



**SANGRE Y LETRAS:  
EL VAMPIRISMO ESPECTRAL COMO METÁFORA DE INTERTEXTUALIDAD  
Y LA BÚSQUEDA DE INMORTALIDAD EN LA OBRA DE CARLOS FUENTES**

**Sangre y letras: El vampirismo espectral como metáfora de la intertextualidad y la  
búsqueda de inmortalidad en la obra de Carlos Fuentes**

Disertación presentada al Programa Graduado de Estudios Hispánicos de la Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras como requisito final para obtener el grado de Doctor en Artes y Ciencias

Por Xiomara H. Feliberty-Casiano © Derechos reservados, 2020

UMI Number: **To be announced**

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent on the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted.

Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.

All rights reserved.

This edition of the work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest LLC. 789 East Eisenhower Parkway P.O. Box 1346 Ann Arbor, MI 48106 - 1346

**Sangre y letras: El vampirismo espectral como metáfora de la intertextualidad y la búsqueda de inmortalidad en la obra de Carlos Fuentes**

Disertación presentada a la Facultad del Departamento de Estudios Hispánicos, como requisito final para obtener el grado de Doctor en Filosofía, en la Universidad de Puerto Rico

15 de mayo de 2020

---

Xiomara H. Feliberty-Casiano

Aprobado con la calificación de:

---

---

Ivette Martí Caloca, PhD.

---

Fernando Feliú Matilla, PhD.

---

Carmen I. Pérez Marín, PhD.

Presidenta del Comité Examinador

Esta tesis está totalmente protegida bajo la ley de Derechos de Autor. Queda totalmente prohibida su reproducción por cualquier medio sin la previa autorización del autor.

## Índice

Resumen.....	viii
Resumen biográfico de la autora.....	ix
Agradecimientos.....	xi
Dedicatoria.....	xiii
Introducción.....	14
La maldad del tiempo y la búsqueda de inmortalidad.....	18
Revisión de literatura: La lectura como acto vampírico espectral.....	24
Vampiros en la “Academia”.....	24
Vampiros en la literatura fuentesiana.....	30
Relaciones inacabadas: Carlos Fuentes y la academia puertorriqueña.....	32
Consumos transnacionales: Acercamiento crítico internacional.....	40
Capítulo I: “El vampiro que nos habita” y de cómo surge el vampirismo espectral como fenómeno de búsqueda de inmortalidad textual.....	52
El origen del vampirismo espectral.....	52
Vampirismo espectral fuentesiano, los vínculos de amistad y el duelo: Gilgamesh busca la inmortalidad.....	56
La medicina y el “consumo” de otros “cuerpos”.....	60
Dionisio, dios de la vid: De cómo la sangre se relaciona a la creación en la antigua Grecia.....	64
Teatro griego: La presencia extranjera en el vampirismo espectral en las bacantes.....	67
Dionisio, figura vampírica: Creación literaria, reaparecidos y perpetuidad en <i>Las ranas</i> .....	74
Jesucristo: Epítome del consumo y la “vida eterna”.....	77
Un martillo contra las vampiresas espectrales.....	79
Carlos Fuentes: Creador de figuras monstruosas sin memoria.....	82
El vampirismo espectral fuentesiano.....	88
Capítulo II: Vlad: Un vampiro según Carlos Fuentes.....	92

Drácula en las novelas fuentesianas.....	92
Vlad: Una inquieta compañía espectral.....	94
Vampirismo espectral y la necesidad de transformación.....	103
Para leer a Carlos Fuentes: Vampiros, espectros e intertextualidad.....	105
 Capítulo III: Vampirismo espectral en la obra de Carlos Fuentes.....	 123
Vampiros espectrales e identidades problemáticas.....	123
Vampirismo espectral: La condena perpetua.....	125
La búsqueda del reflejo en el espejo.....	127
Vampirismo espectral y la tragedia familiar.....	130
Reaparecidos para continuar el relato.....	131
Sustituir la muerte con “inexistencia”.....	138
La tortuosa soledad en el vampirismo fuentesiano.....	141
Vampirismo espectral y el fenómeno de perpetuidad.....	151
La sangre y los pactos de vida eterna.....	163
Vampirismo espectral y la escritura como un acto de usurpación.....	166
El vampirismo espectral fuentesiano: Una “agitación sin orden”.....	171
 Capítulo IV: Vampiresas y figuras espectrales en la novela fuentesiana.....	 172
Transgresoras enigmáticas.....	172
De soledades y mujeres creadoras de monstruos: Nunca la anunciadora silente de la creación.....	175
Las “Señoras” creadoras de monstruos en <i>Terra Nostra</i> .....	182
La “dama loca” (y monstruosa).....	198
Un espectro de luz en <i>Una familia lejana</i> .....	200
La mujer y los pactos de vida eterna.....	202
La anunciadora o intérprete del pacto inmortal.....	204
La Señora y el cuerpo pactado.....	208
La mujer y el “acto de nombrar/entrar en la palabra”.....	210
La monstruosa belleza: Vampirismo espectral en la “tierra de letras”.....	213
 Conclusiones (sin totalidades).....	 251

## Resumen

El “vampirismo espectral” en las novelas *Cumpleaños*, *Una familia lejana* y *Terra Nostra* como fenómeno de intertextualidad se enmarca desde: (1) la capacidad espectral de los personajes narradores, (2) la perpetuidad de la creación (3) y la fusión o transformación, desde encierros y soledades para perpetuar al “cuerpo inmortal”. En los capítulos subsiguientes se analizan estos motivos aludiendo a las tres novelas y se identifican puntos de convergencia y divergencia. Un elemento transgresor, a base de la definición de “vampirismo espectral”, establecida en el presente estudio, se representa en el género (femenino, masculino) de los creadores. Una disparidad evidente es la “pasividad” de los personajes femeninos en el acto creador, aún cuando hay indicios de participación activa. Se destaca, de esta forma, al personaje de la Señora, en *Terra Nostra*, como ente creador, pero una lectura cercana cuestionaría la intención de transformarse y perpetuarse. El cambio de propósito la aleja de la función del vampirismo fuentesiano según representada en los narradores masculinos. Por ende, el género un marca hito estructurante en el fenómeno del vampirismo espectral fuentesiano que aspira a la inmortalidad de la obra a través de la intertextualidad y la perpetuidad individual.

### **Resumen biográfico de la autora**

Xiomara H. Feliberty Casiano nació en San Germán, Puerto Rico, el 21 de septiembre de 1982. Es hija de Jesús M. Feliberty Irizarry y Carmen Y. Casiano Ballester. Se graduó con altos honores de la escuela Lola Rodríguez de Tió en el año 2000. Cursó estudios de bachillerato en artes de las Comunicaciones en la Universidad de Puerto Rico, recinto de Arecibo. Completó un grado de maestría en Comunicaciones, con concentración en Periodismo, en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Al mismo tiempo, completó los cursos requeridos para su admisión en el programa doctoral del Departamento de Estudios Hispánicos. Durante sus estudios graduados cumplió varias funciones en el Centro para el Desarrollo de Competencias Lingüísticas de la Facultad de Estudios Generales. Desde el 2005 fue tutora del CDCL y más tarde obtuvo la confianza del Departamento de Español de Estudios Generales para coordinar la enseñanza de Español en el Centro. De igual forma, sirvió como asistente de investigación en el Seminario Federico de Onís y como escritora “freelance” del periódico universitario *Diálogo y El Nuevo Día*.

Más tarde comenzó su carrera docente como instructora de Español en el Departamento de Español y del Instituto Interdisciplinario y Multicultural (INIM). Su experiencia no se ha limitado a la Universidad de Puerto Rico, también impartió cursos subgraduados en la Universidad del Turabo, National College y el Colegio Universitario de San Juan. Durante sus años de estudios graduados, la autora representó a la Universidad de Puerto Rico en congresos de la MLA, PMLA y LASA, entre otros. Su ejecutoria fue reconocida con una Beca de Mérito otorgada por el Decanato de Estudios Graduados, de la UPR-RP, en el 2014.

Un año más tarde, la autora aceptó una beca de Americorps y Teach for America para trabajar en una escuela “poco privilegiada” al norte del estado de Massachusetts. Al mismo tiempo, completó los requisitos para certificarse como maestra de Inglés como segunda lengua y Español como lengua foránea, en la Universidad de Boston. Actualmente, se desempeña como asistente de enseñanza de Español y fue seleccionada como “Pedagogy Fellow” del Departamento de Lenguas Romances y el Bok Center, de la Universidad de Harvard.

## Agradecimientos

Un proyecto de disertación representa un reto para la producción individual. Se asocia con el aislamiento y la reflexión pero en mi caso esta tesis no habría sido posible sin la ayuda de innumerables seres que aportaron con mentoría, paciencia y motivación. Primero quiero destacar a mis alumnos que como pequeños vampiros me exigieron retarme a mí misma tanto como yo los retaba a ellos. No fueron pocos los que se acercaron a preguntarme por vampiros y criaturas monstruosas que aún no conocía y que hoy día le dan forma a una propuesta de prontuario sobre “Encuentros cercanos con criaturas monstruosas en América Latina”.

Mi trabajo como educadora sigue el modelo de mis mentoras académicas y espirituales. Este trabajo comenzó en un salón frente a la Torre de la Universidad donde nos reuníamos religiosamente los sábados con la Dra. Carmen I. Pérez Marín. Ella, junto a la Dra. Faría despertaron mi antigua pasión por las criaturas monstruosas y el aspecto lúdico de la literatura. Gracias, profesora Pérez Marín por su infinita paciencia y rigurosa dedicación con nosotros, sus alumnos y su Universidad. Asimismo, gracias, Dra. Ivette Martí Caloca y Dr. Fernando Feliú por su infinita nobleza al aceptar formar parte del comité de tesis y apoyarme a cumplir esta meta. Sin dudas, he tenido el privilegio de contar con innumerables voces que también aunaron en el desarrollo de mi estilo de lectura y enseñanza. Las doctoras Luce López Baralt, Mercedes López-Baralt, Sofía Irene Cardona, María Teresa Narváez y María Luisa Lugo son solo algunas de estas voces que han guiado mis lecturas.

Las amistades en la distancia me han servido de inspiración para continuar la gesta. Rebecca Carrero, con quien establecí mis primeras conversaciones sobre el tema, Yomara Díaz-Serrano quien me motivó a continuar estudios de letras y Maricarmen Rivera, a quien

considero más que una amiga, me ha servido de “coach” en este proceso arduo de revisión. Asimismo, la Dra. Denise López Mazzeo ha sido mi mentora desde el 2005, cuando comencé como tutora en CDCL y hasta hoy día me ha apoyado con todos los proyectos personales y académicos que me propuesto llevar a cabo. De igual forma, agradezco al Departamento de Lenguas Romances, de la Universidad de Harvard, por su apoyo y confianza. A las doctoras Johanna Liander, Adriana Gutiérrez, Elvira DiFabio y Nicole Mills: Thank you for the unconditional support and generosity, it has been an honor to learn from you.

Mi familia en distintas coordenadas del hemisferio nunca me ha abandonado. He tenido el privilegio del amor incondicional de mis padres, hermanos, tías, abuelos y familia extendida. Hoy no estamos todos juntos en el espacio terrenal pero todos me acompañan como luces que guían mi camino. Finalmente, gracias Nomy, por ser compañera de viaje en los días de “luces y sombras”. Pronto, estaremos celebrando tu defensa y la culminación de años de arduo trabajo y paciencia. No quisiera completar este agradecimiento, sin reconocer a Carlos Fuentes. Solo lo vi de lejos en el Recinto pero agradezco que a través de letras me he animado a consagrarme como monstróloga de criaturas incomprendidas y las causas no tan perdidas

### **Dedicatoria**

Defiendo esta tesis exactamente dos meses después de entrar en periodo de cuarentena por la pandemia del Covid-19. Durante este tiempo de aislamiento perdí a uno de mis seres de luz, mi abuela Mami Unsu. No pude estar con ella, ni con mi abuelo, o familia para apoyarlos en tan devastador momento. Mi abuela tenía muchos nombres, uno de ellos era Soles. Un sol no era suficiente para expresar la magnitud de su iluminación y calidez. A ella y a mi abuelo Papi Rael, les dedico este trabajo, que espero algún día poder ampliar y publicar en forma de libro.

## Introducción

“Querer sobrevivir a todo precio  
es la maldición del vampiro que nos habita”.

-Carlos Fuentes,  
*En esto creo*

“En todas las civilizaciones, y todavía en nuestros días,  
la mujer inspira horror al hombre:  
es el horror de su propia contingencia carnal  
que proyecta en ella”

-Simone de Beauvoir,  
*El segundo sexo*

“A la pálida y amarillenta luz de la luna  
que se filtraba por entre las ventanas,  
vi al engendro, al monstruo que había creado”

-Mary Shelly, *Frankenstein*  
*o el moderno Prometeo*

“Transformed utterly:  
A terrible beauty is born.”

-W.B. Yeats  
“Easter, 1916”

Para el escritor mexicano Carlos Fuentes, la escritura es un intento de transgredir el proceso natural de la muerte. El vampirismo espectral es un fenómeno de consumo de textos para fusionarlos y transformarlos en nuevas creaciones. En dichas creaciones los personajes y los narradores reaparecen y se trasladan entre las historias. Viven a través de los saltos textuales y se nutren de la presencia de los “otros” condenados al encierro en la “estructura textual”. No obstante, como se destaca en los epígrafes que sirven de antesala a este estudio, la intención de supervivencia de través de la creación representa un proceso tortuoso y solitario que condena a los creadores literarios a la maldición del tiempo.

En otras palabras, la sangre son las letras que se consumen y permiten la perpetuidad de los personajes, los narradores y los textos. El uso constante de elementos y personajes vampíricos espectrales, en las novelas de Carlos Fuentes, enmascara una reflexión metaliteraria que podríamos considerar como una metáfora de la literatura fuentesiana. El vampiro por su carácter enigmático, de extranjero aristócrata que vive desde las oscuridades, y que se alimenta de otros cuerpos constituye el epítome del consumo como metáfora de la inmortalidad a través de la intertextualidad.

Sin embargo, el vampiro como símbolo único resulta insuficiente para explicar la creación fuentesiana. La figura del espectro aporta en la comprensión de los personajes, narradores y los motivos reaparecidos entre el corpus literario. El espectro, según definido por Derrida, funciona como ente convocado que reaparece sin conciencia plena del lugar que habita y de su origen, por lo que desconoce, en gran medida, su identidad, y nombrarlo sería parte de la creación monstruosa. La desmemoria es una característica clave en el vampiro espectral fuentesiano. El “creador”, es como diría Carlos Fuentes, en su libro *En esto creo*, un ente monstruoso sin nombre. En sus palabras, “Dios no ambiciona una identidad, un nombre o una percepción: es, lo sabe todo, nombrarle es reducirlo” (154). Dicha identidad problemática detona el proceso creador de los personajes a través de la búsqueda de vínculos con “textos” o “cuerpos” preexistentes con los que se fusionan de manera violenta para perpetuar sus existencias.

Se puede asegurar que la función de estos elementos del vampirismo espectral va más allá de una simple aspiración estética. Los elementos vampíricos espectrales existen y reaparecen, consciente o inconscientemente, en función de la creación literaria. Las palabras

se presentan como alas seductoras capaces de liberar a los entes del encierro, la soledad y los duelos. La pérdida de los vínculos familiares delimita el destino de los creadores fuentesianos. Los personajes alusivos al vampirismo espectral comparten la condena y la tragedia repetida de la pérdida de su descendencia carnal por lo que recurren a la imaginación y a la palabra para contrarrestar la soledad tortuosa que estructura sus encierros.

Los vínculos de amistad aparecen en el vampirismo espectral como una búsqueda del “otro” semejante. Ese “otro” será espectador y receptor del relato que deberá continuar y perpetuar hasta fusionarlo nuevamente. La reescritura, por ende, como acto de fusión y transformación intertextual, representa la necesidad de otros cuerpos para nutrir el proceso creador. Se representa, entonces, la necesidad del lector, como ente activo y transmisor del cuerpo consumido en el proceso de lectura. No obstante, los vínculos se perpetúan en un cuerpo textual que contiene a un colectivo, inmerso y transformado. Los colectivos, en el vampirismo espectral fuentesiano, no se perpetúan, se immortalizan las ideas amalgamadas y mutadas en las creaciones “monstruosas” de los vampiros espectrales.

La creación, por ende, en el vampirismo espectral fuentesiano sirve de proceso transgresor contra la pérdida de existencia. Por eso, Fuentes admiraba a Mary Shelley y asegura en su texto que la autora:

(...) imaginó el horror de un antiparto: el nacimiento de una criatura fabricada con retazos de la muerte. Víctor Frankenstein es el nombre del padre que quisiera ser madre y da a luz la monstruosidad anónima que cada vez se parece más a su creador, huraño, cruel, nacido sin pasado, pero distinto del Dios que podría también tener estas características porque Dios no es curioso, Dios no es la madre Eva que come la

manzana de la curiosidad, Dios no es la Pandora que desparrama los secretos de una caja llena de desgracias(...) (154).

Por ende, el acto de escritura, para Fuentes, es tortuoso y no liberador. El intento de transgredir la muerte hace al creador un “pequeño dios”, como diría Huidobro, encerrado y condenado a la repetición de las pérdidas y los duelos.

El “vampirismo espectral” en las novelas *Cumpleaños*, *Una familia lejana* y *Terra Nostra* como fenómeno de intertextualidad se enmarca desde la capacidad espectral de los personajes narradores. Por ejemplo, se representa la reencarnación o reaparición de los personajes con identidades problemáticas tras pérdidas o rituales de duelos repetidos, así como los cumpleaños se repiten, las historias se repiten y las “vidas” se reescriben gracias a la imaginación o poder transformador de las palabras. En las novelas seleccionadas en el presente estudio encontramos elementos del vampirismo espectral, sin concluir necesariamente que los personajes son vampiros.

Sin embargo, su reaparición entre tiempos anacrónicos y sus desplazamientos espaciales están motivados por reflexiones sobre temas como la eternidad del universo; la pluralidad cultural y la unidad del intelecto común que se perpetúa de forma individual. Un motivo recurrente, que se analizará como parte del proceso de inmortalidad individual es la condena, o la maldición, materializada a través de la sangre con la que se conectan violentamente los personajes. Esta fusión y transformación, surge desde encierros oscuros y solitarios para nutrir al “cuerpo inmortal”.

En el presente estudio se analizan estos motivos relacionados al vampirismo espectral, sin embargo se revela un aspecto transgresor, en base a la definición de

“vampirismo espectral”. El género (femenino, masculino) de los creadores y los roles limitantes en la sociedad también impactan al fenómeno del vampirismo espectral fuentesiano. Las vampiresas espectrales aparecen y reaparecen entre textos, como seres reencarnados pero se muestra cierta ausencia de poder concreto para perpetuarse en las obras, fuera de las voces masculinas. Aplicando los planteamientos de Simone de Beauvoir, en las novelas de Carlos Fuentes se representa cómo la mujer inspira horror a los personajes masculinos, quienes las narran como creadoras monstruosas obsesas con perpetuarse a través de maternidades fallidas.

Se destaca, de esta forma, al personaje de la Señora, en *Terra Nostra*, como ente creador, pero una lectura cercana cuestionaría la intención de transformarse y perpetuarse. El cambio de propósito la aleja de la función del vampirismo fuentesiano según representada en los narradores masculinos. Por ende, el género marca un hito estructurante en el fenómeno del vampirismo espectral fuentesiano que aspira a la inmortalidad del cuerpo como obra a través de la intertextualidad y la perpetuidad individual.

#### La maldad del tiempo y la búsqueda de inmortalidad

Carlos Fuentes comienza a publicar en la década de los cincuenta con la colección de cuentos *Los días enmascarados*. A finales de los 80, su obra ya era descrita como monumental por parte de la mayoría de los críticos latinoamericanistas ya que contaba con más de diez libros publicados que incluían cuentos, ensayos y novelas. Desde ese momento, Fuentes comenzó a organizar su *corpus* literario dentro de una estructura organizativa que llamó “La edad del tiempo”. Esta estructura está subdividida en dieciséis partes, catalogadas

por conceptos temáticos que “enmarcan” la unidad temática principal de cada producción. La estructura no debe comprenderse como limitante o excluyente; a través de toda su creación se representa la repetición constante de las obsesiones fuentesianas.

Sin embargo, con el propósito de introducir el fenómeno del vampirismo espectral fuentesiano en el presente estudio, se delimita, como marco teórico, a partir de la primera parte que conceptuó Fuentes, “El mal del tiempo” y la segunda parte “Tiempo de fundaciones”. De la primera parte, se analizan dos textos de los tres ubicados inicialmente en la categoría y, en la segunda categoría, Fuentes solo incluye una novela, *Terra Nostra*, que por su complejidad estructural, como un mosaico temático, de carácter vinculante y de transición, no podría excluirse durante esta primera mirada al fenómeno. "La edad del tiempo" no incluye todos los textos publicados por Fuentes, algunos nunca fueron catalogados oficialmente dentro una categoría, pero la crítica suele distinguirlos por sus dimensiones conceptuales, siguiendo la idea original del autor. "La edad del tiempo" como galaxia textual no se delimita de manera lineal; aún cuando el título sugiere temporalidad, el corpus estructural no está organizado por fecha de concepción ni publicación, sino por las propuestas temáticas del autor.

"La edad del tiempo" es un inventario de reflexiones sobre la temporalidad y la fluidez de la materia. El tiempo no se mide en periodos o años sino por la reflexión “problemática” de los temas y las preocupaciones del autor. La primera parte llamada “El mal del tiempo” indica desde su concepción el problema de la temporalidad y, a través del transcurso de los años, el autor hizo modificaciones al orden de las partes, según creaciones posteriores. Por ejemplo, originalmente "El mal del tiempo" era la primera parte del

esquema, pero luego fue modificado para incluir las obras *Adán en Edén* y *La voluntad y la fortuna*, como lecturas sugeridas antes de "El mal del tiempo". Como en *Rayuela*, de Julio Cortázar, esta guía es una posibilidad de lectura pero cada cuerpo textual inmerso en cada parte es independiente como pequeños sistemas planetarios que giran en torno a un sistema solar que los vincula pero no los altera.

En la presente lectura fuentesiana, se propone como un texto matriz no que curiosamente no fue categorizado por el autor; el libro de cuentos *Inquieta compañía*, específicamente el texto híbrido *Vlad*, cuento largo o novela corta que sirve de guía para comprender parte de las propuestas sobre la "maldad del tiempo", que Fuentes atribuye a tres de sus obras maestras. *Aura* no será considerada formalmente en este estudio debido a la cantidad de atención crítica que ha recibido, aunque no se descarta ampliar la propuesta en un futuro estudio para incluir otros textos de este periodo y periodos posteriores de la creación del autor.

"El mal del tiempo" incluyó inicialmente a *Aura*, *Cumpleaños* y *Una familia lejana*. La pregunta sería cuál es el "mal" que representa el tiempo en este corpus textual de la obra de Carlos Fuentes. *Cumpleaños* sugiere desde su título varias posibilidades pues los cumpleaños son momentos específicos en la vida que se asocian con la celebración de la vida o el aniversario del nacimiento de una criatura. En el mundo occidental, por influencia europea, el cumpleaños es una especie de rito con elementos específicos como canciones dedicadas al celebrado o celebrada, regalos materiales o simbólicos para despertar el elemento de la memoria y las felicitaciones que establecen la conexión familiar entre el individuo y los seres que lo rodean. Los cumpleaños también representan las repeticiones de

las historias o los ritos. Como una condena, los aniversarios representan el tránsito de la vida y la transición hacia la muerte. Una vez surge la transición a la muerte no se celebran los cumpleaños de los seres vinculantes; se conmemoran las vidas. El verbo conmemorar remite a traer a la memoria, por ende, a evitar el olvido. El ser vivirá siempre que otro lo traiga a su memoria y conmemore su vida.

Sin embargo, traer a la memoria e inmortalizar al individuo es un proceso problemático que conlleva la reflexión identitaria y la conexión individual con otros seres. En el caso de *Una familia lejana*, se representa la búsqueda de esas conexiones familiares y se reflexiona sobre la naturaleza trágica del encuentro con los semejantes. Dichas conexiones parecen estar predeterminadas al fracaso, pero son inevitables para la permanencia del individuo. En esta novela, como parte de “El mal del tiempo” se muestra la pérdida de los vínculos con los seres familiares cercanos y, por ende, se muestra la tragedia y el duelo como fenómenos gravitacionales. La familia extendida se representa a través de las uniones inconsistentes de la noción de amistad. En esta categoría del corpus fuentesiano, la amistad no es nutrida por afectos, tiempo o tratos sino por necesidades de consumo intelectual. La identidad de los amigos es fluida y matizada por la desmemoria. Sirve a propósitos específicos en las estructuras textuales y cumple una función de aparente carácter colectivo.

La segunda parte del título de la novela *Una familia lejana* remite al distanciamiento de los seres vinculantes. Los llamados lazos familiares sufren rupturas irreparables que los separan y alejan. En la búsqueda de restablecer dichos vínculos los personajes cruzan fronteras transatlánticas y dialogan sobre símbolos fundacionales, que ya no los vinculan. “El mal del tiempo” es también la distancia y el olvido de los seres semejantes, los que

comparten apellidos o intereses pero que las distancias de tiempo y espacio han separado sin aparente solución. Lo lejano es también un término que se asocia a la debilidad del vínculo y a lo remoto de la conexión. *Una familia lejana*, dentro del marco de “El mal del tiempo”, es una exploración sobre la identidad de los narradores y las dinámicas de la conversación como elemento estructural en la literatura.

Finalmente, como novela de transición, entre “El mal del tiempo” y “El tiempo romántico” aparece *Terra Nostra*, o nuestra tierra de letras. Según catalogada por Fuentes, esta tiene su propia categoría en “La edad de tiempo”, y la llamó “Tiempo de fundaciones”. Esta novela es una amalgama exploratoria sobre el origen latinoamericano. En la misma, Fuentes barroquiza desacralizando los cimientos de los llamados “Viejo” y “Nuevo mundo” para reescribir la historia a través de la pluralidad de voces. El barroquismo representado es, a su vez, una lectura del diálogo intertextual. En *Terra Nostra* reaparecen los personajes “canónicos” dialogando con los “marginados”. Esta novela no se distancia del periodo anterior definido por Fuentes. Se encuentran las mismas obsesiones: el problema del tiempo, la falta de vínculos para la construcción identitaria y la necesidad de los personajes de immortalizarse a través de la memoria escrita y el recuerdo del otro.

En resumen, “La edad del tiempo” y el “Tiempo de fundaciones” son marcos conceptuales que el autor identificó para incentivar el diálogo sobre las repeticiones en la historia y la literatura y, cómo estas lo guían para comprender los vínculos, muchas veces “no vinculantes”, de las identidades plurales latinoamericanas. No obstante, Fuentes habla sobre la identidad, en singular, y la necesidad de repasar los cimientos y reescribir el pasado para la comprensión de una tierra construida por letras y reaparecidos en un cuerpo textual inmortal.

Con el tiempo, en esa tierra de letras y males se representan obsesiones que pueden explicarse con textos previos o posteriores. “El mal del tiempo” es un problema de encierros, soledades y desmemorias. Por eso, se propone usar a *Vlad* como texto matriz para elaborar una teoría comprensiva que aborde estos motivos recurrentes, que en el presente estudio se denominan como fenómeno del vampirismo espectral fuentesiano. Fuentes jugaba con la historia y desacralizaba los textos escritos por lo que una lectura desde el vampirismo espectral entraría en su reino de los “monstruólogos” para aportar otra posible lectura o acercamiento a la complejidad estructural y temática de la literatura fuentesiana<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Como dato curioso, la hija mayor de Fuentes, Cecilia Fuentes, reveló en una entrevista televisiva que compartía con su padre la complicidad de la fascinación por lo monstruoso. En una ocasión, el autor perdió una uña y la regaló a su entonces pequeña primogénita. Cecilia Fuentes aún conserva la uña y la historia tras ella, y recuerda que su padre le aseguró que solo ellos, los “monstruólogos”, entenderían el significado del gesto. Recientemente, a finales del 2019, Cecilia Fuentes publicó las memorias de su madre, *Mujer en papel*, que relata la relación conflictiva entre sus padres, su separación, y distanciamiento de un padre sobre quien asegura que el público general no ha podido conocer por la falta de detalles genuinos sobre su vida privada. La entrevista (En “La entrevista con Sarmiento”, una conversación con la productora Cecilia Fuentes, acerca del libro “Mujer en papel, memorias inconclusas de Rita Macedo”) se puede acceder en: [https://youtu.be/GYfF5\\_egEh0](https://youtu.be/GYfF5_egEh0).

### Revisión de literatura: La lectura como acto vampírico espectral

#### Vampiros en la “Academia”

Los espectros y los antropófagos han tenido mayor presencia que los vampiros en la crítica literaria hispanoamericana. Sin embargo, este estudio pretende visibilizar cómo la figura del vampiro ayuda a crear una teoría de la creación literaria, específicamente en la selección de obras del autor mexicano Carlos Fuentes. Como se ha visto en la crítica tradicional, los vampiros han entrado en los estudios de la academia hispanoamericana, de forma un poco más tímida y marginada, pero con ellos se suman otras posibles y nuevas interpretaciones sobre la literatura hispanoamericana contemporánea. Con esto me refiero a la necesidad de estudios formales y a la necesidad de más cursos dirigidos al estudio del imaginario de los vampiros desde una perspectiva más rigurosa<sup>2</sup>.

Jan Louis Perkowski, destaca, por ejemplo, algunos de los siguientes motivos recurrentes en el imaginario vampírico que se destacan en el presente estudio: (1) se convierten al morir y la naturaleza del fenómeno es siempre diabólica; (2) los ataques son con frecuencia hacia seres amados o familiares y animales; (3) no solo beben sangre, también pueden consumir leche, (4) las descripciones de las mordidas y la succión son parecidas; (5) suelen atacar durante la noche, (6) los vampiros son asociados con la deshidratación, la sed;

---

<sup>2</sup> Hasta el presente, el caso más destacado es el curso creado por Sue Weaver-Schopf para el programa de Educación Continua, de la Universidad de Harvard. Weaver-Schopf resume los objetivos y resultados del curso en el capítulo “Legitimizing Vampire Fiction as an Area of Literary Study”, publicado en el libro *The Vampire goes to College: Essays on teaching with the Undead*, y editado por Lisa A. Nevárez.

(7) por lo general, la muerte del vampiro se logra luego de quemar el cuerpo, decapitar y enterrar una estaca en el corazón, ya que todos esos mecanismos eliminan la posibilidad en el vampiro de renovarse por ingerir una sustancia de la víctima; (8) por último, plantea, que se asume que el cadáver es un vampiro si el cuerpo no se descompone (Weaver Schopf, 259). En el caso del vampirismo espectral fuentesiano, como se verá en este estudio, los cuerpos desintegrados solo servirían para nutrir otros cuerpos. La fragmentación o intento de destrucción de cuerpos anteriores no eliminaría la presencia del vampiro espectral fuentesiano.

Un caso interesante de reticencia en la academia para estudiar a los vampiros desde una perspectiva formal es representado por el curso *The Vampire in Literature and Film* que Weaver Schopf ofreció por primera vez el, en el año 2010, luego de tener que demostrar a sus colegas de literatura en Harvard que su propuesta consistía en un acercamiento serio y legítimo, y no en una exploración “liviana” que respondiera a las tendencias de la cultura popular del momento (199). Curiosamente, para la académica, los estudiosos que la motivaron en la gesta del curso no procedían de los programas de literatura de Harvard, aún cuando en la Institución se imparten cursos de literatura gótica. Para sorpresa de Weaver Schopf, el respaldo provino de académicos de disciplinas como la antropología, del área de Mesoamérica, o de profesores de estudios visuales<sup>3</sup> (206).

---

<sup>3</sup> Weaver Schopf relata que se matriculó un público entusiasta; cerca de 200 estudiantes, 75% mujeres, entre las edades de 17 a 75 años (206). Asimismo, tuvo excelente acogida por la prensa ya que fue entrevistada por medios de comunicación reconocidos como el *Times*, de Londres, la *National Public Radio*, de Boston, y Music Television (*MTV*). La

En su curso, la educadora decidió partir desde las investigaciones de expertos en vampiros como Summers, Barber, Melton, Perkowski y Lawson, sin embargo, admite privilegiar el texto *The Vampire: A Casebook*, de Alan Dundes, por su acercamiento crítico al tema. Una de las preguntas que formaron parte nuclear del curso consistió en indagar sobre la creación y la difusión del personaje vampiro. Sobre todo, se pregunta si la Iglesia Católica y la Ortodoxa contribuyeron a perpetuar la creencia de la existencia de estos personajes. Por ejemplo, menciona que la Iglesia Católica reconoció la existencia de los vampiros en el Cuarto Concilio Laterano en Roma, en 1215. La autora recurrió a estudios como el realizado sobre los vampiros por Ernest Jones, quien asegura que surgió una discrepancia entre la Iglesia Católica y la Ortodoxa en cuanto a la explicación sobre los fenómenos atribuidos a los vampiros; y explica:

It is said in a spirit of opposition that the bodies of saints do not decompose, supporting the dogma that it is the bodies of wicked, unholy, and specially excommunicated, which do not decompose. Just as the Roman Catholic Church taught the heretics could be turned into werewolves, the Greek Orthodox Church taught that heretics became vampires after death (273).

Por tanto, los vampiros para estas Iglesias eran el resultado de cuerpos rechazados o excluidos del proceso de descomposición por su naturaleza diabólica. Sin embargo, para la

---

profesora se proponía demostrar cómo el estudio de los vampiros se puede delimitar dentro de teorías ampliamente aceptadas como “serias”, o fiables, para iluminar así la comprensión del fenómeno (233).

Iglesia Católica el cuerpo maligno se transformaba en un hombre lobo, mientras que la Iglesia Ortodoxa aseguraba que se convertían en vampiros. La búsqueda de referencias o de un origen anterior al fenómeno del vampiro espectral también se abordará con más detenimiento en el presente estudio. Como verá el lector, el imaginario del vampirismo espectral no surge con la cristiandad sino que estas creencias son solo parte del imaginario vampírico

Weaver-Schopf destaca a figuras como Freud y Jones, para quienes el vampiro representa sentimientos reprimidos de amor, culpa y odio que se proyectan hacia el “otro”. Ese otro es el vampiro; un cuerpo “reviviente”, que busca vengarse de un ser cercano. Para estos estudiosos, el sobreviviente alberga sentimientos como coraje o posiblemente la culpa por el deseo inconsciente de que la persona pereciera. Según los teóricos, estos sentimientos son acompañados de sueños eróticos, o manifestados durante los mismos. El deseo hace que surja la fantasía de que el difunto regrese, ya sea para vengarse o experimentar la vida perdida (273-286). La noción de venganza no se será abordada en el estudio pero los sentimientos reprimidos se representan con intentos de perpetuarse a través del otro, que reaparece como “objeto del deseo”. Esto no significa que se indagará en el deseo sexual como motivo recurrente en el vampirismo espectral fuentesiano. El estudio se concentra en la búsqueda del otro, detonada por el deseo de perpetuidad textual.

Alan Dundes coincide con dos características del imaginario vampírico que todo estudioso del vampirismo debe considerar: los vampiros siempre regresan para atacar a un ser amado o cercano y, segundo, no siempre consumen sangre, a veces consumen leche, y debemos añadir, cualquier otra esencia vital. Dundes utiliza estas observaciones como punto

de partida para comprender el fenómeno de los vampiros, desde una perspectiva psicoanalítica (273-286). Como se verá más adelante en el presente estudio, las propuestas de Freud y sus discípulos son una gran aportación para la comprensión del vampirismo en la obra de Carlos Fuentes, sobre todo en la búsqueda de los semejantes, esos receptores capaces de continuar, fusionar, transformar y darle continuidad a los relatos.

Se debe recordar que Freud parte de la pregunta: ¿Por qué el amado muere y se convierte en vampiro? El teórico nos ilumina al advertir que la respuesta puede deberse a iras, deseos y culpas reprimidas que quien sobrevive proyecta en el fallecido. Parafraseando a Ernest Jones, Dundes añade: “the mixture of love and hate towards the parental figures is symbolized by sucking (love) and biting (hate), actions taken by vampires towards the living” (2444). La pérdida es un elemento clave en el desarrollo del vampiro y, por ende, del vampirismo espectral fuentesiano.

Aunque el aspecto incestuoso en la fusión de los cuerpos se representa en parte de las obra seleccionadas, no se profundiza sobre este motivo en el presente estudio. Sin embargo, no se descarta una futura incorporación que elabore las ideas de Freud y, su discípulo, Jones, sobre el vampiro como ente que representa impulsos antisociales reprimidos, como deseos sexuales no convencionales. Freud y Jones trazan el origen de los apetitos reprimidos en deseos incestuosos en la etapa de la infancia. Asimismo, coinciden, en que la noción de inmortalidad se basa en la idea del alma separada del cuerpo (Weaver-Schopf 286). Por tanto, dos aspectos claves para descifrar las narrativas de vampiros son la aspiración de inmortalidad o ambición de superar las limitaciones de la carne, y la manifestación de deseos

eróticos reprimidos. Los deseos eróticos sí son representados en las vampiresas espectrales fuentesianas, como se verá en el presente estudio.

Según Jones, en su artículo “Psycho-Analysis and Antropology”, el instinto o fuerza primitiva más poderosa es la autopreservación. Por ende, la historia de la humanidad está cargada de rituales y leyendas que evocan la búsqueda y preservación de la juventud y que buscan asegurar la inmortalidad. Este elemento es clave para la comprensión del vampirismo espectral fuentésiano, sobre todo, porque esos rituales muchas veces se constituyen a través del consumo de sangre y esta, a su vez, representa la esencia de la vida. Este aspecto fue estudiado por Freud, en su libro *Totem and Taboo*, en el cual argumenta que el significado totémico de la sangre es el regalo, ya sea a través del consumo o el sacrificio, con la finalidad de incorporar la vida de la víctima en otro cuerpo (Weaver-Schopf 286). Sobre la sangre Montague Summers sostiene:

Since Dr. Havelock Ellis has quietly remarked that ‘there is a scarcely and natural object with so profoundly emotional an effect as blood’, it is easy to understand how nearly blood is conected with the sexual manifestations, and how distincly erotic and provocative the sight or even the thought of blood almost inevitable proves (188).

Por lo tanto, la sangre es vista por este estudioso como una manifestación de deseos sexuales. Mientras, para Carl Jung, el vampiro es un consumidor de sangre por excelencia, es un arquetipo ancestral y poderoso que parte del colectivo inconsciente de ambos sexos (Weaver-Schopf 301). El consumo de sangre, como ya se había mencionado, surge a través de la succión del vampiro; aspecto directamente relacionado con una etapa de sadismo oral infantil, en la cual succionan la leche materna y la mordida les provoca placer. Este

argumento es trabajado por psicoanalistas como Kraft-Ebing, en *Psychopathia Sexualis*, además lo elabora Ellis, en *Studies in the Psychology of Sex*, y Klein, en *The Psychoanalysis of Children* (Weaver-Schopf 302).

No podemos cerrar la discusión del trabajo de Weaver-Schopf, sin mencionar, dos importantes aportaciones, imprescindibles para la comprensión de la propuesta medular de la presente disertación: para la estudiosa, la naturaleza de la literatura de los vampiros es siempre dialógica e intertextual; y recurre a los estudios de Bakhtin, Kristeva y Barthes, que también forman parte del corpus teórico de este trabajo de investigación. Asimismo, Weaver-Schopf, aclara que los autores de narraciones sobre vampiros pueden incorporar elementos convencionales y aceptados dentro del imaginario gótico de los vampiros, pero también pueden añadir otros para “expandir los límites del género” (354).

#### Vampiros en la literatura fuentesiana

Antes de introducir el tema de los vampiros en la literatura, me parece pertinente hacer alusión al debate en torno a si el fenómeno de los vampiros puede considerarse como un mito. Alan Dundes, en el artículo “The Vampire as Bloodthirsty Revenant: A Psychoanalytic Post Mortem”, argumenta que es un error llamar mito a las narrativas relacionadas con los vampiros. Entiende que, para un folklorista profesional, un mito explica el origen del mundo o de la humanidad, mientras que el fenómeno de los vampiros no aluden a una narrativa creacional. Dundes, propone denominar a estas historias como leyendas. Es decir, constituyen relatos contados como ciertos y que se ubican en el mundo de la postcreación. También propone llamarlos memorias, narrativas personales que se convierten

en leyendas cuando mutan en relatos propios de los colectivos (2328). A diferencia de lo que plantea Dundes pienso que el vampirismo espectral sí puede considerarse dentro de los márgenes del mito porque intenta aportar a la comprensión del origen de la escritura fuentesia como una metáfora de inmortalidad a través de la creación literaria.

Dundes explica que los antropólogos en occidente suelen dividir los fenómenos culturales en tres clasificaciones: cultura elite, cultura popular y folklore. Esta última se diferencia de las anteriores por la multiplicidad de versiones, el cambio constante y por su creación anónima. El antropólogo afirma que los vampiros pertenecen a los tres niveles de cultura, mientras fija su mirada en el vampiro folclórico del que autores como Bram Stoker pudieron “beber” para sus creaciones (2351). Resulta importante señalar que Dundes afirma que la leyenda del vampiro no es universal: los nativos de Estados Unidos ni los indígenas de Oceanía, por ejemplo, tenían vampiros. Aclara entonces, que el temor a la muerte es un fenómeno distinto a los vampiros (2364). Este estudio pretende demostrar que el fenómeno del vampirismo espectral sí puede considerarse como uno universal partiendo de su definición estructurada desde la pérdida, la fusión y la perpetuación de los cuerpos.

Por otra parte, Katharina M. Wilson, en el artículo “The History of the Word Vampire”, explica que el personaje vampiro se asocia con la idea de una criatura ominosa de los bosques de Hungría o Transilvania. Sin embargo, sostiene que el origen del término vampiro puede revelar distintas procedencias (48). La experta presenta, al menos, cuatro teorías que explican el origen del término vampiro. La primera es de Franz Miklosich, lingüista austríaco, quien asegura que el vocablo proviene del turco ‘uber’, que significa bruja. Los vampiros también fueron llamados brucolacos o vrucolacos, literalmente

mordedor, devorador o roedor, ya que comparten la misma raíz del vocablo bruja. La segunda teoría que Wilson expone continúa las propuestas de Montague Summers, quien propuso que el origen del vocablo podría provenir del verbo griego “beber”. La tercera corriente es de origen eslavo. La autora asegura que esta teoría ha ganado aceptación “casi universal”, y considera al término como uno de origen serbio. Según Wilson, surgiría específicamente de la palabra “bamiiup”. Sin embargo, menciona que existe, igualmente, una disputa sobre esta versión, ya que se considera un mero transmisor y no la raíz del vocablo. De igual forma, menciona que algunos estudiosos ven el origen de la palabra en el término serbo-croata, “pirati”, en inglés “to blow”, o succionar, chupar. La cuarta teoría es de origen húngaro y es desarrollada por el experto en lenguas eslavas, F. Miklosich, quien alega que la palabra proviene del término “vampir” (65).

Para propósitos de este estudio, se fusionará el origen del término para comprender al vampirismo espectral como un fenómeno de consumo, transformación e inmortalización del cuerpo textual. Se explorará el origen, no del término, sino del fenómeno desde el origen de la escritura misma para trazar los motivos vinculantes y estructurantes del vampirismo espectral: duelo, resistencia a la pérdida y la búsqueda de la inmortalidad a través del consumo de otros “cuerpos”. La noción espectral solidificará la propuesta del vampirismo como una noción de reaparición de entes con identidades problemáticas que buscan reconocerse, perpetuarse y nutrirse a través de los “vínculos” con los otros “semejantes”.

Relaciones inacabadas: Carlos Fuentes y sus “vínculos” con Puerto Rico

¿Por qué Carlos Fuentes y por qué los vampiros? ¿Existe la posibilidad de una nueva lectura de su obra? Si la novela, según Fuentes, revela que el mundo está inacabado, ¿qué nos revelan los proyectos de tesis como este? Un estudio adicional es un valor añadido; con cada disertación se encuentra el lector, como diría Luce López-Baralt, ante el vértigo de lo impredecible, por ende, la tesis también revela que el “mundo” está inacabado. Si las novelas son preguntas sin posibilidad de respuesta única, ¿qué es una tesis? Esta tesis es un estudio que revela que las lecturas fuentesianas son un universo inacabable. Se propone que este estudio continúe la amistad vinculante que desarrolló el autor con la academia puertorriqueña a través de los mentores Luce López Baralt, Mercedes López Baralt, Arturo Echavarría y Carmen I. Pérez Marín, quien fuera su asistente de enseñanza en la Universidad de Harvard.

Esta corta revisión de literatura rememora los vínculos y lazos de amistad, tanto en su cercanía como lejanía, de la academia en Puerto Rico con el autor mexicano. Dicha amistad se solidifica en marzo de 2010, cuando Carlos Fuentes recibió un doctorado Honoris Causa de la Universidad de Puerto Rico. Esta distinción es el culmen de un esfuerzo colectivo por destacar los lazos vinculantes y méritos del escritor e intelectual mexicano. En su discurso de aceptación destaca la importancia de la lengua, el tiempo y la educación para redescubrir los espejos enterrados en las sociedades hispanoamericanas. Fuentes aprovechó la ocasión para hacer hincapié en el carácter continuo, no fijo, de los procesos históricos. El espejo enterrado o, tal vez, los espejos enterrados son solo un símbolo más de la relación conflictiva

y sin solución definitiva entre las naciones hispanoamericanas con España. Dicha relación, según el autor, se asemeja a la relación entre parientes, como padres e hijos, a veces de odio, a veces de amor, “pero nunca de indiferencia”.

A sus espaldas, la estudiosa Luce López-Baralt sonreía con complicidad cuando Fuentes argumentaba que dichos procesos enmarcaron la memoria cultural con trasfondos tan diversos como múltiples como la influencia de la lengua árabe en el desarrollo de la lengua española. Fuentes describe en el discurso cómo esos “barcos del pasado” llegaron cargados de las memorias de una España multicultural, y se mezclaron con las lenguas y miradas del “Nuevo Mundo”. La versión del mundo que expone Fuentes no se distancia de las ideas de sus contemporáneos: el “contagio” de las lenguas es inevitable y surge como resultado normal de la globalización. Citando las palabras de Neruda, “se llevaron todo, nos dejaron todo”, Fuentes expone no sólo una visión de conquista sino de reciprocidad en el proceso. Según su propuesta, la lengua sería el medio que rompe con una estructura de soledades y da voz a los silencios de la historia.

Sin ánimos de extender la justificación de la disertación, parece relevante realizar una mirada sobre la obra novelística de Carlos Fuentes, desde el lente puertorriqueño y luego internacional. Su relación con los críticos de la Isla enriquece la aportación que puede hacerse desde la Universidad de Puerto Rico. Existen varios trabajos que examinan la obra literaria de Fuentes y a los que se tiene la oportunidad de acceder a través del esfuerzo colaborativo que el Seminario Federico de Onís gestiona para el Departamento de Estudios Hispánicos de la UPR, en Río Piedras. Estas relaciones de amistad y afinidad intelectual nutrieron el estudio como las conversaciones con amigos que inspiraron gran parte de la

creación fuentesiana. Estos diálogos no se distancian de la teoría del vampirismo intertextual, sino que aportan en la comprensión del estudio de la obra novelística de Carlos Fuentes, y permiten a los nuevos lectores de su obra tener referentes para un futuro análisis. Al fin y al cabo, el ejercicio de investigación y redacción es también parte del proceso intertextual que se teoriza en la disertación.

El primer estudio al que tuve acceso a través del Seminario Federico de Onís fue realizado por Aida Elsa Ramírez Mattei<sup>4</sup> en su tesis *La narrativa de Carlos Fuentes*. Con dos tomos y defendida en 1977, el proyecto comparte un comentario panorámico de la escritura de Fuentes incluyendo sus cuentos y novelas hasta *Cambio de Piel*, publicada en 1967, aunque incluye apuntes generales sobre la novela *Terra Nostra*. Su enfoque teórico parte de la teoría estructuralista y su fuente principal de bibliografía fue obtenida a través una publicación que realizó la revista *Hispania*, en 1970 por Richard M. Reeve, “An Annotated Bibliography on Carlos Fuentes: 1949-1969”.

La autora explora temas recurrentes en la obra fuentesiana como los motivos de su pasado indigenista, la identidad mexicana, los elementos fantásticos, el surrealismo y el realismo mágico. Asimismo, examina el carácter experimental del género de las novelas. Este trabajo es útil por su descripción amplia que incluye desde elementos biográficos, críticos más destacados de Fuentes hasta la década del 70, hasta su mirada al cine como

---

<sup>4</sup> Como dato curioso, Ramírez Mattei comenta que tuvo una experiencia negativa con Fuentes cuando estuvo en Puerto Rico, el 22 de febrero de 1969, ya que le sugirió que se olvidara de su biografía y luego nunca le contestó la correspondencia enviada con dudas sobre su obra.

fenómeno que ayudó a Fuentes a abordar los mitos. Sobre todo, se enfoca en la presencia del cine neorrealista, aunque no se detuvo en la mirada ni análisis de los elementos relacionados al imaginario de los vampiros u otros elementos del cine surrealista y gótico.

Producto del Departamento de Estudios Hispánicos, otro corpus textual que muestra los lazos o vínculos de “amistad” con la obra fuentesiana es la *Revista de Estudios Hispánicos*. La misma se ha dado a la tarea de compartir los trabajos de académicos puertorriqueños e internacionales. En 1981, la *Revista* publicó cuatro artículos relacionados con la narrativa de Carlos Fuentes en la sección de literatura hispanoamericana, que ayudan a iluminar algunos confines borrosos de su narrativa. Se publican: “*La muerte de Artemio Cruz y La modificación: un estudio comparado*” de Carmen Lugo Filippi; “*Aura: estructura mítico-simbólica*”, de Ileana Viqueira; “*Una familia lejana, exorcismo de la herencia y conciencia de la culpa, nostalgia del ser en la naturaleza y el tiempo*”, de Aida Elsa Ramírez; y “*Presencia del simbólico Dragón verde en la narrativa de Carlos Fuentes*”, de José Luis Martín.

En los estudios anteriormente citados se destacan descripciones del carácter estructural y complejidad temática de Fuentes. Por ejemplo, Viqueira propone que la novela *Aura* explora el tema de la búsqueda de identidad en el descenso infernal del protagonista. Asimismo, explora las dimensiones míticas del tiempo y el espacio en la novela. El tiempo en *Aura*, según Viqueira es posible gracias a elementos de lo mágico. Sostiene que la casa, como estructura textual en la novela, es el espacio tenebroso y rebuscado de la complejidad femenina. Por otra parte, entiende que los colores cumplen una función estructural en la novela, sobre todo el amarillo, el azul y el rojo. El amarillo, que antes fue verde, sugiere

pasado, mientras el rojo desvía la atención del verde mar, que es un paisaje de ensoñación (27-28).

Curiosamente, ya describía al rojo como símbolo de sangre y sacrificio (28). El carácter tortuoso vinculado a la sangre será retomado en el presente estudio como uno de los motivos recurrentes en el vampirismo espectral fuestesiano. Este artículo ayuda a comprender elementos que son constantes en las novelas que se destacan en la presente disertación. Por ejemplo, la mirada al rojo como sangre y sacrificio nos remite al elemento del pacto que aparece en *Cumpleaños* y que sella el motivo de la reencarnación con un estilete. Incluso, Viqueira realiza un pequeño inventario de animales que aparecen en la novela y que difuminan las fronteras de lo real y lo fantástico para esclarecer enigmas relacionados al imaginario de la brujería y la numeración.

Por otra parte, Ramírez explora la dimensión biográfica de *Una familia lejana*. Propone al personaje Branly como representativo del cineasta y amigo de Fuentes, Luis Buñuel, mientras propone a Heredia como la representación del espíritu feudal hispanoamericano (35). Esta dimensión biográfica y su relación con la noción de la amistad se trabaja en los capítulos subsiguientes, sobre todo en el capítulo dedicado a los “vampiros y espectros en la literatura fuestesiana”. Las relaciones de amistad nutrían, como la sangre nutre a los vampiros, a las creaciones fuestesianas y esta novela que destaca Ramírez es un homenaje a los diálogos y conversaciones entre amigos que se funden y confunden en un intelecto común cuando comparten afinidades y se transmiten historias de reaparecidos para continuar la creación literaria.

Por otra parte, Ramírez compara las técnicas narrativas y los temas de *Una familia lejana* con obras anteriores de Fuentes, como *Aura* y *Cumpleaños*, para explorar el carácter repetitivo e histórico del tiempo y proponer un rechazo hacia la herencia de los padres históricos y el destino “impuesto”. El carácter del tiempo y su “maldad” se retoma en el estudio sobre el vampirismo espectral para indagar en la posibilidad del tiempo perpetuo o inmortal como una condena de los narradores que habitan espacios cerrados, como laberintos borgianos, donde desconocen sus interioridades, se cuestionan su estado material y buscan comprender el origen y perpetuidad de sus existencias.

José Luis Martín, por otra parte, evalúa el carácter simbólico del dragón verde en la narrativa de Carlos Fuentes. Ya antes el autor había estudiado a ese reptil verde en obras de autores como Vargas Llosa, y sostiene que representa a las instituciones corruptas que seducen y devoran a sus víctimas, en este caso América Latina (41). En Fuentes, Martín propone que ese dragón es de derecha pero también de izquierda y desenmascara la crisis mexicana e hispanoamericana (41). El estudioso propone que en la novela de Fuentes, *La cabeza de la hidra*, se encarna monstruosamente el símbolo del reptil verde y el gran enigma es, para Martín, el petróleo; ese monstruo al que no vale la pena cortar la cabeza porque renacerá incesantemente (45). Martín propone que en la obra de Fuentes la deshumanización de la sociedad de consumo es ese reptil que seduce y devora. Sin embargo, no discute un elemento importantísimo en *La cabeza de la hidra*: el general, quien tiene la capacidad para destruir y hacer desaparecer, es fotosensible, o sea no puede aparecer en lugares con la presencia de luz. Este elemento sugiere que los motivos vampíricos y espectrales en la obra de Fuentes responden a una reflexión política y sobre el poder, aún cuando esta novela no se

incluye en el presente análisis, sí se considera como una “cabeza” más del carácter espectral vampírico de la literatura fuentesiana.

En el 2011, años más tarde y retomando la revisión de literatura, Miguel Ángel Náter publica su libro *Incitaciones del infierno: La poética de la ‘sumersión’ en algunas narraciones hispanoamericanas del siglo XX (1900-1970)*. En el mismo, incluye un ensayo titulado “La ciudad muerta y *Aura*, de Carlos Fuentes”, en el que incluye algunas propuestas ya publicadas por este en el 2004, en la *Revista Chilena de Literatura*. En este ensayo, Náter propone, entre otros argumentos, que el espacio exterior en *Aura* contrasta con el espacio interior gótico de la casa de Consuelo, a la que ve como un espacio del deseo y del embrujo (211). Por lo tanto, relaciona el espacio de la ciudad “sumergida, oscura y mortuoria con el subconsciente en la novela” (212).

Para Náter, la ruina y decadencia del espacio moderno expresa el repudio gótico por la belleza y la salud (214). El estudioso usa las teorías de Freud como marco teórico para indagar el temor que suscita la figura femenina en la estructura textual. Sobre todo destaca el ensayo de Freud sobre “Lo siniestro” indicando que en la novela los temores emergen como características amenazantes. En *Aura*, para Náter, la mente neurótica está atormentada por el pasado. Por lo tanto, la ciudad<sup>5</sup> muerta en *Aura* funciona como antagonista del progreso,

---

<sup>5</sup> La ciudad como fenómeno moderno se representa como caos en las novelas de Fuentes. Por ejemplo, en *La región más transparente*, la novela comienza y termina con un personaje femenino prostituyéndose en la ciudad. Se abre y cierra la estructura mostrando cómo los sueños de progreso no son colectivos, que en la ciudad impera el caos y que los personajes marginados sobreviven sin ideales de futuro.

coordinada clásica en la visión moderna, y el elemento gótico le sirve a Fuentes de motivo para adentrarse en las contradicciones de la novelística hispanoamericana.

Por otra parte, Arturo Echavarría extrapola el análisis de la obra fuentesiana y la evalúa en relación con sus dinámicas transatlánticas. En el estudio que realiza sirve de guía preliminar para la novela *Una familia lejana*, en la que destaca el carácter “vagamente” demoníaco de uno de los personajes y hace hincapié en la “identidad fluida y cambiante”, “rodeada de una aureola de misterio” en las voces narrativas (14). Las relaciones entre los personajes cumplen una función simbiótica entre los vínculos y dinámicas de Europa y América Latina. Para Echavarría, el discurso narrativo considera las consecuencias del proceso colonizador y las intervenciones posteriores de países como Francia e Inglaterra en el llamado “Nuevo mundo” (15). Echavarría sostiene que la hibridez cultural de los personajes los hermana. Dicha hermandad cumple una función estructural a medida que visibiliza una “red de relaciones” y parentescos (21).

No obstante, el presente estudio se distancia del acercamiento de Echavarría en cuanto concluye que el texto se resuelve al final como un “viaje onírico” del personaje vampírico espectral. La teoría que se elabora destaca el motivo de maldición o condena de los narradores que aparentan ser escogidos involuntariamente para continuar las historias mientras que conscientemente se alimentan de los relatos para perpetuarse a través de los diálogos intertextuales que permiten la elaboración y permanencia de los cuerpos textuales.

Consumos transnacionales: acercamiento crítico internacional

La crítica fuentesiana obviamente no se limita al espacio insular. Las relaciones de “amistad” y diálogo con sus obras se extiende y solidifica en la academia norteamericana, donde se ha explorado la pluralidad temática y el carácter exploratorio de las estructuras narrativas que se diferencian en cada texto. El vampirismo espectral fuentesiano como marco teórico es una propuesta de lectura que se distancia de la crítica tradicional por lo que dificulta la comparación de argumentos sobre el proceso intertextual y la inmortalidad de los narradores a través de procesos de consumo. Sin embargo, sí se pueden destacar críticos de la obra de Fuentes en el extranjero, como William L. Siemens en su artículo “Maniqueísmo e inmortalidad en *Cumpleaños*”, publicado en el 1974, donde explora el tema de la inmortalidad en la obra fuera de las doctrinas cristianas.

Siemens entiende que la inmortalidad se da a través de la unión del personaje con otros seres, tanto hombres como animales. Cuando los animales están separados representan un símbolo diabólico mientras que mediante la unión surge la divinización de los elementos, y con esta la vida eternal (124-125). Esta propuesta aporta en la comprensión de la intertextualidad necesaria en las obras de Fuentes. Según Siemens, la inmortalidad surge a través de la unión de los personajes, como la narrativa de Fuentes, que se enriquece a través de la unión de los textos.

Otro de los estudios más destacados de la obra de Carlos Fuentes lo lleva a cabo Raymond Leslie Williams, en su ensayo “*Terra Nostra* y El Escorial: Una lectura”. En dicho estudio propone que *Terra Nostra* es una novela monumental y que esa "monumentalidad" es metáfora de la monumentalidad del Escorial. Williams sostiene que El Escorial es una de las fuentes reescritas en *Terra Nostra*. Como afirma Williams, Fuentes utiliza una serie de

personajes-narradores característicos de la literatura heterodoxa medieval y renacentista y “para construir El Escorial, el autor Felipe II se vale de textos igualmente heterodoxos como los de Fuentes, mandando a traer objetos culturales de toda Europa, pidiendo y usando, además, los planos de varios monasterios en diferentes ciudades españolas” (423).

Acertadamente, Williams destaca el carácter intertextual de la estructura de *Terra Nostra*. Para Williams, la intertextualidad se representa en la hibridez de materiales y símbolos que componen la novela, que él sostiene es una metáfora del palacio de El Escorial. Williams destaca la estructura monumental y cerrada del palacio que sirve de claustro a los personajes-narradores en el texto. Sin embargo, el presente estudio pretende ampliar la perspectiva e incluir La Alhambra, como otro de los textos reescritos en la novela. Sobre todo, se presta atención a la búsqueda de ruptura con el carácter cerrado y heterodoxo del Escorial en oposición con los motivos representados en el palacio en Granada. Se indagará en este contraste en el capítulo sobre las vampiresas y figuras espectrales en la narrativa fuentesiana.

No obstante, no se descarta que el palacio del Escorial pueda ser símbolo a su vez del vampirismo espectral manifestando una manera de entender el imperialismo y el poder, mientras la Alhambra surge en oposición para mostrar la intertextualidad como fenómeno de hibridez cultural y liberación del estado material. El propio Carlos Fuentes asegura en su libro *Cervantes o la crítica de la lectura* que la influencia árabe en la literatura española representa una ruptura en el imaginario de la cristiandad. Fuentes explica que *El libro de buen amor*, hijo de *El collar de la paloma* es una Alhambra rumorosa y deleitosa instalada en el pétreo corazón del espectro por venir: la necrópolis de El Escorial” (43).

Se puede afirmar que Williams describe *Terra Nostra* como la representación de un esfuerzo enciclopédico y en el presente estudio se coincide con su interpretación sobre la escena de la Señora convertida en murciélago para adentrarse en las criptas y robar las partes de los cadáveres, al argumentar que “además de ser una imagen terrorífica del ambiente en el Palacio, es una metáfora de la labor de Fuentes, que también va robándose lo que necesita de las tumbas para crear sus personajes, uno de los varios paralelos entre los reyes y el autor mexicano” (430). Ese robo o consumo puede representar al vampirismo espectral no solo como símbolo de intertextualidad, pero también del poder con el que se asocian.

La revisión de literatura no puede evitar enriquecerse con una mirada al imaginario vampírico y espectral. Como proponen Ricardo Ibarlucía y Valeria Castelló-Joubert en el estudio preliminar del libro *Vampiria, de Polidori a Lovecraft. 24 historias de revivientes en cuerpo, upires y otros chupadores de sangre*, la seducción del imaginario del vampiro reside antes que todo en que nadie cree en su existencia (9). Entonces, el vampiro es como un espectro o reaparecido; se cuestiona su existencia, pero reaparece en todas las manifestaciones del arte desde que el ser humano puede crear narrativas en sistemas de signos. De igual forma, estos estudiosos explican que la Ilustración, con su mirada privilegiada a lo probable o científico, no evitó desterrar viejos mitos que representan lo reprimido (10).

Ibarlucía y Castelló-Joubert destacan el argumento de Voltaire en su *Diccionario filosófico* en el cual asegura que los “verdaderos chupasangres no moraban en los cementerios, sino en palacios muy agradables” (15). Esta antología comienza con el cuento “El vampiro” de Polidori, y sobre este cuento argumentan que se convierte en un emblema

del romanticismo, donde “el vampiro –ahora un aristócrata entre las masas- dejará de ser la manifestación de una lejanía para acabar adueñándose de la esfera privada, donde su imagen se sustrae a la mirada de otros y ni siquiera puede ser capturada por los espejos” (21). Esta noción del vampiro como un extranjero extravagante y adinerado será rescatada en la literatura fuentesiana. Los vampiros espectrales de Fuentes son como fantoches que perpetúan su existencia a través de los otros. Sin embargo, Fuentes cuestiona el ideal del progreso de los vampiros tradicionales porque, para el escritor mexicano, solo progresa lo que se transforma. Sin embargo, la inmortalidad no es una forma de liberación, por el contrario, se representa como una continuidad tortuosa y macabra que condena a los personajes-narradores a habitar cuerpos encerrados en estructuras textuales que desconocen.

Curiosamente, Kristine Ibsen en su libro *Memoria y deseo: Carlos Fuentes y el pacto de la lectura* destaca la noción del acuerdo pactado con la lectura. Para Ibsen, la lectura de Fuentes despierta la carencia de la memoria y, por ende, el deseo de rescatarla sobre todo desde una lectura activa. Ibsen sostiene que el realismo latinoamericano, antes del Boom, solía fomentar una actitud pasiva hacia cuestiones de creatividad al confundir “el arte de escribir con la correcta ubicación ideológica de la obra. La literatura cayó en las trampas del simplismo, la pedagogía y el mensaje”(13). Ibsen entiende que la literatura resultaba a menudo como un medio inadecuado “para impulsar el cambio social” (13). El pacto descrito por la académica surge en contra del “simplismo” del realismo previo al Boom de literatura hispanoamericana.

Asimismo, destaca tres estrategias del boom que se pueden identificar como parte de las obsesiones del universo textual fuentesiano: no racional, alteración del orden natural y

distanciamiento de la vida cotidiana. Como decía Cortázar, el Boom es un producto de los lectores y Fuentes no se distanció de ese marco de trabajo. Su misión, como el resto de los autores del Boom, fue despertar la curiosidad por lecturas activas y alternativas. Cortázar usó la metáfora de la rayuela para aludir al elemento lúdico del acto lector mientras Fuentes comenzó su exploración con la edad del tiempo, como elemento irónico ya que el tiempo en sus textos carece de edad, y la edad es un espacio sin memoria.

Según Linda Hutcheon, este tipo de experimentación creativa está relacionado con la vanguardia tardía y sus exploraciones con la metaficción historiográfica. Según Hutcheon, “el pasado investido con una vida y un significado nuevo” servía de recurso para explorar líneas narrativas y distanciarse de las cronologías. Hutcheon describe el fenómeno como un “texto polisémico capaz de movilizar al lector”. “El lector se convierte en un operador en lugar de consumidor” (17). En otras palabras, el lector encontrará en las obras de Fuentes una pluralidad de significados y voces entrelazadas. No obstante, el autor nunca desaparece del texto, aunque cabe preguntar si el lector es “controlado” por el autor. La lectura detenida y cercana redescubre nuevos significados en dicha pluralidad e identifica las inconsistencias en las dinámicas de poder, sobre todo, en la representación de las voces femeninas espectrales vampíricas.

En este estudio se destaca a las figuras femeninas vampíricas y espectrales en las novelas seleccionadas. Se debe recordar, como se ha mencionado anteriormente, que Fuentes clasifica sus obras en catorce ciclos que llama La edad de tiempo<sup>6</sup>. Las obras incluidas en

---

<sup>6</sup> El tiempo es una de las obsesiones recurrentes en la literatura fuentesiana. Este motivo traspasa las fronteras de los géneros y aparece en los cuentos, novelas y ensayos. En el

este estudio preliminar son *Cumpleaños*, *Una familia lejana* y *Terra Nostra*. En cada una de estas obras, las figuras femeninas cumplen una función estructurante dentro del vampirismo espectral fuentesiano. Sobre todo, se destaca la figura de la Señora en *Terra Nostra* como "narradora narrada" capaz de transformarse a través de la palabra y crear un "monstruo" de otros cuerpos.

Para Michael Abeyta, *Terra Nostra* ocupa un lugar privilegiado y único al comienzo de los ciclos en el ciclo nombrado "Tiempo de las fundaciones". "*Terra Nostra* es el texto que intenta deconstruir y reconfigurar los mitos fundacionales latinoamericanos y la mirada de España en el rol de esos mitos. Sobre todo, de las llamadas conquistas en el "Nuevo Mundo"(90). La Señora es una metáfora del intento del fenómeno reconfigurador. A través de la transformación en un murciélago se traslada desde el espacio del encierro para reconstruir a un nuevo "señor" de las reliquias de los reyes y reinas del pasado. El monstruo representa el cuerpo intertextual inmóvil que solo adquiere vida gracias al elemento creador y a la posibilidad de transmisión a través de la figura receptora o lectora que transmite la escena y, por ende, la perpetúa.

Abeyta describe la estructura de la novela como una "barroca", y explica que para producir los efectos barrocos escritores como Carlos Fuentes despiertan estímulos sensoriales

---

documental y libro de ensayos *El espejo enterrado*, Fuentes relaciona su interés por el tiempo con el mundo indígena. Asegura que la necesidad de comprender el tiempo se convirtió para el imaginario indígena en una necesidad y cita a un poeta indígena, cuyo nombre no menciona: "quienes tienen el poder de contar los días, tienen el derecho de hablarle a los dioses".

a los lectores a través de “tomar prestadas” técnicas de las artes plásticas y visuales como los contrastes clarososcuros, el juego entre lo sólido y el vacío, las superficies y las profundidades, la anamorfosis, o la distorsión óptica de una imagen. Este ejercicio se ejemplifica en el robo o acción de “tomar prestado” de la Señora para construir un nuevo cuerpo textual.

Curiosamente, Abeyta, describe al barroco o neobarroco como una Catrina<sup>7</sup>, “la exuberancia se opone a sí misma a la ética del capitalismo”(41). Entiende que la función de la palabra en el estilo barroco es un acto de transgresión. “La imposibilidad de comparación e intercambio implican no solo la pérdida de valor sino también la pérdida de sentido” (78). El carácter enigmático de la estructura montada a base de fragmentos heterogéneos es descrito como una mujer que es metáfora de la muerte y la decadencia. Como la Catrina, la Señora representa el temor en la otredad de los creadores masculinos. Ninguna se distancia de la imagen cristiana de Eva y la esencia del pecado materializado en cuerpo de una mujer. La Catrina es la clase social alta seducida por el capitalismo, mientras que la Señora es la imagen del cuerpo creador que puede parecer aterrador para la mente masculina.

---

<sup>7</sup> Ver en el anejo 1 la imagen del mural “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”, del artista mexicano Diego Rivera. En este, Rivera inmortaliza la imagen central de la Catrina como una mujer espectral con rostro de calavera y vestimenta representativa de la clase social alta que se criticaba. En este mural Rivera se representa como un niño, tal vez aludiendo a la inocencia, junto a dos figuras femeninas: Frida Kahlo y la Catrina. El espectro de la figura femenina parece acompañarlo como un enigma sin solución ante el hecho de la reaparición.

Asimismo, Abeyta analiza otro personaje femenino que inspira un aparente terror a los personajes masculinos en *Terra Nostra*, la llamada “Dama Loca”, que es una especie de criatura espectral vampírica inspirada en las historias de la conocida, tristemente, por la historia como “Juana, la reina loca”. Abeyta argumenta que el desmembramiento y desfiguración de la dama loca en *Terra Nostra* representa las posibilidades de un futuro frustrado. De igual forma, describe la obsesión de Felipe y la Señora por la muerte y las “procesiones” de restos momificados como un ejemplo de la “economía del gasto derrochador” o, en inglés, “economy of wasteful expenditure” (25).

Otra metáfora relacionada a los sistemas económicos que utiliza Abeyta son las funciones de la usura para describir el gasto excesivo de Felipe II en El Escorial. También habla de la economía del “regalo” como un proceso de intercambio no explícito en el que se impone un orden o sentido y, a la vez, una deuda no precisada por las dinámicas o relaciones de poder (4). De esta manera, *Terra Nostra* señala una deuda latinoamericana con una herencia sincrética. Según Abeyta, Fuentes obliga a los lectores a confrontar los silencios e intersecciones entre la historia española y latinoamericana. Sin embargo, en el presente estudio el lector se percatará de que tales silencios están mediados por los géneros en la pluralidad de las voces. Los procesos intertextuales tienen dinámicas de poder diferentes de acuerdo con el género de las figuras narradoras. Las mujeres representadas como figuras del terror parecen tomar control de sus encierros y parecen ser representadas en la polifonía de voces, pero carecen del poder para perpetuarse de igual manera en que se immortalizan las voces masculinas en los textos.

Por otra parte, escritores y críticos más recientes como Jorge Volpi, en su artículo “Carlos Fuentes o desafío contra el tiempo” argumenta: "*Terra Nostra* es la summa novelística de Fuentes, el abismo donde conviven todas sus obsesiones, del agujero negro que devora al lector y lo transporta a un universo paralelo donde el tiempo no es lineal, como en el nuestro, sino circular como en las mitologías antiguas" (68). Su análisis, como miembro de la generación del Crack literario en Latinoamérica no se distancia de sus precursores. El corpus literario de la “La edad del tiempo” no es otra cosa que un intento de ruptura con las cronologías y jerarquías. El presente estudio sí concuerda con su interpretación de “agujero negro que devora al lector”. Sobre todo, por el uso del verbo devorar en presente del indicativo. El verbo denota consumo como un acto violento y transgresor que se elaborará en la lectura cercana de las novelas seleccionadas.

El consumo es una noción que va de la mano con la idea de comunión que destaca Roberto González Echevarría en su artículo “*Terra Nostra*: Teoría y práctica”. En este asegura que esta novela de Fuentes es tal vez el último aliento o respiro de la “novela de la tierra” (290). Aspecto interesante porque aún cuando la novela sitúa gran parte de sus escenas en espacios “rurales” por su atemporalidad, la misma comienza y culmina en un espacio cosmopolita apocalíptico que la distancia de textos ejemplares de la novela de la tierra como *La vorágine*, que se enmarca a través de elementos bucólicos y que distingue la noción del héroe y en la cual la literatura es representada como una posibilidad de liberación y escape. En los textos de Fuentes, no hay héroes aparentes, por el contrario, los líderes sociales, económicos, políticos o pasiones se representan encerrados y en decadencia; la palabra no representa una posibilidad de salvación sino de perpetuidad. Es preciso señalar

que salvación y perpetuidad no son equivalentes en la creación fuentesiana, y así pretendo demostrarlo el presente estudio.

Por otra parte, González Echevarría sostiene que la comunión entre las ideas y la novela es tan fuerte que Fuentes la acompaña con una especie de manual en el que revela a los lectores las claves para entender el “conocimiento de los hombres y las épocas” (289). Este elemento de totalidad también ha sido elaborado anteriormente por Raymond Williams en su libro de *The Writings of Carlos Fuentes*. Sin embargo, un aspecto importante que comenta González Echevarría sobre *Terra Nostra* es que su fragmentación está influenciada por la teoría foucaultiana sobre la separación de los mundos y de las cosas, pero cuestiona que el origen de la estética fragmentaria sea español. En cambio, busca una explicación en teóricos como Lukács y su teoría de las sociedades fragmentarias. Asimismo, destaca la técnica de la repetición que se diferencia a través de la deformación.

De igual forma, como Williams, también menciona la complejidad análoga de los palacios y las estructuras narrativas como El Escorial, pero no menciona la complejidad estructural de la Alhambra que también se representa en la novela. En el análisis de la presente disertación, La Alhambra es vista como una metáfora espejeante de las influencias orientales en el mundo español y, por ende, latinoamericano. En cambio, González Echevarría propone una reconciliación latinoamericana con España, y exige del lector pasar de la lectura “lineal pasiva” para participar de la reescritura, sin embargo, no incluye al mundo oriental en la reconciliación. Explica la complejidad del texto aludiendo a un cierto “performance de la contradicción”, aunque contradictoriamente sostiene “the problem of TN is not so much that obscurity, but a blinding clarity” (139). Este comentario podría

entenderse como una contradicción en sí mismo ya que la novela no aspira a esclarecer las relaciones entre los dos continentes sino a visibilizar los conflictos aceptando los huecos de la historia. En la obra de Fuentes, tales conflictos se representan sin una posible solución que resuelva los lazos de hermandad y elimine las cicatrices del pasado. Por eso, para Fuentes, la escritura se convierte en un acto transgresor y violento que se representa en la repetición de sentencias y maldiciones que se sellan con heridas punzantes y la sangre de otros cuerpos.

La estructura narrativa de Fuentes, como se ha mencionado anteriormente, es polifónica y dialógica. Dicha hibridez puede considerarse como un elemento del trabajo intertextual. Para Reindert Dhondt, en su libro *Carlos Fuentes y el pensamiento barroco*, parte de las estrategias fragmentarias que evocan a la intertextualidad se relacionan al mundo del barroco. “En cuanto al barroco como conjunto de rasgos estilísticos notamos que los críticos asocian rasgos muy diversos con el estilo ‘barroco’ de Fuentes, considerando este adjetivo sobre todo como indicador de una complejidad formal” (25). No obstante, destaca temas centrales del barroco que son evidentes en la literatura de Fuentes: la melancolía, relacionada a la soledad, y las ruinas de la utopía. Según Dhondt, el barroco de la obra de Fuentes configura un universo religioso parodiado y una ruptura del tiempo lineal. Para Dhondt, “Fuentes piensa la modernidad desde lo barroco”, o sea desde la pluralidad (28).

Un análisis que llama a la atención para una futura comparación de hallazgos con el presente estudio sería el realizado por Gloria Durán sobre los símbolos de las muñecas y la brujería en la literatura fuentesiana. Durán en su libro *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes* y en su artículo “Dolls and Puppets as Wish-Fulfillment Symbols in Carlos Fuentes”, ingeniosamente argumenta que el género femenino ha sido pobremente

representado en el imaginario fuentesiano. El carácter sobrenatural de las mujeres en los textos que destaca Durán distancian a la figura femenina de su contexto real. Las conexiones que hace la estudiosa vinculan a los personajes con figuras mitológicas diversas que cruzan fronteras transatlánticas pero que coinciden con el carácter enigmático y terrorífico de la mujer por su naturaleza, “otra”.

Durán concluye sin tapujos que “los novelistas son como niños que han crecido. Crean personajes literarios que usan como muñecos de palabras, expresando deseos y sentimientos de agresión”(173). El carácter enigmático y aporreado de las figuras femeninas será analizado en el capítulo sobre figuras femeninas vampiresas y espectrales del presente estudio. En el mismo se indaga en el conflicto de igual en el origen y propósito ulterior del proceso de transformación e inmortalidad de los personajes femeninos en las obras fuentesianas.

## **Capítulo I: “El vampiro que nos habita”: el espectro, lo perpetuo y la transformación de los cuerpos en la obra fuentesiana**

### El origen del vampirismo espectral

El fenómeno del vampirismo espectral, como se ha definido en esta disertación, no es exclusivo de la escritura fuentesiana, aunque este se destaca por elementos únicos que se explorarán a fondo y en sus detalles posteriormente. Como fenómeno teórico el mismo se puede rastrear desde los orígenes de la escritura misma. En otras palabras, se pueden identificar elementos del vampirismo espectral en textos y narrativas como la epopeya de Gilgamesh, las leyendas aztecas, los mitos griegos del dios Dionisio, la teoría de los humores, el origen del cristianismo y los discursos ginefóbicos de la inquisición en el *Malleus Maleficarum*, entre otros tantos que podrían ser auscultados.

No obstante, para propósitos del presente estudio lo circunscribo a una muestra, un tanto arbitraria pues tiene la finalidad de ejemplificar el fenómeno y no aspira a cubrir la totalidad del mismo. En otras palabras, se aspira a un repaso historiográfico, un tanto arbitrario, y teórico inicial desde la épica oral hasta la creación de Carlos Fuentes. En estas narrativas hay motivos del vampirismo espectral que estarán inmersos en los textos por autores como Fuentes, que aluden conciente o inconcientemente a un imaginario que se estructura desde el consumo como práctica intertextual, y que representa el duelo o la pérdida como detonante de la búsqueda de perpetuidad a través de transformaciones que intentan servir de ruptura a la soledades y encierros que provocan una crisis identitaria en los personajes o cuerpos que buscan inmortalizarse.

El vampirismo espectral como fenómeno dialógico e intertextual es como un dios inmortal “reaparecido” con diversos nombres y orígenes híbridos. Así se rescata a la figura de Dionisio o Baco, dios del vino nacido de un cuerpo fallecido tras una cesárea postmortem, descuartizado por otros dioses y reconstruido por la figura materna de la abuela. Dionisio se convierte en el dios de la vid y, por ende, de la vida<sup>8</sup> a través del consumo. El fenómeno del vampirismo espectral también reaparece travestido como este dios que se oculta con ropajes femeninos. En este repaso también se hace alusión a dos obras que ayudan en la comprensión del teatro dionisiaco, como son *Las bacantes* y *Las ranas*, las cuales muestran dos vertientes opuestas de la representación del dios de la vid. No obstante, en ambas se destacan elementos presentes en el vampirismo espectral como la reaparición de personajes híbridos y extranjeros capaces de bajar a los infiernos para rescatar las letras de los poetas muertos.

Asimismo, se destaca el mito de Asclepio, dios de la medicina, castigado por los otros dioses por compartir con la humanidad el conocimiento científico tan elevado para que alcanzaran la inmortalidad. En el repaso historiográfico, como se verá más adelante, la teoría de los humores no se distancia de este fenómeno de vida a través del consumo. Hipócrates entendía que la salud del cuerpo humano dependía de una serie de elementos interconectados en la sangre, bilis negra o amarilla y la flema. El equilibrio o armonía de estos elementos dependía de su relación con el ambiente o el estado de la naturaleza exterior al cuerpo. De

---

<sup>8</sup> Es importante recordar el origen de la palabra vida “vita-vitis” que comparte raíz latina con la palabra vid.

manera significativa, el desarrollo de estas teorías llevaron a los médicos a tratar pacientes con “naturaleza fría” como ancianos en su última etapa de vida con vino tinto y carne roja.

De igual forma, el consumo es también un fenómeno de comunión muy conocido y practicado en las tradiciones judeocristianas. Jesucristo es el epítome del símbolo de la vida eterna a través del consumo de otro cuerpo, como se verá más adelante en la disertación. No obstante, la figura femenina en el vampirismo espectral no ha sido privilegiada. Su poder de consumo o transformación se representa como un enigma aterrador por lo que los personajes femeninos ficticios o reales suelen verse silenciados o marginados dentro la polifonía estructural.

Este aspecto se elabora sobre todo con la persecución femenina que desató la Inquisición con discursos difundidos en textos como *Malleus Maleficarum*, o el “martillo de las brujas”. En este inventario de crímenes provocados por la ginefobia se incluye, entre muchos otros, delitos como el consumo de la sangre de los niños, la metamorfosis femenina para interferir con el devenir de los hombres, y el crimen de obstruir el poder “divino” de la gestación. Todos los temores despertados por la figura femenina se pueden relacionar a la falta de conocimiento sobre su “otredad”. Los hombres dominaban la estructura jerárquica y señalaban cualquier acción o fenómeno desconocido como *les humana* provocando la exclusión y persecución sistemática de la figura femenina, como se demostrará en el presente repaso historiográfico. Este temor por el enigma femenino es representado en el vampirismo espectral fuentesiano, mediante el cual los personajes femeninos son seres “otros”,

rechazados y representados como monstruosos por su capacidad para crear monstruos en su obsesión constante por evadir la muerte a través de la maternidad.

El vampirismo espectral fuentesiano evoca ciertas reminiscencias de las ideas del francés Jean Delumeau sobre la antigüedad y el pasado como entes perpetuos. El escritor francés estipula que la antigüedad y el pasado irrumpen como un acto amenazante en el “interior del presente” en cualquier momento. Delumeau expone cómo en “la mentalidad colectiva, con frecuencia la vida y la muerte no parecían separadas por un corte nítido” (119). Sin embargo, el temor por la muerte se ha manifestado desde el origen de los tiempos mediante el tratamiento a los cuerpos inertes, y hasta en los ritos de despedida. En la antigua Grecia se decía que los muertos tenían derecho a permanecer tres días en la ciudad, se les ofrecía una última cena, luego eran obligados a partir. Incluso, en algunas regiones de África se mutilaban los cuerpos para evitar su regreso (133). No obstante, nunca faltaron los relatos que atribuían características humanas a la noche como cómplice de divinidades que conjuraban a los llamados reaparecidos. Explica Delumeau:

Ya la Biblia había expresado esta desconfianza hacia las tinieblas, común a tantas civilizaciones, y definido simbólicamente el destino de cada uno de nosotros en términos de luz y de oscuridad, es decir, de vida y de muerte. El ciego dice la Biblia, que no ve ‘la luz del día’ posee un sabor anticipado de la muerte (Tob., 3, 17; 11,8; 5, 11 ss). Cuando termina el día entonces sobrevienen los animales dañinos (Salmos 104, 20), la peste tenebrosa (Salmos 91, 6), los hombres que odian la luz: adúlteros, ladrones, asesinos (24, 13-17). Por eso hay que rezar al que creó la noche para que proteja a los hombres contra los terrores nocturnos (Salmos 91,5). El infierno, el

Sheol (Seol), está dominado, evidentemente, por las tinieblas (Salmos 88, 13). El día de Yahveh será, en cambio, el de la claridad eterna (139).

En otras palabras, el temor por lo desconocido se ha manifestado en relaciones binarias de vida y muerte, luz y oscuridad. Como un quiasmo la luz es vida y la muerte es oscuridad por su carencia de “iluminación” o conocimiento certero del porvenir tras la ausencia del estado material. El temor a la noche y a la muerte no es exclusivo de la idiosincrasia cristiana. Delumeau explica que los habitantes del valle de México, antes de la invasión española, en la civilización de Teotihuacan los dioses habían creado al Sol y a la Luna. Para llevarlo a cabo, dos dioses se habían sacrificado en un brasero; así surgieron ambos astros. “Entonces todos los dioses se sacrificaron para hacerlos vivir de su sangre” (140). Los aztecas pensaban que debían renovar ese primer sacrificio con sangre humana y no correr el riesgo de que el Sol dejara de girar.

Vampirismo espectral fuentesiano, los vínculos de amistad y el duelo: Gilgamesh busca la inmortalidad

Para Fuentes, las relaciones de amistad y la polifonía nutren, como la sangre a los dioses aztecas, el proceso literario y como se verá representado en la novela *Una familia lejana* este proceso de encuentros con seres semejantes (creadores o portadores de las narraciones) representa la pluralidad de voces que luego reaparecen en los textos literarios. *Una familia lejana* es un homenaje a la conversación y a la amistad. La amistad también es el eje central del primer texto registrado con un sistema de escritura. *La epopeya de Gilgamesh*

<sup>9</sup> es un texto montado con los fragmentos o retazos de tablillas pertenecientes a dos culturas diferentes, aunque no se sabe con certeza cuántas culturas contribuyeron. Se entiende que el fragmento más antiguo data del siglo XVIII a. C. Los manuscritos se asocian con las civilizaciones asiria y la babilónica. La primera tablilla se encuentra incompleta y se cree que los fragmentos restantes narran la creación de Gilgamesh por los dioses. Por lo tanto, la epopeya narra parte de la vida de este personaje con características humanas. El cuerpo del héroe también es descrito como uno híbrido “dos tercios de él son dios” y cuya fuerza era comparada con un buey salvaje; “el empuje de sus armas no tiene par”. Como veremos en los capítulos subsiguientes, Gilgamesh es el héroe inexistente en los textos de Fuentes.

El vampirismo espectral es un fenómeno que aspira a la polifonía al destacar la decadencia de los héroes tradicionales del pasado. Sin embargo, en el relato de Gilgamesh, al menos en los fragmentos encontrados hasta ahora, se narra la llegada y enaltecimiento del “héroe”. En este caso, el héroe llega a la ciudad de Uruk, “la de los amplios mercados”, en la cual se convierte en rey, interesantemente ya que se glorifica la hibridez del personaje mitad dios, mitad hombre. Vale la pena repasar brevemente la epopeya para indagar en cómo se da la representación de la hibridez de los cuerpos, la presencia de la mujer como ser maldito y creador de monstruos, la representación de la amistad de los personajes semejantes y el duelo

---

<sup>9</sup> Los fragmentos citados de la epopeya son una traducción digital con acceso gratuito a través de la aplicación Kindle Reader. Estos fragmentos son una traducción al español de la traducción al inglés realizada por John Gardner de la versión de *Sîn-Leqi-Unninnī*.

ante la pérdida de dicha amistad y, por ende, la búsqueda de inmortalidad a través del consumo.

Gilgamesh es representado inicialmente como un rey violento, de excesos, que se apodera de las mujeres sin importar que fueran casadas o vírgenes. “Día y noche es desenfrenada su arrogancia”, canta la épica. Los nobles imploraron a los dioses para que creara un ser similar a Gilgamesh y que lo enfrentara en un duelo a muerte. Entonces, Aruru, diosa de la creación, creó un doble del dios Anu. “Con arcilla creó al valiente Enkidu”, y es descrito como un ser inquietamente híbrido para los estudios postmodernos: “hirsuto de pelo es todo su cuerpo, posee cabello de cabeza como una mujer. Los rizos de su pelo brotan como nisabal”(parte II, tablilla I, location 146). Sin embargo, Enkidu dudaba de su misión y tuvo que ser convencido por una mujer. Así decide ir a Uruk y proclamar su poder sobre los hombres, “¡Yo soy el poderoso! Yo soy aquel que puede alterar los destinos, (Aquel) que nació en el llano es poderoso; vigor tiene”(parte V, tablilla I). Gilgamesh y Enkidu se enfrentan en el mercado hasta que “Gilgamesh dobló la rodilla” (parte VI, tablilla II) . Luego de la batalla las tablillas narran de manera fragmentaria la relación de amistad que surge entre los enemigos conectados por un origen semejante.

Las próximas tablillas narran la obsesión amorosa y desenfrenada que demostró la diosa Istar, hija de Anu por Gilgamesh. Istar es representada como el origen en símbolo escrito de la bruja moderna que reaparece en el vampirismo espectral fuentesiano como un ser rechazado y que usa su poder para la creación y la devoración de los hombres. Istar es humillada por Gilgamesh quien le recuerda todos sus amantes traicionados y ella ofendida invoca a su padre creador: “Padre mío, ¡hazme el toro del cielo para que castigue a

Gilgamesh! (...) si no quebraré las puertas del mundo inferior (...) y levantaré los muertos roídos (y) los vivos, ¡para que los muertos superen a los vivos!”. Anu le responde: “Si hago los que me pides habrá siete años de cáscaras huera”. ¿Has cosechado grano para la gente? ¿Has cultivado hierba para las bestias?”. Sin embargo, Anu complace a Istar y el toro baja y “mata a centenares de hombres en sus primeros resuellos”. Gilgamesh y Enkidu, unidos, se enfrentan al toro en una batalla sangrienta y este resulta destruido. Istar reacciona congregando a las “mozas del placer” y conjurando una maldición sobre Uruk (tablilla III, versión babilónica antigua).

Como resultado de la maldición, Enkidu enferma y se lamenta por no volver a ver los ojos de su “hermano” Gilgamesh. Enkidu antes de morir sueña con la “Casa de las Tinieblas”, un sueño en el que describe a la muerte como una igualadora: “En la Casa del Polvo, en que había entrado, contemplé gobernantes sin sus coronas (...) En la casa del Polvo (...) reside el sumo sacerdote y el acólito, reside el encantador y el extático, residen los lavadores, uncidores de los grandes dioses (...)”. Enkidu muere y Gilgamesh “veló a su amigo como una desposada” (tablilla VIII, parte II, location 1718). Vaga por el duelo y se obsesiona con la búsqueda de la inmortalidad, ambos motivos estrechamente relacionados con el vampirismo espectral como se demostrará en la presente disertación (tablilla X, parte <sup>10</sup>).

Luego aparece un personaje inmortal, Utnapishtim, quien le revela a Gilgamesh cómo obtuvo la vida eterna y cómo él podría alcanzarla. Este sobrevivió al “gran diluvio” del

---

<sup>10</sup> Según la traducción, se encuentran cuatro versiones distintas de esta tablilla.

que también se salvaron las especies de la Tierra. Hasta los “los dioses se agazaparon como perros acurrucados”, asegura Utnapishtim.

Al llegar el séptimo día, la tormenta del sur (transportadora) del diluvio amainó en la batalla, que había reñido como un ejército, el mar se aquietó, la tempestad se apaciguó, el diluvio cesó (...) y toda la humanidad había vuelto a la arcilla. El paisaje era llano como un tejado chato (tablilla XI, parte I).

Entonces, Utnapishtim, le revela a Gilgamesh el secreto mejor guardado por los dioses para adquirir la inmortalidad y que se relaciona directamente con el acto de consumo: una planta, en las profundidades del mar, “tú hallarás nueva vida”. Gilgamesh ató piedras a su cuerpo y sustrajo la planta con espinas, como de rosas, y la nombró: “El hombre se hace joven en la senectud” (tablilla XI, parte I, location 2089). Sin embargo, una serpiente olfateó, desde el agua, las fragancias de la planta y la devoró y de inmediato, mudó su piel. Los fragmentos de la epopeya terminan con Gilgamesh, en el barco, cubriendo su rostro y tomando la mano del barquero, y pronunciando unas palabras similares al discurso de Pleberio al final de la Celestina: “¿Para quién, Urshanabi, mis manos trabajaron?” (tablilla XI, parte I). La búsqueda de inmortalidad del héroe es impedida por la serpiente que reaparece en culturas posteriores como símbolo de pecado. El fracaso del héroe es perpetuar a la serpiente mientras es condenado a la soledad y sufrimiento humano.

La medicina y el “consumo” de otros “cuerpos”

En “tiempos recios”, como diría Santa Teresa de Jesús, la humanidad experimenta las soledades y encierros que estructuran, como veremos más adelante, al vampirismo espectral.

En los textos de Fuentes, la muerte es más bien relacionada con una ausencia de continuación y memoria. La mente sufre rupturas y provoca crisis de identidad. Por ende, los personajes sufren los traumas de su existencia incluso más que las llagas en el cuerpo material. En las obras fuentesianas, las fiebres como los sueños alimentan el proceso creativo, por su carácter de estructura “caótica”. Estas estructuras son como pesadillas, es decir, producto de estados febriles. Curiosamente, en el vampirismo spectral fuentesiano no se representa el elemento de la medicina como una solución a los males del tiempo o del cuerpo, probablemente, porque la medicina aspira al pensamiento racional mientras la creación fuentesiana se alimentaba del caos imperante en la desestructuración y el caos para visibilizar los conflictos identitarios marginados en la historia “oficial”.

Sin embargo, no se puede descartar que las muertes y los duelos por enfermedades despiertan el razonable interés por alargar o hasta perpetuar las vidas humanas a través de la medicina. Un texto que revisa historiográficamente la historia de esta ciencia es *Historia de la medicina desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, publicado a fines del siglo XVIII por el médico P.V. Renuard. Este divide la era fundacional de la medicina cuyo periodo primitivo culmina con la destrucción de Troya y establece a Hipócrates como figura principal de la práctica que inicialmente no se consideraba una ciencia sino un tipo de arte.

Asimismo, Pedro Gargantilla explica en su *Breve historia de la medicina: Del Chamán a la Gripe A*, que la medicina grecorromana se define por su intención hacia una práctica racional. La medicina de las civilizaciones antiguas prestaban valor a los elementos sobrenaturales y la presencia y ausencia de los dioses en la aparición de las enfermedades. En la llamada medicina prehipocrática se destaca una relativa convivencia entre lo mitológico y

lo científico. Los mitos relatan en muchas ocasiones los primeros procedimientos medicinales y hasta quirúrgicos de los griegos. Por ejemplo, conocemos la primera cesárea postmortem que originó al dios de la medicina, Asclepio.

Hermes realizó esta cesárea y la segunda más renombrada, con la que se origina el mito del dios Dioniso o Baco. Se cuenta que Hermes, dios del comercio, abrió el vientre de la madre muerta del dios del vino y al percatarse de su estado prematuro produjo una incisión en el muslo de Zeus, padre de la criatura, convirtiendo así a Zeus en la primera incubadora registrada en la mitología. En la Grecia clásica no se realizaban este tipo de intervenciones a las mujeres vivas debido al respeto que tenían sobre el cuerpo humano. Por esta misma razón, se dice que no disecaban a los cuerpos. Sobre Asclepio, Gargantilla asegura:

La mitología griega creó un personaje mitad humano, mitad divino, que alcanzó un conocimiento muy elevado de la medicina hasta el punto de vencer a la muerte y conseguir la inmortalidad para los seres humanos, osadía que fue castigada por los dioses (83).

Este mito no es original de los griegos; las resonancias son evidentes en el dios de la medicina egipcia, Imhotep, que también pasó por el proceso de transformación de humano a inmortal. Esta noción basada en la transformación de los cuerpos de mortales a inmortales es eje central en el vampirismo espectral, es su magno propósito: sobrevivir a las condiciones externas para perpetuar el cuerpo intertextual.

Los griegos, al igual que los egipcios, concebían a las enfermedades como actos punitivos de los dioses: con flechas castigaban una falta individual (locura, ceguera, lepra) o colectiva a través de las epidemias (Gargantilla 83). En Cos, actualmente ubicado en Turquía,

había un templo dedicado a Asclepio, en el mismo lugar nació Hipócrates en el 460 a.C. Los pacientes podían pasar varios días en este tipo de templos. Los sacerdotes permitían que durmieran en el templo y a través de los sueños del paciente podían hacer un diagnóstico y les prescribían tratamientos como dietas, ejercicios y baños. La higiene y la nutrición eran clave para la salud en la época. “El culto a Asclepio alcanzó su cénit hacia 500 a.C. época en la que había más de 300 templos consagrados a este dios el mundo helénico” (85). Para 700 a.C. en Cnido, también hoy en Turquía, se forma la primera escuela médica que rechazaba la medicina sustentada en la mitología y basaba los diagnósticos en las observaciones” (86). Realizaban diagnósticos basados en las observaciones y realizaban historiales clínicos; aspecto que revolucionó la medicina hasta nuestros días.

Sin embargo, sostiene Gargantilla, esto no siempre fue así; después de la muerte de Hipócrates la práctica de los historiales clínicos desapareció hasta la Edad Media cuando fueron incorporados por los musulmanes. Los médicos más importantes de la época fueron: Alcmeón de Crotona, Empédocles de Agrigento e Hipócrates de Cos. A Alcmeón se le atribuye el primer tratado sobre medicina. Este entendía a la enfermedad como un fenómeno producido por un desequilibrio entre principios opuestos: húmedo/seco, ácido/frío, amargo/dulce. Empédocles (495-435 a. C.) aporta la idea de que en la naturaleza no hay un solo elemento: frío, agua, tierra y aire. Esta teoría sería la base para la continuación de la teoría de los humores de Hipócrates.

Como el lector imaginará, parte de la relevancia de repasar el origen de la medicina cuando se traza una mirada del fenómeno del vampirismo espectral es su acercamiento al consumo como remedio a los males del cuerpo. El cuerpo decaía y la medicina como arte o

ciencia era un intento constante de nutrirlo y preservarlo. La medicina hipocrática basaba su práctica en la idea de que el cuerpo contenía cuatro humores enlazados en los elementos: sangre, bilis negra, bilis amarilla y flema, que son elementos constituidos por los cuatro elementos de la naturaleza: aire, tierra, agua y fuego. Según Hipócrates la salud del cuerpo dependía del equilibrio y la armonía entre los elementos. En otras palabras, el cuerpo es una composición plural e híbrida que necesita el consumo de ciertos elementos de la naturaleza para mantener el equilibrio. Los humores se producían en órganos diferentes: la sangre en el corazón, la bilis negra en el bazo, la flema en el cerebro y la bilis amarilla en el hígado. La sangre era descrita como un elemento seco y caliente como el aire que aumenta en la primavera; la bilis negra como cálida y húmeda como el agua y que aumenta en otoño; la flema como fría y húmeda como el agua y que aumenta en el invierno y la bilis amarilla como fría y que aumenta en el verano. La salud entonces se lograba a través de una mezcla perfecta entre los cuatro humores. Los tratamientos, entendía Hipócrates debían ir encaminados a restablecer el equilibrio humoral. Asimismo, la dieta fungía una parte importante ya que clasificaban los alimentos según los elementos: El vino tinto y la carne roja eran clasificados como alimentos calientes y secos, que eran recomendados para pacientes ancianos, los flemáticos y los melancólicos por su naturaleza fría (92). Curiosamente, la frialdad y palidez ha continuado representando parte del imaginario gótico relacionado a los vampiros y a los espectros.

Dioniso, dios de la vid: De cómo la sangre se relaciona a la creación en la antigua Grecia

Otro motivo recurrente en el vampirismo espectral es el consumo de vino tinto, alusión por su color y origen, al consumo de la sangre de otros cuerpos. Esta es una tradición

que aún se conserva en ritos religiosos y que también se encuentra en la mitología griega, sobre todo con el personaje de Dionisio. Según Falcón-Martínez, Fernández-Galiano y López-Melero en su *Diccionario de Mitología Clásica*, hay varias versiones sobre el origen de Dioniso, o Baco, como lo conocen en la tradición latina. Estos aseguran que la leyenda más conocida sobre el nacimiento de Dioniso se relaciona a la reacción de una deidad femenina a la infidelidad. Se dice que Hera instigó para que Sêmele, una mortal embarazada por Zeus, le exigiera mostrar su poder y, por ende, su verdadera identidad frente a ella. La identidad de la deidad se representa como una conflictiva y espectral: podía aparecer, desaparecer y transformarse.

Cuando Zeus se reveló rodeado de truenos, Sêmele resultó herida de muerte. El dios Hermes, quien más tarde sería relacionado con las bondades de la medicina, logró sacar a la criatura y coserla al muslo de Zeus hasta completar los nueve meses de gestación. Así, el infante prematuro sería luego reconocido como “el nacido dos veces” (184).

Falcón-Martínez, Fernández-Galiano y López-Melero explican que la infancia del dios fue tortuosa ya que fue descuartizado por los Titanes y reconstruido por su abuela Rea.

Asimismo, para evitar que Hera lo encontrara, fue vestido de niña. Como última solución, Hermes lo disfrazó de cabrito y lo entregó a las Ninfas en el monte Nisa. Junto a las Ninfas Dionisio descubre las bondades de la vid. De adulto fue considerado como un dios viajero promoviendo de cierta manera el culto al vino por Europa y Asia. Dionisio pasó una temporada en la India, “acompañado por su ejército de Sátiros, Coribantes y Ménades (se incluyen a veces también en su séquito a las Horas y a Hermafrodito) (184)”.

Dionisio, en otras palabras, como fenómeno dentro del vampirismo espectral, nace de la unión de una mortal con un inmortal y representa al cuerpo híbrido y monstruoso luego de reconstrucción de las partes. Este cuerpo puede ser reconstruido pero también fundido con otros cuerpos, pero no cualquier cuerpo, en su caso fue cosido al cuerpo de su padre inmortal para preservar su existencia. La unión de ambos cuerpos le asegura la permanencia al cuerpo del recién nacido. El objetivo de los personajes que rodeaban a Dionisio era perpetuar su existencia y protegerlo de quienes anhelaban desmembrar su cuerpo intertextual. Para protegerlo y preservarlo fue necesario travestirlo y transformarlo. Por lo que el cuerpo, aún después de la primera reconstrucción, sufre una serie de transformaciones y reapariciones necesarias para evitar su muerte. Las fusiones, transformaciones y los viajes aseguraron su perpetuidad, tal y como se verá en los personajes alusivos al vampirismo espectral que son extranjeros incomprensidos condenados a vivir en las tinieblas.

El vino como motivo recurrente en el vampirismo espectral está también relacionado al mito de Dioniso. Se dice que en intentando escapar de unos piratas que querían venderlo como esclavo convirtió a sus captores en delfines. El dios hizo que brotara una vid que envolvió el mástil mientras que la hiedra se enroscaba en los remos y los transformaba en serpientes. Dioniso se transformó en león mientras los piratas se tiraban al agua, convertidos en cetáceos. Luego de la hazaña, Dioniso llega hasta la isla de Naxos donde se enamora de Ariadna quien fue abandonada por Teseo. Antes de subir al Olimpo, Dioniso bajó a los Infiernos para buscar a su madre, Semele. “Después de extender su culto por todo el mundo, subió por fin al cielo, sentándose con los Olímpicos en el puesto que le cediera Hestia” (Falcón-Martínez, Fernández-Galiano y López-Melero 186).

En el siglo II a. C. el senado romano prohibió las “Bacanales”, celebración al dios griego, por su carácter orgiástico y licencioso” (Falcón-Martínez, Fernández-Galiano y López-Melero 186). Según el *Diccionario de mitología griega y romana*, dirigido por René Martín, Dioniso también es el dios relacionado a la exuberancia de la naturaleza, especialmente de la viña, que provoca a través de la embriaguez, “la inspiración desenfadada y el delirio místico” (132). El texto advierte que es un dios transformista: puede presentarse en forma humana, toro, cabra o serpiente. Sus símbolos son la hiedra y la viña enroscados en un báculo que forman el tirso. Dioniso “no nació dios sino que adquirió la divinidad posteriormente” (132). Un aspecto que se añade en el texto es el origen de la locura de Dioniso tras Hera encontrarlo en su escondite. “Dioniso se convirtió entonces en Bacchos, el ‘privado de la razón’, y empezó a recorrer el mundo convirtiéndose para los hombres en un libertador” (132). La búsqueda de libertad a través de la inmortalidad será explorada en el presente estudio como una búsqueda de reconocimiento. Dioniso pierde el reconocimiento y los personajes fuentesianos no solo pierden el conocimiento también pierden su sentido de identidad. Olvidan sus orígenes, privados de la lógica por encierros, soledades y condenas, tal como le ocurriese al dios de la vid, antes de inmortalizarse. La inmortalidad tanto para los personajes fuentesianos como para Dioniso fue un proceso transgresor a la estructura jerárquica previamente establecida en la historia.

Martín asegura que se califica como dionisiaco a “lo que es fruto de la inspiración desordenada, excesiva y todavía no controlada por la razón” (134). Asimismo recalca la importancia de Dioniso en el origen del teatro ya que los griegos lo reconocían como el dios del teatro.

La palabra comedia proviene de *comos*, el canto alegre y licencioso de su cortejo; tragedia procede de la voz *tragos*, el chivo que se sacrificaba a este dios; el drama satírico se organizaba, en su origen, en torno al canto de los sátiros, vinculados al cortejo de Dioniso (134).

Asimismo aclara que “los antiguos llamaban *dionisia* a una piedra a la que atribuían las virtudes de dar sabor de vino al agua y actuar como remedio para la embriaguez” (134). El teatro griego honraba a Dioniso celebrando “el inmenso teatro de Atenas: Eurípides, en *Las bacantes* (406 a.C.) presenta la imagen aterradora del dios, mientras que Aristófanes, en *Las ranas* (405 a.C.) nos muestra un dios festivo que debe ir a buscar a los Infiernos al mejor poeta trágico” (134). Según explica, los romanos mantuvieron la imagen “risueña del dios del vino y la fertilidad de los jardines” (134). Sin embargo, en ambos casos se representa al vampirismo espectral por sus motivos como la búsqueda de inmortalidad en los cuerpos intertextuales, la reaparición y perpetuación de los personajes rescatados de la muerte y el consumo como fenómeno para perpetuar la vida.

Teatro griego: La presencia extranjera (otredad) en el vampirismo espectral en *Las bacantes*

Esto se representa en *Las bacantes*, tragedia griega escrita por el poeta Eurípides, en la que se narra parte del mito de Dionisio o Baco, como lo conocen en la tradición latina. La obra comienza con Dionisio relatando en primera persona su llegada a Tebas. Tal como Gilgamesh, Dionisio se presenta como un personaje viajero en tierras extranjeras, un dios en la forma material de un mortal que se acerca para autoproclamar su superioridad frente a los mortales. Dionisio llega vestido o envuelto en la “piel de un cabrito” y con un tirso en la

mano, o sea, un bastón forrado de vid o hiedra, comúnmente asociado con los ritos bacánicos y con un dardo de yedra o hiedra venenosa. El forastero tiene el poder de seducción sobre las mujeres, les enloquece, las “arrastra” fuera de sus casas y las conduce a orgías o rituales en su nombre. Dioniso se muestra como un ser vengativo que busca reconocimiento. “Porque tiene que aprender esta ciudad, aunque no quiera, y permanece sin practicar mis ritos, que tengo que salir en defensa de mi madre Sémele y demostrar a los hombres que soy un dios, engendrado por Zeus” (Escena en Tebas, delante del palacio de Penteo). Los paralelismos entre este Dionisio y Gilgamesh son innegables: son personajes híbridos “otros” o extranjeros que atentan contra la figura femenina y que establecen su dominio en el espacio invadido mediante la violencia.

En esta obra, las Ménades son sinónimo de bacantes; estas eran el ejército de seguidoras y ritualistas de Dioniso. Las Ménades acompañaban a Dioniso tocando los panderos en una melodía que aturdiría y atraía como el canto de las sirenas. Los panderos eran propios de la ciudad de Frigia, invento de Dioniso y de “la madre Rea”, según el relato. Dioniso y sus seguidoras hacían sus rituales de “purificación” mediante procesiones danzantes en las montañas. “Las orgías de la gran madre Cibele honra y agita el tirso, y coronado de yedra sirve a Dioniso” (Primer coro en Escena en Tebas, delante del palacio de Penteo).

En *Las bacantes*, Dioniso también se representa como hijo de Zeus y de la mortal, Sémele. Zeus escondió a la criatura en su muslo en un intento de ocultarlo de Hera. El relato revela “se lo cose con áureas agujas, y parió él cuando las Moiras llegaron al dios de cuernos de toro, y le coronó con coronas de serpientes por lo cual las Ménades llevan tirsos, cuando

cazan una serpiente la colocan entre su cabellera” (Primer coro en Escena en Tebas, delante del palacio de Penteo). Las Ménades, al igual que Dioniso, visten pieles de “cabrito”.

El coro de la obra sostiene:

...y los sátiros enloquecidos llegaban ante la diosa madre Rea y a las danzas se unían trienales con las que Dioniso goza. Dulce es él en los montes cuando de la comitiva rápida se arroja hacia el llano, de pellejo de corzo llevando el sagrado vestido a cazar la sangre del macho cabrío muerto, para devorarlo crudo con ansia en los montes de Frigia o de Lidia. Y Bromio, el guiador, grita ¡evohé<sup>11</sup>! y el suelo mana leche, mana vino, mana de abejas néctar como humo de incienso de Siria (Primer coro en Escena en Tebas, delante del palacio de Penteo).

El rito es un conjuro del dios junto a sus seguidores para despertar al suelo como ente femenino que produce leche, vino y néctar. La tierra es un cuerpo textual que nutre a los personajes y mueve sus acciones “irracionales”. No obstante, esta “otredad”, vista como un “acto monstruoso” producía desconcierto en la ciudad. Cadmo describe a Dioniso como un “otro”, una amenaza que llega a la tierra de Tebas para introducir “misterios perversos: porque a las mujeres donde se les pone buena cara comiendo uvas, no tengo nada bueno que decir sobre las orgías” (Primer coro en Escena en Tebas, delante del palacio de Penteo). Ante

---

<sup>11</sup> Los amantes de *Rayuela* recordarán la emblemática escena en el Capítulo 68: “¡Evohé!

¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balpamar, perlinos y márulos.

Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias”.

esto se pregunta: “¿No merece todo esto terrible horca, estos excesos, sea quien sea el extranjero?” (260). Asimismo, Cadmo describe al dios del vino como un joven hermoso y seductor de rizos rubios. Penteo, por su parte lo acusa de “forastero afeminado” a quien ofrecería el castigo de la muerte por lapidación.

Este personaje, Cadmo, también es el eje de la controversia o debate entre la juventud y la vejez, que se representa en el texto. Sobre todo, cuando el viejo Tiresias le advierte que sea mesurada la llegada de Dioniso a la ciudad:

...el hijo de Sémele, que inventó la húmeda bebida del racimo y la trajo a los hombres, el que libra a los míseros mortales de pena cuando se llenan de jugo de la viña, y el sueño y el olvido de los males cotidianos da, y no hay otro remedio de los males (...) Profeta es este demonio porque lo báquico y lo delirante tienen mucha fuerza adivinatoria: así cuando el dios entra en abundancia en el cuerpo, decir el futuro a los embriagadores hace. De Ares ha tomado participación, y a un ejército armado y en filas el terror le domina antes que lanza le alcance: esta locura también viene de Dioniso (304).

Dionisio es un vampiro espectral en la medida que se representa a su creación como un acto monstruoso y transgresor. Su poder para manipular a los otros se basa en el acto del consumo que provoca delirios e identidades en conflicto. Este mito de Dionisio, además de mostrar rasgos previamente vistos en la epopeya de Gilgamesh, también presenta paralelismos con otros personajes bíblicos como se verá más adelante. En el fragmento anterior, Dionisio es descrito como un demonio capaz de manipular a las masas mediante el consumo de vino.

Este poder de “manipulación” y “transgresión” lleva a Penteo, rey de Tebas, a apresarse a Dioniso. Curiosamente el dios del vino permite la captura, sin mostrar resistencia. En el encuentro de Dioniso, en forma humana, y Penteo este último señala: “la piel tienes tan blanca de propósito, no por los rayos del sol, sino por la sombra y compites con Afrodita en belleza” (Diálogo entre Servidor, Penteo y Dioniso). Penteo le cuestiona a Dioniso, que se presenta en forma de “servidor”, y le pregunta si le sirve a la noche o a la luz.

De igual forma, deseaba saber cuándo se realizaban las orgías: “¿celebran los ritos de noche o por el día?”. A lo que Dioniso, en forma de mortal, le responde: “La mayoría de noche: las tinieblas traen devoción”. Dioniso, escapa del encarcelamiento sin mucha dificultad y advierte: “los techos de Penteo se sacudirán en derrumbamientos” (Diálogo entre Corifeo y Dioniso antes del coro). En este fragmento se destacan dos elementos interconectados al imaginario del vampirismo espectral: la palidez de la piel y el culto a la noche. Las tinieblas y la palidez espectral nutren al vampirismo espectral como si la oscuridad y la ausencia de melanina en la piel humana despertaran el temor ancestral por entes desconocidos como los espectros y la vida de ultratumba.

Un mensajero describe a Penteo los rituales de las Ménades y bacantes:

Primero dejaron caer sobre sus hombros las cabelleras y las pieles de cabrito componían cuantas de sus broches se habían soltado, y las moteadas pieles se las ceñían con serpientes que les lamían la mejilla. Y en sus brazos cabras monteses o lobeznos salvajes teniendo, les daban blanca leche cuantas recién pandas tenían aún el pecho rebosante por haber dejado a sus niños, y se ponían coronas de yedra y de encina y de tejo florido. Una cogió el tirso y golpeó en la roca de donde salta agua de

rocío, otra tiró su vara al suelo y por allí envió el dios una fuente de vino. Las que tenían deseo de la blanca bebida arañaban la tierra con sus dedos y tenían arroyos de leche, y de los tirsos de yedra escurrían dulces chorros de miel (Parte Mensajero habla a Penteo).

El cuerpo de agua que manaba como una fuente desde el interior de la tierra era blanca como leche. Las bacantes en un estado de catarsis rasgaban la tierra para extraer y consumir el líquido. En este caso, Dionisio no produjo vino tinto sino una “bebida blanca” que alude a la leche materna y a la búsqueda del origen en la figura de la madre. En el vampirismo espectral fuentesiano la leche materna es también un motivo recurrente. La relación entre madres e hijos amamantados mediante actos violentos será un elemento que se discutirá en el presente estudio, sobre todo, con la figura espectral femenina en la novela *Cumpleaños*. El siervo añade en el relato al rey:

Y verías a alguna ternera mugiente llevando en sus brazos, otras desgarraban a tirones novillos. Se podía ver un costillar o una pata de doble pezuña lanzada arriba y abajo, y colgada goteando de los abetos manchados de sangre. Los toros, atrevidos y orgullosos de sus cuernos antes, resbalaban al suelo empujados por infinitas manos de muchachas, y las vísceras corrían de mano en mano más de prisa de lo que tus reales ojos podrían seguirlas. Corren como aves que levantan el vuelo hacia la llanura que junto a la corriente del Asopo produce a los tebanos fértiles espigas, hacia Hisias y Éritras, que la ladera del Citerón pueblan allá abajo, y como enemigos invasores todo lo revuelven y alteran; robaban de las casas los niños, y lo que ponían en sus hombros

no lo ataban, mas no caía en la tierra negra vasija de bronce ni hierro (Parte Mensajero habla a Penteo).

En esta parte de la descripción se destaca la sangre y a la danza como una especie de vuelo, aspecto que se retoma en el vampirismo fuentesiano con figuras que se transforman en murciélagos antes de emprender el vuelo. El movimiento también se destaca el contacto violento entre mujeres y hombres que huían despavoridos antes de lavarse la sangre o que sus salpicaduras fueran lamidas por serpientes. El “sirviente” pide al rey que considere invitar al dios a permanecer ya que de él emana la “viña consoladora”:

Sobre sus cabelleras fuego ardía, sin quemar. Ellos con ira acudían a las armas y perseguían a las bacantes, en lo que se podía ver un espectáculo horrible, rey. Cuando ellos echaban un venablo no hacían sangre, y ellas levantaban con sus brazos los tirsos y herían y obligaban, mujeres a hombres, a huir volviendo la espalda, con la ayuda de algún dios. Regresaron donde habían salido, a las mismas fuentes que para ellas hizo brotar un dios. Se lavaron la sangre y las salpicaduras de sus mejillas lamían serpientes y les pulían la piel. A este demonio, pues, sea quien sea, ¡oh señor!, recíbelo en esta ciudad, porque por muchas razones es grande y dicen de él, según he oído, que dio a los mortales la viña consoladora. Y donde no hay vino no hay amor ni ningún otro goce para los humanos (Parte Mensajero habla a Penteo).

Una vez establecido, Dioniso convence al rey Penteo de vestirse de mujer para espiar los rituales de las bacantes. Dioniso le aclara que pondrá en su cabeza una cabellera larga y como adorno le colocará un vestido hasta los talones y un gorro asiático. Penteo aún cuando se resiste inicialmente termina cediendo a ser uno de los primeros reyes travestidos de la

literatura griega, con tal de no vestirse con sangre en una batalla contra las bacantes. Dioniso sabía perfectamente que vestir al rey de mujer sería motivo de burlas y deshonra en la ciudad. El final de Penteo cierra la tragedia de Eurípides: muere en manos de su propia madre en castigo por desobedecer y no honrar al dios del vino:

Ella echando espuma, y estrábicas sus iris girando, sin cuidar lo que debía cuidar, dominada por su Baco, no le hizo caso. Agarró con sus brazos la mano izquierda, y poniendo el pie en el costado del infeliz, le arrancó el hombro, no por su fuerza, sino por facultad que el dios concedió a sus manos (Parte Mensajero antes del coro).

La muerte por desmembramiento es alusiva al origen de Dionisio como un ser perseguido y descuartizado por los titanes. En este caso, ni la abuela ni la madre eran dueñas de sí mismas. La madre participa activamente del proceso y no aparece otra figura maternal que lo recomponga. Dionisio fue reconstruido por la abuela pero se distancia del rey mortal. La perpetuidad no podría ser adquirida por un mortal, aún cuando este fuera rey. El coro añade casi al final, antes de que la madre se reconociera como la asesina: “Dancemos en honor de Baco, y pregonemos la desgracia de Penteo, el descendiente del dragón” (Coro antes de Corifeo y Agave).

Dionisio, figura vampírica: Creación literaria, reaparecidos y perpetuidad en *Las ranas*

Como se ha visto, Dionisio en la tragedia *Las bacantes* es un dios vengativo y violento. Usa sus poderes para manipular y pervertir las acciones de los mortales. No obstante, esta representación se distancia de la construcción del personaje en la obra *Las ranas*. Esta es una comedia griega escrita por Aristófanes en el 405 a.C. La misma gira en

torno a la decepción de Baco por las tragedias presentadas en su honor durante los certámenes de teatro, luego de la muerte de Sófocles y Eurípides. Entonces, decide descender a los infiernos, junto a su esclavo Jantias, en búsqueda del poeta Eurípides. Baco, en esta obra, es representado como un dios afeminado, cobarde y objeto de burlas, incluso por su sirviente. Imaginario opuesto al representado en la obra *Las bacantes*.

Nuevamente, se encuentra el elemento de transformación o travestismo en esta versión del mito. Se dice que Baco emprende el viaje, disfrazado con la piel de un león. En el trayecto en barcaza, escucha el canto de las ranas, aspecto que podría compararse con las sirenas en *La Odisea*. Esta escena le da el título a la comedia. Al llegar a los infiernos, Baco es agasajado y seleccionado como juez para identificar al mejor poeta en los infiernos. Eurípides y Esquilo serían los adversarios. Al final, luego del duelo literario, Baco regresaría junto al poeta seleccionado, quien a su vez entrega el “cetro trágico” del Hades a Sófocles, quien presencié la dinámica pero no intervino.

En una dinámica prequijotesca, entre Baco y el esclavo, estos se encuentran con Éaco, quien está dispuesto a torturarlos. Jantias lo engaña haciéndose pasar por el dios y le propone a Éaco que torture a Baco haciéndole pasar los peores tormentos: “átalo a una escalera, dale de palos, desuéllalo, tortúralo, échale vinagre en las narices, cárgale de ladrillos, en fin, emplea todos los medios, menos el de azotarle con ajos o puerros verdes” (43). Una posible explicación, según el editor, es que Jantias menciona torturas crueles, mientras que pide que no se le azote con ajo ya que las madres griegas solían azotar a sus hijos con tallos de ajos y cebollas para amedrentarles sin hacerles daño (43).

Este dato podría resultar interesante, sobre todo, cuando el ajo ha sido usado como repelente contra vampiros. Frederick J. Simoons en su libro *Plants of life, plants of death*, explica que en muchas culturas desde Europa hasta en China, el ajo se considera como un alimento impuro o impropio debido al mal olor que produce tanto en boca como en las gases, que debían evitar los oradores (136). No obstante, en la antigüedad, en algunas culturas, también se consideraba al ajo como un alimento relacionado a las fuerzas diabólicas (141). Por ejemplo, menciona al poeta Horacio, quien describió al ajo como un alimento alterado por la bruja Canidia y menciona la leyenda musulmana en la que Satán abandona el Jardín del Edén, pisando ajos por su pie izquierdo y cebollas por su pie derecho (141).

Curiosamente, el ajo también es relacionado con la sangre, en este caso un tipo de leche blanca producto de este tipo de liliácea. El manuscrito Bower, un tratado médico budista del Siglo V A.D. asegura que el origen del ajo es la sangre de un demonio, enemigo de los dioses matado por Vishnu. Por otra parte, en la filosofía hindú se consideraba al ajo y a la cebolla como alimentos con propiedades “tamas” u oscuros. Esta noción de ajo como repelente de entidades demoníacas se representa en una comedia del romano Titinus, año 150 a.C., en la cual el ajo se utiliza para repeler a las brujas (142).

En Italia y Grecia también existía la creencia de que el ajo protegía contra el mal de ojo, por lo que era común rociar las casas y los mercados, y hasta colgarle partículas de ajo a los niños recién nacidos (142). El poeta romano Persius identificaba el ajo como un elemento para evitar la entrada de los demonios. También menciona a la diosa Hécate, relacionada como la diosa egipcia Isis, con la hechicería. Se le ofrecían ajos como parte de las ofrendas y existía la leyenda de que castigaba con la locura a quien consumiera de sus alimentos (143).

En otras palabras, el dios de la vid es, también, un pie forzado para repasar la literatura relacionada a los alimentos que se consideraban como repulsivos para entes “otros” como demonios y brujas. Curiosamente, el ajo produce un líquido lechoso de color blancuzco que bien pudo ser extraído de la tierra durante las bacanales. Interesante, también, cómo Jantias, esclavo de Dionisio pide que no azoten a su amo con ajos, ni puerros. Aunque puede ser un tono irónico, Jantias puede estar pidiendo que sí lo azoten con estos para ver cómo reacciona el cuerpo inmortal ante el contacto de un alimento usado como repelente contra figuras demoníacas.

Jesucristo: Epítome del consumo y la “vida eterna”

La tradición judeocristiana también continúa la creencia de relacionar la ingesta de alimentos con el bienestar y con la inmortalidad. Como Dionisio y Gilgamesh, y los personajes fuentesianos que se verán en el presente estudio, Jesús es un “semidios” que se immortaliza a través de la transformación. También es considerado un extranjero, un “otro”, que difunde la palabra de su padre. Este personaje bíblico representa un antes y un después en las creencias cristianas. Su palabra privilegiaba la amistad y la integración de discursos. Esto se muestra en escenas donde privilegia a las uniones y a los lazos familiares. Una escena icónica, metáfora de su palabra de aceptación aparece en Evangelio de Juan, en el cual se relata el primer milagro atribuido a Jesús: la boda de Caná. Según el relato, María, su madre, se acerca a Jesús y le señala con preocupación que se acabó el vino.

Había allí seis recipientes de piedra, de los que usan los judíos para sus purificaciones, de unos cien litros de capacidad cada uno. Jesús dijo: Llenen

de agua esos recipientes. Y los llenaron hasta el borde. Saquen ahora, les dijo, y llévenle al mayordomo. Y ellos se lo llevaron. Después de probar el agua convertida en vino, el mayordomo llamó al novio, pues no sabía de dónde provenía, a pesar de que lo sabían los sirvientes que habían sacado el agua. Y le dijo: Todo el mundo sirve al principio el mejor vino, y cuando ya todos han bebido bastante, les dan el de menos calidad; pero tú has dejado el mejor vino para el final (Juan 2, 6-9).

El vino, en esta escena, es un acto de amor para los novios pero también para la madre. Si este es el primer milagro de Jesús regala la noción del vino y el consumo como procesos de confraternización y fusión de los cuerpos en uno. También es importante recordar que en la última cena Jesús ofrece, en un acto simbólico, a sus apóstoles de comer y tomar, su cuerpo y su sangre. Este acto representaba adquirir la vida eterna:

...aquí tienen el pan que baja del cielo, para que lo coman y ya no mueran. Yo soy el pan vivo que ha bajado del cielo. El que coma de este pan vivirá siempre. El pan que yo daré es mi carne, y lo daré para la vida del mundo.

Los judíos discutían entre sí: ‘¿Cómo puede este darnos a comer carne?’ Jesús les dijo: ‘En verdad les digo que si no comen la carne del Hijo del Hombre y no beben su sangre, no tienen vida en ustedes. El que come mi carne y bebe mi sangre vive de vida eterna, y yo lo resucitaré el último día (Juan 6, 48).

Consumir el cuerpo y la sangre, representados en pan y vino consolida la metáfora de fusión de los cuerpos y la vida eterna pero también muestra cómo la palabra está intrínsecamente ligada a los procesos de consumo. El consumo de la palabra garantiza la continuidad de las

ideas y por ende su perpetuidad. Jesús reaparece al tercer día para demostrar su inmortalidad pero no se establece en la tierra junto a los humanos seguidores o perseguidores. El relato afirma que subió a los cielos y permanece junto a la figura del “Padre”. Esta noción de reaparecer lo acerca al vampirismo espectral fuentesiano pero su ascenso lo distancia. El ascenso al cielo es visto como un fenómeno de libertad y luz, mientras que los personajes vampíricos espectrales en la obra fuentesiana son condenados perpetuamente a encierros y a oscuridades.

#### Un martillo contra las vampiresas espectrales

Jesús fue clavado con martillos y clavos a una cruz de madera para detener un movimiento de liberación teológica. La sangre derramada y las últimas palabras han sido malinterpretadas y usadas por siglos por siglos para justificar la persecución y el exterminio de “otros” que difieren en ideas, costumbres y orígenes. Uno de los textos que representa una de las lecturas extremistas de las creencias religiosas es el conocido *Malleus Maleficarum* o *El martillo de los brujos*. “Las brujas” eran acusadas de crímenes relacionados al consumo “non natura”, la transformación y la obstrucción de la gestación “divina”.

La primera de estas dos abominaciones es el hecho de que algunas brujas, contra el instinto de la naturaleza humana y, en verdad, contra la naturaleza de todos los animales, con la posible excepción de los lobos, tienen el hábito de devorar y comer a los niños pequeños. Y acerca de esto, el Inquisidor de Como, antes mencionado, nos relató lo siguiente: que fue llamado por los habitantes del distrito de

Barby para realizar una inquisición, porque a cierto hombre le había faltado su hijo de su cuna, y al encontrar un congreso de mujeres en horas nocturnas, juró que las había visto matar a su hijo y beber su sangre y devorarlo (49 / 3017).

El texto representa motivos recurrentes en el vampirismo espectral como el temor por la mujer, la noche y el consumo de sangre. El fragmento también alude al rapto y devoración de un niño, tal como le pasase al dios Dionisio, quien fuese desmembrado por Hera. Este suceso puede representar el temor de las figuras masculinas por las mujeres capaces de dar vida, y por ende, desde su “otredad” tenebrosa, quitarla de manera violenta. La vida del infante puede ser un símbolo del futuro desconcertante o desconocido, que las figuras masculinas eclesiásticas no podían prever ni controlar. Por ende, los males de la sociedad eran asociados a la mujer, aspecto que no parece descabellado si se recuerda al personaje de Eva, señalado en el Génesis, como responsable de los pecados del hombre.

En el vampirismo espectral fuentesiano se verá cómo los personajes femeninos son voces incluidas en la polifonía espectral pero una lectura cercana nos conduce al entendimiento de su silenciamiento. La mujer en los textos fuentesianos también es una creadora monstruosa por su su carácter enigmático. Otro motivo que se destaca en el presente estudio, y que también se representa en el *Malleus Maleficarum*, es el poder de transformación de los personajes.

Según el texto:

el demonio conoce los pensamientos de nuestros corazones; que en forma esencial y desastrosa puede metamorfosear los cuerpos con la ayuda de un agente; que puede trasladar los cuerpos de un lugar a otro y alterar los sentimientos exteriores e internos

en cualquier medida concebible; y que le es posible modificar el intelecto y la voluntad del hombre, por indirectamente que lo hiciere (49;3017).

La metamorfosis de cuerpo textual se puede entender como un acto perverso guiado por el demonio. La voz y la palabra de la mujer son elementos transgresores en el texto: “es embustera por naturaleza, así también en su habla hiere mientras nos deleita. Por lo cual su voz es como el canto de las sirenas, que con sus dulces melodías atraen a los viajeros y los matan”. Este aspecto de la descripción no sólo remite a las sirenas que atraían a los navegantes en *La Odisea*, también las describe como seres en quienes no se puede confiar por su naturaleza “embustera”. En otras palabras, las mujeres usaban las palabras para crear realidades alternas, aspecto que se discute en el vampirismo espectral fuentesiano, específicamente en relación con el poder que se atribuye a las figuras femeninas de nombrar o hacer entrar en la palabra a los personajes masculinos.

Otro elemento, relacionado con las figuras femeninas, que se destaca en el vampirismo espectral fuentesiano es su obsesión por las maternidades frustradas. Ellas son capaces de actos contra natura por perpetuar la vida de sus criaturas mientras las figuras femeninas estériles luchan contra la esterilidad a través de la creación de monstruos. Según *El martillo de los brujos*:

(...) no es de extrañar que existan más mujeres que hombres infectadas por la herejía de la brujería. Y a consecuencia de ello, es mejor llamarla la herejía de las brujas que de los brujos, ya que el nombre deriva del grupo más poderoso. Y bendito sea el Altísimo, quien hasta hoy protegió al sexo masculino de tan gran delito; pues Él se mostró dispuesto a nacer y sufrir por nosotros, y por lo tanto concedió ese privilegio a

los hombres (fragmento final de “Porque la superstición se encuentra ante todo en las mujeres).

Este fragmento del texto insta a la siguiente pregunta: ¿cuál es el privilegio que se le atribuye al hombre sobre la mujer? Acaso se refería al privilegio de la “vida eterna”. ¿La inquisición condenaba a las mujeres tanto a la muerte carnal como espiritual? En el vampirismo espectral fuentiano se representan ideas contrarias sobre la perpetuidad de las figuras femeninas. Se representan como creadoras de monstruos, traductoras de espectros, conjuradoras de reaparecidos pero en su mayoría son seres maternos monstruosos, desprotegidos y abandonados en espacios cerrados.

Carlos Fuentes: Creador de figuras monstruosas sin memoria

Como se ha discutido anteriormente, el vampirismo espectral es un fenómeno de consumo de cuerpos que busca el elemento de perpetuidad de los narradores/personajes, con esencia espectral, a través de la reaparición. Dicho esto, el vampirismo espectral en las novelas *Cumpleaños*, *Una familia lejana* y *Terra Nostra* es un fenómeno de intertextualidad que se enmarca desde la capacidad espectral de los personajes narradores, la perpetuidad de la creación y la fusión-transformación de los cuerpos para nutrir e inmortalizar el “cuerpo textual”. En la presente disertación se analizan los motivos recurrentes del imaginario vampírico y espectral aludiendo a las tres novelas anteriormente citadas. Se identifican puntos de convergencia y divergencia, y se indaga en el género binario (femenino /

masculino) como un elemento transgresor en el vampirismo fuentesiano que se representa en los “creadores” fuentesianos.

Un elemento evidente es la “pasividad” de los personajes femeninos en el acto creador, aún cuando aparentan participar activamente de la “creación”. Esta aseveración, en esencia contradictoria, haría pensar al lector en el poema “Song of Myself” de Walt Whitman<sup>12</sup>. El lector se acerca a lo inevitable: fuera de las totalidades, las contradicciones son inevitables. Carlos Fuentes y el vampirismo espectral son como los versos de Whitman, representan contradicciones y contienen multitudes. Dicha pluralidad o polifonía no significa necesariamente que las voces tienen acceso al mismo poder en el texto. Esto, sobre todo, a través de las voces femeninas que son rescatadas y analizadas con detenimiento para ofrecerles, por fin, un espacio de visibilización fuera de la creación monstruosa. Un ejemplo, como se verá en el capítulo de vampiresas espectrales, el personaje de la Señora es representado como un ente creador de monstruos, pero una lectura cercana cuestionaría su intención de transformarse, crear y perpetuarse. El cambio de propósito la aleja de la función del vampirismo espectral fuentesiano según se representa en los narradores masculinos. Estas contradicciones son eje estructurante del presente estudio.

---

<sup>12</sup> Los versos dicen: Do I contradict myself? / Very well then I contradict myself, / I am large, I contain multitudes. Incluirlos en la disertación es un pequeño homenaje a una de mis maestras, la Dra. Mercedes López-Baralt, a quien le debo la admiración por la poesía de Walt Whitman.

Los escritores del Boom, como escritores vampíricos espectrales, ya lo habían advertido: el lugar de la novela no es transcribir realidades. La generación surgió como fenómeno opuesto a las estructuras tradicionales lineales y a la fijación con el realismo. Por ende, no aspiraban a retratar las sociedades, sino a ofrecer un valor añadido. Carlos Fuentes, como su generación, proponían que la literatura podía llenar los huecos de la historia y que cada texto posterior podría explicar uno anterior. En las novelas de generaciones literarias previas había un límite claro entre entre “buenos” y “malos”, mientras que para la generación de Fuentes la ambigüedad plural y sin solución distinguía a la “nueva novela latinoamericana”. En palabras de Fuentes, en su libro *La gran novela latinoamericana*:

La novela del boom recuperó la amplitud de la tradición literaria. Hizo suyos a los padres de la nueva novela, Borges y Carpentier, Onetti y Rulfo. Reclamó para así la gran línea poética ininterrumpida de Hispanoamérica, de la lírica náhuatl a los poetas del barroco colonial a los grandes contemporáneos, Neruda y Vallejo, Huidobro y Lezama Lima... Le dio a la novela rango no solo de reflejo de la realidad, sino de creadora de realidad... Amplió espectacularmente los recursos técnicos de la narrativa latinoamericana; radicó sus efectos sociales en los dominios del lenguaje y la imaginación y alentó una extraordinaria individualización de la escritura, más allá de la estrechez de los géneros. Por si fuera poco, el boom amplió espectacularmente el mercado de la lectura en América Latina e internacionalizó la literatura escrita desde México y el Caribe, hasta Chile y Argentina (291).

No obstante aclara: “la novela no refleja realidad: crea realidad. El efecto social de la novela se da primero en términos de lenguaje e imaginación. Todo se vale: los géneros se someten a la personalización del autor” (292). En otras palabras, la comprensión de la literatura fuentesiana no se puede realizar fuera de un marco generacional. Las relaciones de “amistad” entre los escritores marcaron un hito unificador de discursos desde perspectivas plurales. Estos vínculos generacionales y sus productos textuales amalgamados acercan al lector a la necesidad de comprender y aceptar no solo la polifonía sino los espacios y los motivos que reaparecen inmersos en el discurso y que en este estudio se denominan como relativos al fenómeno del vampirismo espectral.

En la literatura de Fuentes, los personajes reaparecen para recordar al lector que ha entrado en un universo narrativo alterno y múltiple. Dicho universo, como una amalgama, se estructura a través de la búsqueda constante de identidades con estrategias narrativas diferentes. Según el propio Fuentes, la novela siempre dice que el mundo está inacabado y si el mundo está inacabado su función es visibilizar, recuperar la memoria<sup>13</sup>. La memoria fue una estrategia narrativa de generaciones anteriores como los escritores tradicionales del movimiento del romanticismo.

---

<sup>13</sup> Fuentes no pretende indicar en sus novelas el camino que una Sociedad debe seguir. Por ejemplo, en la novela *La región más transparente* aparece el personaje Ixca Cienfuegos, con quien Fuentes comparte varios paralelos. Ixca Cienfuegos aparece para recordar a los personajes su origen sin idealizarlos en una ciudad de retornos perpetuos y promesas incumplidas.

Sin embargo, la memoria en los textos fuentesianos es una aspiración inquietante: no es punto de salida ni llegada. Por ende, se privilegia la falta de memoria y cómo esta detona la reflexión identitaria de los personajes vampíricos espectrales. Como resultado, se representa un tipo caos en la estructura narrativa que se desorganiza por la identidad problemática de los narradores. Este elemento no despierta nostalgia por la naturaleza en los narradores por el contrario la soledad y el caos son aceptados como condenas inevitables.

Estas propuestas narrativas aunque se distancian del romanticismo tradicional, sí podrían acercarse a la segunda era del romanticismo, llamada neoromanticismo. Según explica Michael J. Dennison, en *Vampirism: Literary Tropes of Decadence and Entropy*, el romanticismo es la estética de la entropía<sup>14</sup>. El movimiento del neoromanticismo es también

---

<sup>14</sup> El diccionario de la *Real Academia Española* ofrece dos definiciones relacionadas a la física: 1. f. Fís. Magnitud termodinámica que mide la parte de la energía no utilizable para realizar trabajo y expresa como el cociente entre el calor cedido por un cuerpo y su temperatura absoluta. 2. f. Fís. Medida del desorden de un sistema. Una masa de una sustancia con sus moléculas regularmente ordenadas, formando un cristal, tiene entropía mucho menor que la misma sustancia en forma de gas con sus moléculas libres y en pleno desorden. Sin embargo, la estética de la entropía se relaciona a la idea del caos imperante. El significado radica más bien en el origen del término, y no en su uso actual: Del al. *Entropie*, y este del gr. ἐντροπή *entropé* 'cambio', 'giro' y el al. *-ie* '-ía'.

llamado la segunda era del romanticismo y la decadencia. El mismo se destaca como un movimiento que privilegia el desorden y sirve al caos. De allí que a mediados del siglo XIX tuviera una gran influencia en la literatura. Ejemplos como la literatura de los autores Edgar Allan Poe y Baudelaire tienen un origen complejo desde el llamado romanticismo satánico de Byron hasta lo grotesco de Tieck y Hoffman, y la teoría de lo sublime y la novela gótica del siglo XVIII. Estos autores tuvieron gran influencia en la literatura fuentesiana y, por ende, los motivos relacionados a sus narrativas se consideran dentro del fenómeno del vampirismo espectral fuentesiano.

Por otra parte, Juan Antonio Molina Foix entiende que una de las novedades del Drácula de Bram Stoker es “su visión personal sobre el vampirismo, algo distinta de los patrones hasta entonces habituales” (31). Creó una imagen nueva y original. No hay ninguna mención de que el vampiro sea una criatura de la noche aunque en el día no funciona plenamente. El vampiro de Stoker no come ni bebe pero posee fuerza sobrenatural y tiene poder sobre las ratas y otros animales del zoológico.

(...)muestra una actitud ambivalente ante los íconos religiosos: solo le afectan las reliquias más antiguas, las recientes le dejan indiferente; tiene un ‘colmillo blanco’ y el poder mágico de alargarlo o acortarlo; no puede entrar en una casa si no le invita alguien de su interior, pero después podrá volver cuando quiera; no se refleja ni asoma sombra: en el castillo no hay espejos y las luces están dispuestas para no dar sombra....le encanta despertar pensamientos malignos en los demás, para así destruir su voluntad; es insensible a la música, los pintores no pueden retratarlo, ni se le puede

fotografiar; paga siempre con sus reservas de oro de un banco de Salzburgo, etcétera (31).

Molina Foix sostiene que mientras progresa la novela, Stoker añade otras características del folclore como la rama de rosa silvestre colocada sobre el ataúd para que el cuerpo no lo abandone, así como características del perfil físico del monstruo: “estatura elevada, perfil aguileño, frente alta y abombada, cuello abundante, cejas muy pobladas, orejas largas y puntiagudas, labios rojos e hinchados, manos bastas y anchas, con dedos cortos y gruesos y vello en las palmas, delgadez y palidez extraordinarias, etc. Y algunas veces se limitó a modificar ligeramente aquellas tradiciones, como que el vampiro no pueda atravesar el agua más que con marea ascendente, o que se transforme en un murciélago” (32).

Asimismo, describe al vampiro como:

(...)estatura elevada, rostro cetrino, ojos hipnóticos, dientes salientes, capa negra... y se toma mucho trabajo en subrayar su encanto anglófilo: habla un inglés excelente, tiene una sonrisa encantadora, se refiere cariñosamente a ‘mi nuevo y amado y país, Inglaterra’, e incluso se muestra extremadamente cortés en situaciones adversas. Y sobre todo le convierte en un anciano cadavérico que ha pasado ya lo mejor de su vida. Le ofrece un pasado glorioso y una nueva dimensión: es una figura histórica de rango militar y recio abolengo (32).

En otras palabras, destaca la influencia polidoriana en su creación, sobre todo el perfil de vampiro “aristócrata perverso y fatal, de mirada penetrante, modales exquisitos e irresistible atractivo para las mujeres”. Sin embargo, aclara que el perfil físico del vampiro de Stoker se

acerca más al modelo gótico. Similarmente, el vampiro espectral fuentesiano será descrito como un extranjero, con palidez inquietante, que se nutre de los duelos, los encierros y las soledades de los “otros” para perpetuarse.

#### El vampirismo espectral fuentesiano

El vampirismo espectral como marco teórico ayuda a comprender el corpus literario del escritor mexicano Carlos Fuentes. Los personajes sedientos de sangre se encuentran desde sus textos iniciales hasta en sus obras más complejas, como *Terra Nostra*. El vampirismo espectral como fenómeno representa elementos de “lo perpetuo”, “lo macabro” y “lo tortuoso” mientras se puede definir como teoría que engloba a la creación literaria y a la intertextualidad en comunión con la noción de inmortalidad a la través de las letras.

Como se ha mencionado, en este estudio inicial del vampirismo espectral fuentesiano se destacan las novelas *Cumpleaños*, *Una familia lejana* y *Terra Nostra*. Se aspira con este análisis a demostrar que detrás del uso constante de elementos y personajes vampíricos espectrales se enmascara una reflexión metaliteraria que podríamos considerar como una metáfora de la literatura fuentesiana y su relación con el poder creador. Los vampiros son personajes que necesitan alimentarse de otros cuerpos y para Fuentes la escritura es como estos personajes fantásticos<sup>15</sup>, o sea, que requiere nutrirse de la presencia de otros textos. Se

---

<sup>15</sup> Según Todorov, el personaje fantástico existiría a partir de la duda; no sería fantástico cuando hay una explicación realista al fenómeno. Por ende, tanto vampiros como espectros, además de alimentar el imaginario gótico son a su vez creaciones de la literatura fantástica

debe recordar, que estos textos no solo son exclusivos del mundo literario sino que son diversos dentro del “arte popular” y el llamado “arte culto”.

En *Cumpleaños*, *Una familia lejana* y *Terra Nostra* confluye un diálogo intertextual relacionado con el consumo de sangre, la soledad narrada y enclaustrada desde la oscuridad del cerebro creador y la obsesión constante por la búsqueda de la inmortalidad a través un organismo individual, no necesariamente con aspiraciones de colectivo. Estos motivos más allá de aportar a la creación de ambientes con esencia “gótica” contribuyen a la elaboración de la propuesta literaria de Fuentes: la escritura es un arte vampírico que se alimenta de la sangre de otros cuerpos para sobrevivir, para resistirse a morir. He aquí la síntesis de la propuesta del presente estudio y que denomino el "vampirismo espectral", que funge como metáfora de intertextualidad en la obra fuentesiana según será oportunamente explorado en las tres obras anteriormente citadas.

Sin embargo, el proceso más que liberador es tortuoso y siniestro. Se utilizan líneas atemporales y elementos atroces, como el consumo sangre. Asimismo, se encuentran elementos perversos, como la tortura o desmembramiento de los “cuerpos”, para reescribir a través de los fragmentos. El vampirismo espectral también se nutre de elementos macabros y seductores como “la danza con la muerte”. Por ende, la literatura fuentesiana cuestiona la alegoría medieval sobre la muerte igualadora y la representa como un fenómeno ineludible a través del sueño y la desmemoria. Por tanto, la muerte es necesaria para la reescritura y con ella, irónicamente, la perpetuidad de una nueva creación.

---

nutrida por procesos de extrañamiento y ruptura con la realidad cotidiana por una imposible para el lector pero posible para los personajes inmersos en la narración.

El vampirismo es un tema análogo a la antropofagia. En el *Manifiesto* de Oswald de Andrade, por ejemplo, no solo se representa al consumo de cuerpos como una relación entre la escritura y la apropiación y reapropiación de textos, también se utiliza como símbolo de lucha de poderes. El Manifiesto representó una revolución contra las ideas de la ilustración, como la lógica y la modernidad, como el progreso y la tecnología, hasta el pensamiento occidental. “Solo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago”(Parte 1), afirma el manifiesto. El texto no solo habla del consumo de escritos sino de ideas. La antropofagia es lo que el vampirismo para la literatura: un símbolo más de intertextualidad, de diálogo entre diversas fuentes de conocimiento en vía de hacer comulgar voces alternas con los textos canónicos imperantes.

No obstante, el Manifiesto es una convocatoria colectiva. El uso de la primera persona plural destaca un intento de expresión plural desde una perspectiva social no individualista. Nuestra independencia aún no ha sido proclamada. Frase típica de D. Juan VI: - Hijo mío ¡pon esa corona en tu cabeza, antes que algún aventurero lo haga! Expulsamos la dinastía. Es necesario expulsar el espíritu de Bragança, las ordenaciones y el rapé de María de la Fuente<sup>16</sup> (4).

En otras palabras, aboga por una independencia colectiva mediante un proceso de reflexión identitaria en oposición a las figuras colonizadoras. Las dinámicas de consumo también son fenómenos que evidencian el anhelo de inclusión, exclusión o libertad de estructuras pasadas

---

<sup>16</sup> *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade fue publicado en la *Revista de Antropofagia*, Año 1, No .1, en mayo de 1928.

que limitan el espíritu colectivo de las nuevas narraciones. Sin embargo, la literatura de Fuentes se distancia a medida que busca consolidación y comunión de las voces del pasado. Expulsarlas no formaría parte de sus propuestas; él buscaría identificarlas, reescribirlas y reaparecerlas como vampiros espectrales en sus estructuras narrativas.

El vampirismo espectral es un tema análogo aunque distante a la antropofagia como metáfora cultural. En el *Manifiesto* de Oswald de Andrade, por ejemplo, no solo se representa al consumo de cuerpos como una relación entre la escritura y la apropiación y reapropiación de textos, también se utiliza como símbolo de lucha de poderes. El *Manifiesto* representó una revolución contra las ideas de la ilustración, como la lógica, y la modernidad, como el progreso y la tecnología, hasta el pensamiento occidental. El discurso no solo habla del consumo de escritos sino de ideas y motivaciones de independencia colectiva.

En el vampirismo espectral fuentesiano, en cambio, se perpetúan los individuos a través del consumo de los colectivos. Este individualismo resultante de la práctica intertextual es característico de los textos de Fuentes. El uso constante de elementos y personajes vampíricos espectrales enmascara, o devela, una reflexión metaliteraria que se podría considerar como una metáfora de la narrativa fuentesiana. Los vampiros son personajes que necesitan alimentarse de otros cuerpos y para Fuentes la escritura es como estos personajes fantásticos: requiere nutrirse de la presencia de otros textos.

## Capítulo II: *Vlad*: un vampiro según Carlos Fuentes

### Drácula en las novelas fuentesianas

La alusión al tema vampírico se conoce en la obra fuentesiana luego de la publicación de la serie de cuentos *Inquieta compañía*. La misma colección incluye la novela corta que más tarde fue publicada por separado con el título *Vlad*. En esta, Fuentes representa de manera evidente el tema vampírico al reescribir la historia de Vlad Tapes, personaje histórico que inspiró narraciones como *Drácula*.

La novela *Drácula*, de Bram Stoker, de fines del siglo XIX, inicia la tradición de la literatura vampírica que perdura hasta nuestros días y que, sin dudas, tuvo un impacto directo o indirecto en la obra de Fuentes. Con el personaje Drácula, Stoker representa elementos “góticos” y muestra un personaje aristocrático que seduce a mujeres para luego asesinarlas. No obstante, se puede considerar que la influencia más marcada en el imaginario vampírico actual, y fuentesiano, proviene del cine, sobre todo a partir del clásico del cine mudo, *Nosferatu, Eine Symphonie des Garuens*, que había sido estrenado en 1922, aunque por problemas con derechos sobre la historia, puesto que era demasiado parecida a la novela de Bram Stoker, no fue dada a conocer al público masivo hasta mediados del siglo XX. No se puede pasar por alto que la fecha de su popularización coincida con la concepción de los cuentos que incluyen la primera publicación de Fuentes, *Los días enmascarados*, en 1954. Fuentes, sin duda, tuvo acceso al imaginario de *Nosferatu* en que se populariza la versión atroz del personaje vampiro como uno grotesco, con porte de cuervo lampiño y extremidades alargadas, por ejemplo, dedos como tentáculos con garras.

Los filmes como *Drácula*, producido en 1931 por Universal Studios, y una obra en Gran Bretaña (con el mismo nombre) escrita por Hamilton Deane contribuyeron a crear el personaje del vampiro, representado directa e indirectamente en la producción literaria de Fuentes. Algunos elementos que se destacan son la capa larga y negra, los adornos de cuero, los modales elegantes y el acento marcadamente extranjero. Asimismo, en 1958, *The Horror of Drácula* con el actor Christopher Lee contribuyó a la sofisticación del personaje. A partir de esta película, sin duda, vista por Fuentes, se destaca la imagen solemne, la apariencia de “conde” y la presencia de los colmillos. En los textos fuentesianos estudiados, de modo general, se puede afirmar que los motivos recurrentes del cine son la oscuridad de cortinas tapizadas, los abismos, la seducción misteriosa del personaje foráneo con colmillos y manos alargadas (como pezuñas), y un poder ilimitado hasta para transformarse en quirópteros.

El conde Drácula que inspiró estas historias vampíricas tiene a su vez una inspiración que va más allá de los cuentos de ficción. Hay quien puede describir a este personaje histórico como puro terror. Nos referimos a Vlad Tapes, o Vlad “El Empalador”, príncipe de Valaquia, hijo de Vlad Dracul, nacido en Rumania, entre 1456 y 1462. Como príncipe sanguinario de Valaquia, Vlad fue reconocido por su lucha contra la invasión del imperio otomano y sus torturas macabras, de donde provino su apodo, el empalador, ya que gustaba de asesinar atravesando una vara desde el recto hasta la garganta de sus enemigos. Los relatos coinciden en que como forma de intimidación mojaba el pan en la sangre de sus enemigos<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Radu Florescu y Raymond T. McNally describen a Vlad Dracul como el líder de los mercenarios renacentistas, un patriota maquiavélico con tácticas de guerra terroríficas y

El lugar de origen en la zona oriental ha sido ampliamente discutido por su oposición al occidente. En oriente es representado como la zona de la barbarie de quienes los europeos se distanciaron por sus pretensiones de civilización y modernidad. No es de extrañar que el personaje vampírico, como el antropófago, surjan en contextos de oposición a los “modales” del occidente “cristiano”. El vampiro consumidor de sangre, como un caníbal, devorador de carne humana, representa el extremo de la falta de humanidad en el arte, el cine y la literatura.

#### *Vlad*: Una inquieta compañía espectral

Carlos Fuentes ha revelado que desde pequeño, gracias al imaginario estético compartido con su abuela británica, se sintió atraído por las películas de vampiros así que no es extraño que haya escrito una novela corta relacionada directamente con estos personajes góticos. Con la obra de *Vlad*, que muchos críticos han descartado o minimizado por su tema demasiado “popular”, tal vez por considerarlo sub-literario, Fuentes ofrece un inventario de los criterios que caracterizan, a su entender, al personaje vampiro. *Vlad* fue originalmente publicada en el 2004, en una colección de relatos titulada *Inquieta compañía*. Más tarde, en el 2010, la editorial Alfaguara la publicó por separado, como obra autónoma dentro del corpus literario fuentesiano.

---

sádicas. Nació el segundo hijo de Vlad II, Dracul (más conocido como "Dracul") y fue nombrado Vlad Tepes, Drácula (215-228).

En ambas ediciones, las editoriales se apropiaron de elementos típicos del vampirismo para crear sus portadas<sup>18</sup>. En el caso de *Inquieta compañía* (editorial Punto de lectura), llama a la atención una mano con uñas largas que acaricia una copa con líquido color sangre. Mientras, la portada de *Vlad* de la editorial Alfaguara representa a la noche con una luna intensa acompañada por ramas secas y cuatro murciélagos revoloteando cerca. Llamativo, de igual manera, es el título (*Vlad*) en rojo y la “l” como una gota de sangre derramada. Estos detalles cobran importancia al estudiar los motivos recurrentes de Fuentes en el resto de sus obras que aparentan no relacionarse con el imaginario vampírico.

*Vlad* es más que un relato de vampiros, pero desde una perspectiva del psicoanálisis este texto puede considerarse como catártico en la vida de Fuentes. Como menciona Mauricio Molina, en su artículo “Escrito con sangre”, en *Vlad* aparece un elemento perturbador y es la muerte del hijo. Interesantemente, se presenta esta situación inmersa en una historia que explora el tema de la búsqueda de inmortalidad (35). Según Molina, *Vlad* “es uno de los textos más personales de Carlos Fuentes. Más allá de su escenografía

---

<sup>18</sup> Las portadas como representación visual son un “texto” que no se debe descartar al analizar una obra literaria. Más allá de las finalidades lucrativas o publicitarias, las imágenes, las fotos y hasta la selección de las letras puede ofrecer posibles lecturas de símbolos y motivos en una obra literaria. Kern entiende que la lectura combinada de “textos” aumenta las posibilidades de comprensión y pensamiento crítico análisis textual. En sus palabras, “multi-literacies instruction offers a way to reconcile the teaching of ‘communication’ with the teaching of ‘textual analysis’(120)”

arquetípica, se esconde el dolor de la pérdida, (y) la disolución de la psique en imágenes que apuntan hacia la pregunta acerca de la muerte” (36). Las pérdidas de dos de sus hijos fueron momentos traumáticos en la vida del autor. Sus biografías coinciden en que tras la muerte de sus criaturas carnales, Fuentes se refugia en la creación literaria<sup>19</sup>.

Para Fuentes, la creación literaria representa, a partir de los traumas familiares, un mundo alterno, un espacio “otro”, en que transmutó con transgresión elegante las letras hispanoamericanas. No obstante la creación no se representa en sus textos como un proceso de liberación de los traumas; en sus obras, estos germinan y se trasladan a la palabra. Curiosamente, el texto que reflexiona sobre las crisis familiares y la pérdida, a destiempo, del hijo varón es una aparente novela de vampiros en la ciudad de México.

Con *Vlad*, Carlos Fuentes resucita al conde vampiro llamado “Empalador”, que viaja desde la Europa oriental hasta la ciudad más poblada de América Latina, junto a un joven jorobado y una niña de gestos siniestros. El texto se narra, como una retrospectiva, en primera persona desde la perspectiva de Yves Navarro, el socio superior de la firma del licenciado Eloy Zurinaga, “un influyente” que siempre quedaba “bien parado” en todos los

---

<sup>19</sup> La influencia de la vida personal o familiar de Fuentes y sus textos ha sido analizada de manera superficial por Raymond Leslie Williams quien explora mayormente temas como el acercamiento a historia conflictiva entre España y América Latina, y como estas fisuras impactan la representación de la cultura e identidad en el trabajo de Fuentes. En su libro *The Writings of Carlos Fuentes*, comienza con una biografía donde vincula sus obras con sus acercamientos como intelectual.

partidos políticos. El jefe había envejecido y llevaba un año sin asistir a la oficina cuando llamó a Navarro para solicitarle un favor. El mismo consistía en hacerse cargo de un asunto “personal”, conseguir una vivienda con unos requisitos estrambóticos para un amigo lejano que iría a residir a México, luego de perder sus “propiedades en la frontera húngaro-rumana” (19).

Yves Navarro supuestamente era ideal para la situación, hablaba francés y su esposa, Asunción, quien trabajaba en bienes raíces se encargaría de buscar una casa aislada, con todas las ventanas tapizadas y una barranca posterior o abismo conectado a la cima por un túnel. La primera vez que Navarro vio al Conde pensó que “parecía un fante ridículo”, con una cabeza masiva, “como si un halcón se disfrazase de cuervo” (35-36)<sup>20</sup>. Según el narrador, Vlad con su peluca color caoba y su bigote postizo parecía que se había hecho cirugía plástica más de una vez.

El jefe de Navarro, el licenciado Eloy Zurinaga, es un personaje representativo de la generación de revolucionarios enriquecidos con influencias políticas. A sus ochenta y nueve años se había encerrado en su casa pero no había dejado de tener el control de su compañía y

---

<sup>20</sup> Nótese de inmediato, la imagen del vampiro similar a Nosferatu. La postura es alusiva a una joroba y su aspecto más que intimidante es ridiculizado como una parodia de la clase social permanente. Este elemento es parte del imaginario vampírico fuentesiano en el que predomina Nosferatu, como ese actante de clase alta descrita como “fante ridículo” y estrambótico que no solo permanece pero que también altera con violencia la vida de la clase social trabajadora.

empleados. Vivía en un caserón antiguo, “una de las últimas mansiones llamadas porfirianas” encontradas en la colonia Roma de la Ciudad de México.

Según la narración, la casa más que de un coleccionista parece de un acumulador. Cada elemento dispar representa vivencias, como de vidas pasadas, en lugares ajenos, todas concentradas en la estructura cerrada con espacios sin explorar por la figura narrativa.

Basta con entrar al caserón de dos pisos más una corona de mansardas francesas y un sótano inexplicado, para entender que el arraigo del abogado en su casa no es asunto de voluntad, sino de gravedad. Zurinaga ha acumulado allí tantos papeles, libros, expedientes, muebles, bibelots, vajillas, cuadros, tapetes, tapices, biombos, pero sobre todo recuerdos, que cambiar de sitio sería, para él, cambiar de vida y aceptar una muerte apenas aplazada (14).

Cambiar de espacio no se muestra como una posibilidad. La estructura permite su permanencia y su hibridez de textos inmersos representan la posibilidad de perpetuarse. En otras palabras, busca perpetuarse a través de la materia intertextual que habita el caserón.

Por otra parte, el narrador también describe el interior de la casa como uno sin un detalle de gusto “femenino”, con las paredes forradas de terciopelo rojo y cuadros macabros, grabados de Julio Ruelas<sup>21</sup> con cabezas taladradas por insectos monstruosos y otros

---

<sup>21</sup> Ruelas era un artista gráfico nacido en México en 1870 y se destacó por sus imágenes alusivas al imaginario “gótico”. En el anejo se incluyen tres muestras representativas conectadas directamente con el vampirismo spectral fuentesiano. En una aparece un hombre vestido como aristócrata clavando una daga en el pecho de una mujer ante la presencia de otras dos. Una parece testigo del hecho con mirada morbosa y la otra susurra palabras

fantasmagóricos del suizo Johann Heinrich Füssli<sup>22</sup>, “especialista en descripción de pesadillas, distorsiones y el matrimonio del sexo y el horror, la mujer y el miedo...” (15).

Asimismo, describe a su anciano jefe como un ser con frío espiritual, sentado en un sillón de cuero gastado, con la piel pálida casi transparente, en la que asomaba una red de venas azules y los dedos alargados; sus manos heladas. En la descripción de Zurinaga y los objetos que componen el interior de su estructura, se encuentran motivos recurrentes en el vampirismo espectral fuentesiano. Como se verá en el presente estudio el enigma de la mujer ausente, la hibridez textual y cultural, así como el cuero y la descripción física del jefe en estado de decadencia son elementos configuradores del vampirismo espectral.

De igual forma, las experiencias en tiempos aleatorios son indicadoras del fenómeno. Zurinaga alega haber estudiado en la Sorbona, junto con el misterioso amigo de “su misma edad”, “cuando el derecho, así como las buenas costumbres se aprendían en francés” (19). El amigo de Zurinaga, el Conde Vladimir Radu, personaje vampiro con acento

---

desconocidas al oído del homicida. La segunda, Lo estoy sintiendo, puede representar la imagen a la que alude el narrador con la descripción de cabezas taladradas, curiosamente por un monstruo. En la tercera imagen llamada *El viajero lúgubre*, se representa un mendigo durmiendo a la intemperie cerca de un cementerio mientras se acerca un demonio alado con aspecto murciélago. Ver anejo con 2 ejemplos de sus dibujos.

<sup>22</sup> Henry Fuseli era un pintor suizo, nacido en 1741. Al igual que Ruelas representaba “damas indefensas” víctimas de criaturas monstruosas y elementos espectrales en sus obras. Ver, en el anejo 3, su obra “La pesadilla”.

extranjero, atiende visitas en las noches, en un salón con ventanas tapiadas y asientos en cuero negro, al igual que Zurinaga. Ambos son personajes paralelos con una misión en común: perpetuarse a través del “otro”.

El narrador describe al extranjero como un personaje ridículo pero refinado, que toca el piano con unas “manos con uñas transparentes (de vidrio) acariciando las teclas sin romperse” (38). Vlad es acompañado a México por un sirviente estafalario, similar al compañero de Drácula en las películas, con una joroba y una conducta, sin dudas, morbosa y siniestra y un aspecto físico espectral que atemorizó al personaje de Navarro. Asimismo, Vlad llega a México acompañado por una niña, no infantil, tocada de manera soez por el sirviente. La niña es un símbolo que prelude el eje de la trama. Es un ser sin identidad propia narrado a partir de una voz masculina que no la describe como un ser inocente. El término niñez no es sinónimo de inocencia en el texto. La niña es un objeto carnal que viaja con el conde vampiro y que a su vez es usada por el sirviente. La niña es un ente espectral a medida en que se desconoce su origen. Es una reaparecida, “sin nombre” o voz propia en el texto. De la misma forma en que aparece, desaparece sin dejar otros rastros que no sean la conexión con la hija de Navarro al final del texto.

Como resultado de dicho final, en un acto de falso arrepentimiento, el jefe le escribe una carta a su empleado en la cual revela la verdadera identidad del “amigo”. Era Vlad, el Empalador, quien en 1448 había ascendido al trono de Valaquia y utilizaba las estacas como medio de tortura y asesinato de sus supuestos enemigos, entre ellos mujeres y niños. “Vlad gustaba de cortar narices, orejas, órganos sexuales, brazos y piernas. Quemar, hervir, asar, desollar, crucificar, enterrar vivos... Mojaba el pan en la sangre de sus víctimas” (84). Al

final de la historia, impotente ante el poder de Vlad, Navarro se resigna a la pérdida de la familia, y ve “volando torpemente, pues eran ratas monstruosas dotadas de alas varicosas, los vespertilos ciegos, los morciguillos guiados por el poder de sus inmundas orejas largas y peludas, emigrando a nuevos sepulcros” (110).

En esta escena se puede encontrar un pequeño catálogo de las características que Carlos Fuentes les atribuye a los personajes vampíricos espectrales. Tal parece que Vlad no es el único personaje vampiro de esta historia. Las descripciones similares entre Vlad y Zurinaga son evidentes. Parecería que el jefe es a su vez un personaje vampírico espectral, sin ser un “vampiro” transfigurado al final. En este texto, los personajes con elementos vampíricos espectrales son aristócratas con acento extranjero, con dedos y uñas y larguísimos. Su piel translúcida y helada, la oscuridad y el encierro en los que viven, los cuadros macabros, los sillones de cuero gastado, las ventanas cubiertas y las paredes forradas de terciopelo, el sótano que se puede comparar con la barranca de Vlad o Drácula o Nosferatu, así como su resistencia a morir y abandonar su pequeño universo, su propio museo intertextual, son parte de los elementos del vampirismo espectral característicos de la obra de Fuentes.

Como una de las obsesiones de Carlos Fuentes, la obra presenta la pérdida del hijo varón y el reclamo de la mujer al marido. El hijo desaparece en el mar y nunca encuentran el cadáver, aún cuando se asume que murió ahogado. En una descripción poética del suceso, el narrador (Yves Navarro, en primera persona) dice: “Didier se disolvió en el océano y no puedo escuchar el estallido de una gran ola sin pensar que una parte de mi hijo, convertido en sal y espuma, regresa a nosotros” (26).

Algunas fuentes etimológicas coinciden en que Didier significa “El hombre que es deseado” o, según su origen francés (dédier /dédié à), “dedicado a”. Entonces, se podría inferir que el hijo varón deseado en este texto desaparece luego de una tragedia en el mar. Sin embargo la mención de las olas implica la memoria presente del suceso. Las olas y la espuma son el recuerdo constante del hijo perdido, y a quien se dedica indirectamente este texto catártico y extremadamente personal del autor.

Por otra parte, Asunción, la esposa del narrador, es un personaje que remite a otros textos de Fuentes. Como un autor autorreferencial, Fuentes parece invitar al lector a participar de una complicidad subyacente con esta madre, quien pierde a su hijo y teme que la hija que le sobrevive sea arrebatada del seno del hogar. “Magdalena no va a morir—anunció Asunción con una serenidad helada—. El niño murió. La niña no va a morir nunca. No volveré a pasar esa pena nunca” (102). El narrador afirma que recuerda al niño y lo hace presente con cada sonido de olas y el contacto con la espuma, pero la madre resignada se acerca a la pérdida del hijo de forma categórica y sin negación, “el niño murió”. De esta manera, la madre se aferra a evitar la muerte de la niña, a no sufrir nuevamente la pérdida de su criatura viva.

Un lector familiarizado con la obra abarcadora de Carlos Fuentes pensará de inmediato en el personaje Asunción de *Las buenas conciencias*. Aquella tía que se apropia del papel de madre dominante y que le pide a Dios que su hijo no crezca para no perderlo. Incluso, sería oportuno recordar que una de las obras más reconocidas de Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* también presenta el dolor del narrador por la ausencia del hijo perdido. Asimismo, como veremos más adelante reaparece el mismo motivo en *Una familia lejana*

con la muerte, en este caso, de la madre y uno de los hijos en la familia Heredia. Sin duda, la muerte, específicamente la pérdida del hijo varón, es un detonante para identificar y analizar al vampirismo espectral fuentesiano.

Por lo que conviene preguntarse, ¿qué representa, entonces, la frecuencia de estos personajes obsesivos que pierden a sus hijos o se resisten a la pérdida de la infancia de los niños? En *Las buenas conciencias*, Asunción era la esposa de un marido estéril, y se abraza a la posibilidad de la maternidad en la figura del sobrino. “Que no crezca mi niño” dice Asunción, mientras que su marido recrimina la juventud del sobrino expresando “maldita adolescencia”. En el binomio, la mujer se aferra a la figura infantilizada de la criatura a quien quiere controlar y mantener cerca; mientras el hombre expresa su inconformidad con una etapa que considera de estancamiento, debilidad y dependencia. Dicha dualidad también se verá representada en el presente estudio sobre el fenómeno del vampirismo espectral fuentesiano, sobre todo la diferencia en acercamientos a la muerte y la perpetuidad entre las voces masculinas y las voces femeninas.

#### Vampirismo espectral y la necesidad de transformación

La Asunción de *Vlad* es la madre que reclama al marido no haber continuado con la búsqueda del hijo, y que aparenta sentirse secuestrada en las apariencias de un matrimonio disfuncional e incluso prefiere sacrificar la mortalidad de su hija a tener que revivir este tipo de pérdida. Asunción aceptó ofrecer a su hija al vampiro para que una vez la niña tuviese 18 años, el conde la transformara y esta no muriese. Así, como en la novela *Zona Sagrada*, Fuentes representa a la transformación como una forma de sobrevivencia, y sobrevivir es, sin

dudas, una forma de perpetuarse en el vampirismo espectral fuentesiano. Por ejemplo, en la novela *Zona Sagrada*, Fuentes presenta un personaje llamado Guiller-mito que remite a textos como *La Odisea*. Con esta novela, Fuentes propone el fracaso del mito tradicional con sus héroes reivindicados y nos representa la necesidad de la transformación del personaje para que el mito sobreviva.

Tal vez, una respuesta o al menos un indicio para comprender la necesidad de transformación, se evidencia en las conversaciones de los personajes sobre las clases sociales y la propia condición de la historia mexicana. Una de las obsesiones de Fuentes, o uno de sus temas recurrentes, es la mirada a las clases sociales, a personajes representativos de la esfera social y política, a los que representa como todos víctimas, todos victimarios. En este juego literario, tal parece que no hay cabida para buenos o malos, sólo víctimas en diversos grados. “Quería parecer simpático. –Me está usted resucitando una vaga nostalgia del feudalismo perdido”, le dice Yves Navarro al vampiro, luego de que este le preguntase si ha llorado por la suerte fatal de las viejas familias, hechas para perdurar y preservar tradiciones (37). En otras palabras, Navarro usa la ironía para indicar una nostalgia inexistente. Los grupos sociales de “alta jerarquía” se muestran en decadencia y abandonados mientras solo los grupos que se han transformado sobreviven. Sin embargo, los colectivos, en la narrativa fuentesiana, no se perpetúan. En el vampirismo espectral fuentesiano, la transformación individual es clave para la permanencia de valores colectivos.

Yves Navarro, personaje con ascendencia francesa, de origen “culto e intelectual”, similar a Felipe Montero de *Aura*, representa una clase social de hacendados que había perdido sus tierras y riquezas tras la Revolución. En cierta manera, la idea de incluir este

tema en una historia de vampiros puede hacerle al lector cuestionarse la representación de la perdurabilidad de ciertas clases sociales en México y su búsqueda de permanencia. En este caso, la adquisición del poder de Zurinaga, el jefe descendiente de una tribu desconocida, y la manera en que se infiltra en la política para obtener influencias parece indicativo de la condición mexicana y la propuesta de Fuentes sobre la movilidad social.

No obstante, el final abierto del texto hace que el lector se cuestione sobre el fracaso en los intentos de permanencia en el poder. Zurinaga traicionó a Yves, aunque tal vez se representa el fracaso de dicha traición. El viejo con las manos heladas y enriquecido luego de la Revolución, no adquiriría lo buscado: la inmortalidad. Mientras que para Magdalena, la hija de Asunción e Yves, la transformación individual, representaría la permanencia de una clase social perpetuada de forma no colectiva, que vive como los vampiros, “succionando sangre”, para permanecer en el poder.

Se puede decir que *Vlad* culmina con la vacilación necesaria característica de la literatura fuentesiana. Como lector curioso, sería plausible cuestionarse sobre el hijo perdido y la madre que no desea que su hija crezca. Esto, como el mismo temor a la pérdida de la permanencia o la ausencia de herederos de una clase social. *Vlad* es, tal vez, como uno de los cuadros que tenía el viejo jefe en su casa deteriorada: con “pesadillas, distorsiones y el matrimonio del sexo y el horror, la mujer y el miedo...” (15).

Por ende, *Vlad*, como texto matriz e inventario del imaginario del vampirismo espectral destaca las nociones de relaciones desiguales entre familiares, socios y amigos lejanos. Entre los personajes se representan narradores espectrales traicionados por sus vínculos familiares, al tiempo en que reaparecen los espectros de la revolución y la

monarquías (el conde) como grupos en decadencia capaces de cualquier acción para perpetuarse. De igual forma, se destaca a los extranjeros como invasores, parodias monstruosas que se repiten y traicionan los vínculos de amistad. Mientras que las figuras femeninas se consolidan como madres conjuradoras obsesas con la permanencia de sus hijos, luego de sufrir las pérdidas de sus criaturas. Todos, sin excepción, están inmersos en estructuras solitarias y cerradas, configuradas a partir de la hibridez textual y la fusión de los cuerpos.

Para leer a Carlos Fuentes: Vampiros, espectros e intertextualidad

Como se ha visto hasta el momento, la obra de Carlos Fuentes es referencial y autoreferencial. En decir, dialoga tanto con otros textos como con sus propias obras. Las novelas *Cumpleaños*, *Una familia lejana* y *Terra Nostra* dialogan entre sí; tienen motivos recurrentes y temas que reaparecen, como espectros. En las mencionadas obras, Fuentes utiliza elementos góticos relacionados al mundo del vampirismo espectral en función de la creación literaria. El vampirismo espectral en la obra de Carlos Fuentes funciona como metáfora de la intertextualidad y su relación con el poder. Asimismo, el fenómeno en la obra no solo se ve influenciado por las historias clásicas de vampiros, como el *Drácula* de Bram Stoker, también es evidente la influencia del cine, como el filme *Nosferatu*, en sus imágenes literarias.

De igual forma, según se desprende de la lectura minuciosa de las obras novelísticas de Carlos Fuentes, el autor no muere. No me refiero al autor dentro del contexto biográfico sino como ente literario. El autor en la obra de Fuentes es como un vampiro siempre

alimentándose de otros cuerpos para fortalecer el proceso de creación. Por lo tanto, para Fuentes la escritura es siempre vida y resistencia al olvido. Según la visión del autor sobre la literatura, Fuentes literato no ha muerto, con sus letras continuará alimentando nuevos textos; la tinta plasmada en sus libros servirá como la sangre a los vampiros.

La lectura sobre la incorporación y uso de elementos del vampirismo espectral en las obras fuentesianas puede enriquecer la comprensión de una reflexión metaliteraria de Carlos Fuentes. Las obras dialogan con el cine y su imaginario sobre los vampiros para exponer una metamorfosis en beneficio de la imaginación. Esta mirada puede sustentarse con las propuestas de una de las figuras más conocidas, hoy día, dentro del movimiento post-estructuralista, Julia Kristeva. De origen búlgaro-francés, Kristeva ha aportado sobre todo a expandir los conocimientos adquiridos a través del teórico Mijail Bakhtin sobre el llamado “dialogismo” en las obras literarias. Kristeva en el 1967 aplicó el término intertextualidad para indicar la construcción de un texto a partir de otros textos. Discípula de Bakhtin, Kristeva entiende que la poética de la palabra es polivalente y que se adhiere a una lógica que excede el discurso codificado y que puede ser solo interpretado o reconocido dentro de los márgenes culturales (36). Kristeva en su texto *Word, Dialogue and Novel* discute algunos elementos que se destacan en la estructura de la novela: “Into literary theory by Bakhtin: any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that intersubjectivity and poetic language is read as at least double” (37). Si se piensa en la tríada conformada por el texto, el autor y el lector, que envuelve el estudio de la literatura sería posible decir que las propuestas de Kristeva envuelven de cierta manera a los tres componentes. Por ende, el texto

es una combinación de motivos, que requiere a un lector, o lectora, audaz con múltiples referentes para la comprensión del mismo, y por qué no, también el conocimiento sobre el autor, aunque sea sólo en los aspectos culturales de su formación.

En el presente estudio, como se ha mencionado anteriormente, se destacan tres novelas de Carlos Fuentes, sin embargo, los motivos recurrentes o llamadas obsesiones inmersas en el fenómeno del vampirismo espectral no son excluyentes a estas tres obras. Las repeticiones y la obsesión con el tiempo que estructuran *Cumpleaños*, también reaparecen interconexas con las reflexiones de identidad y existencia de *Una familia lejana*, mientras que las dos anteriores se fusionan para dialogar sobre los cimientos múltiples en “nuestra tierra de letras”, *Terra Nostra*. Las nociones de diálogo implícito<sup>23</sup>, multiplicidad e intertextualidad de Bakhtin y Kristeva aúnan al esfuerzo por incorporar nuevas lecturas del universo literario fuentesiano. La mezcla de discursos con bagajes multiculturales y la polifonía, cuasi carnavalesca, de personajes reaparecidos aportan en la comprensión del vampirismo espectral fuentesiano.

Hablar sobre este tipo de vampirismo o consumo de otros cuerpos requiere especial atención a las teorías sobre intertextualidad literaria de Julia Kristeva. Según Mary Orr, en su libro *Intertextuality: Debates and Contexts*, hay cierta unanimidad en la academia sobre el origen del concepto intertextualidad. Los estudiosos del término coinciden en que fue acogido por Kristeva a fines de la década de 1960. Orr explica que la intertextualidad recogió el sentir de los movimientos estudiantiles, de mayo de 1968, ya que cuestionaba las

---

<sup>23</sup> Según Bakhtin, el diálogo está implícito en un sistema de transcripción inadecuado por la multiplicidad de significados y sentidos (128).

ideologías anteriores: jerarquías masculinas, estructuras de poder, altas culturas predominantes (blancas y europeas), conexiones (miméticas, semánticas, simbólicas o metafísicas entre el lenguaje y el mundo). Sobre todo, Kristeva cuestionaba el modelo de Saussure sobre el signo, definido “arbitrariamente” como uno dual entre significante y significado. Por lo tanto, las teorías de Kristeva se basaban en una crítica a la “estabilidad” y al “consenso” (3). Esta crítica a las dinámicas de poder y género permiten indagar en la diferencia entre los “vampiros espectrales” y las “vampiresas espectrales” en la obra fuentesiiana. Como se verá en este estudio, se representa un intento de polifonía que fracasa al analizar las voces femeninas relegadas a un papel secundario de “reaparecidas narradas” en los actos de creación de monstruos y conjuración de realidades alternas.

Sin embargo, el término intertextualidad no cubre la totalidad del fenómeno del vampirismo espectral. Este término ya ha sido arduamente cuestionado por algunos académicos que juzgaron las teorías de Kristeva como una moda. Por ejemplo, Mary Orr menciona que una de las primeras estudiosas del concepto fue Jeanine Parisier Plottel; esta cuestionaba la autenticidad del término y lo describió de la siguiente manera: “fashionable word in academic literary circles” (3). Orr, en efecto, sí comienza su libro preguntándose si el término es pomposo o pretencioso y se pregunta cómo el término puede sobrevivir sin convertirse en un vocablo de uso peyorativo y a la sombra de otros neologismos, como el *differánce* de Derrida. Inclusive, la autora señala que se ha intentado sustituir el término por otros como interdiscursividad, interdisciplinaridad e hipertexto (21). No obstante, como se evidencia en este estudio, la intertextualidad es una pieza más ante la imposibilidad de la totalidad.

Para Orr, hay dos consideraciones que deben tomarse en cuenta al acercarse al estudio de la intertextualidad, y surgen de su relectura del texto *Semiotike*. La primera consideración cuestiona el rol de Kristeva al transponer el trabajo de Bakhtin sobre el dialogismo y la novela polifónica. La segunda se enfoca en las dinámicas de producción intertextual, sobre todo en la traducción como un modelo para el trabajo intertextual (24).

In other words, Kristeva's essay is primarily a 'translation' of Bakhtin as informed transposition. Source- and target-text traverse a space that is mediated by translator-interpreter of two languages, and expert in two frames of reference in linguistics. Credit has therefore rarely been given to Kristeva's legitimate and transparent reworking, even 'proselytizing', of Bakhtin. One reason may be because the translation is particularly 'unfaithful' to Kristeva's original essay on this very subject (25).

Orr enfatiza en la escrupulosidad de Kristeva al citar o identificar las fuentes de origen de las ideas y argumenta que el trabajo de Kristeva honra los textos de Bakhtin. "The mosaic of quotations phrase is then a *gloss* and transposition of Bakhtin thought" (26). Orr sostiene que ni Bakhtin, ni Kristeva, identificaron al lector como eje de la interpretación del texto. Sin embargo, entiende que es en la pregunta sobre la mediación que Kristeva expone su teoría sobre la intertextualidad: la palabra ocupa un estatus mediador que funciona entre dimensiones dialógicas ("subject-addressee-context) (26). La autora argumenta que el trabajo de Kristeva no puede entenderse como una mera traducción sino como un diálogo translingüístico y transcultural (27).

Kristeva utilizó el término intertextualidad en el ensayo “Le text clos”, de 1966, en el que señalaba que la producción del sentido de un texto dependía de las relaciones del lenguaje, no puramente lingüísticas, y de una permutación de textos, o sea, una intertextualidad en la que se interceptan textos y los mismos se neutralizan (27). Para Orr, las palabras clave en esta definición inicial son permutación de textos e intertextualidad, esto ya que para Kristeva la intertextualidad es una producción y permutación interminable de los textos (39).

Permutar es un verbo clave en la definición de Kristeva sobre la intertextualidad. El proceso de creación literaria debe permitir la mutación o conversión de los motivos literarios. Boris Tomashevski, en su ensayo “Temática”, define un motivo literario como una unidad de significado que puede aparecer en distintas obras. Los mismos, pueden reaparecer “sin cambios dentro del género estudiado” (89). Asimismo, sostiene que los motivos son “elementos que subsisten sin descomponerse a lo largo de la historia literaria y que conservan su unidad a través de sus peregrinaciones de obra a obra” (89). Importante destacar que para este estudioso “los motivos combinados entre sí constituyen la armazón temática de la obra” (89). Con motivos de este estudio hablaremos de la permutación de dichos elementos. Los motivos recurrentes en la literatura de Fuentes migran sin alteraciones mayores dentro de sus obras. Sin embargo, sí permutan en la medida que transgreden las definiciones originales. Por ejemplo, en el vampirismo espectral fuentesiano las uñas largas del personaje vampiro también son tentáculos con tinta y látigos para la extracción de la sangre para su uso como tinta.

Según las propuestas de Tomashevski los motivos recurrentes en el vampirismo espectral podrían dividirse en tres categorías: asociados, libres y marginales. Los motivos asociados no pueden ser excluidos; son necesarios para la trama. Los motivos libres, en cambio, pueden eliminarse sin afectar la sucesión cronológica del texto. Por otra parte, los motivos libres desempeñan, irónicamente, un papel fundamental en el argumento y en la construcción de la obra. Los motivos libres suelen ser motivos estáticos, mientras que los motivos dinámicos pueden, o no, cambiar una escena o situación. Tomashevski, explica que los motivos marginales son introducidos con la finalidad de la construcción artística del texto y sus funciones pueden variar.

En cuanto a la “motivación” de los motivos, este explica que pueden tener finalidades compositivas, realistas o estéticas. La motivación compositiva se basa en la economía y unidad de los motivos. El teórico entiende que ningún accesorio debe quedar sin utilidad a la trama. En cuanto a la motivación realista, explica que se basa en la búsqueda de unidades relacionadas con la verosimilitud y la intención de persuadir sobre la autenticidad del relato. En cambio, la motivación estética busca un tipo de extrañamiento, que el crítico llama proceso de singularización. El mismo presenta un compromiso entre la ilusión estética y la realista. El proceso de singularización busca hablar de lo habitual como algo nuevo, o sea, convertir lo “ordinario” en “insólito”.

Es posible entender que los motivos recurrentes dentro del fenómeno del vampirismo espectral fuentesiano están interconectados a un discurso híbrido y que su comprensión se da dentro de los parámetros culturales en oposición con la historiografía totalizante. Por ejemplo, los motivos que aparentan estar inmersos para crear ambientes enigmáticos tienen

una función más que estética. Los elementos del vampirismo espectral fuentesiano funcionan como los reaparecidos pero se requiere de un ente externo (lector) que los identifique y conecte en función de su propuesta sobre la inmortalidad y la creación intertextual. Este enfoque sería consistente con las propuestas de Bakhtin, quien propone que “el lenguaje desorganiza y libera voces alternativas” (Selden 58). Aspecto que ayuda en la comprensión de la escritura fuentesiana como un intento de manifestación de la pluralidad encontrada con una negociación con el poder<sup>24</sup>.

No se puede hablar de la novela fuentesiana y sus motivos recurrentes sin recalcar las aportaciones de Bakhtin. Entre las principales aportaciones de Bakhtin se encuentra comprender la novela dentro de la teoría dialógica. Para Bakhtin, la teoría del lenguaje es un proceso de naturaleza histórica, social e ideológica. Según Cuesta y Jiménez, la teoría dialógica de la cultura concede mayor importancia a las relaciones y los contrastes entre la tradición popular y la tradición culta. Asimismo, explican que la teoría dialógica de la literatura culmina en una poética de la novela polifónica como forma literaria característica de la modernidad (251).

Bakhtin define dialogismo como la “pluralidad de voces enunciativas y polifonía ideológica (que) definen la heteróclita orquestación formal del texto novelesco, que

---

<sup>24</sup> Sin embargo, “un texto no es reflejo de un exterior no textual, sino una práctica de escritura que inscribe –y está inscrita en- lo social así como en un campo intertextual, una malla de sistemas textuales” (Heath 406). Debemos recordar que Kristeva fue influenciada por la llamada Escuela de Bakhtin la cual no se interesaba por la lingüística abstracta, sino por el lenguaje como un discurso o fenómeno social (Selden 57).

incorpora, por su propia versatilidad compositiva, las más dispares estructuras literarias precedentes” (255). El concepto de orquestación nos remite a los antiguos teatros griegos y su espacio semicircular donde se producía la música de los coros. Ese espacio central de orquesta no evidente para los espectadores es un motivo recurrente en la cultura griega. Su falta de evidencia no descarta su presencia, tal como los motivos vampíricos que analizaremos en las obras de Fuentes en apariencia no vampíricas.

Para Bakhtin, “la novela es una especie de metagénero que amalgama formas como la epopeya, los géneros retóricos y la llamada ‘literatura carnavalizada’ (diálogo socrático, diatriba, parodia, sátira menipea, etc.” (255). La novela moderna polifónica, para Bakhtin, desde Rabelais y Cervantes, pasando por Sterne, hasta Dostoievsky, “domina el procedimiento de géneros intercalados y de pluriestilismo: cartas, crónicas, diálogos doctrinales, parodias de los géneros altos, citas cómicas, etc” (256/152).

Otro enfoque teórico que aporta en comprensión del vampirismo espectral fuentesiano como fenómeno metaliterario son las propuestas de Jacques Derrida. Derrida es uno de los teóricos franceses más renombrados del siglo XX. Sus propuestas dieron inicio al pensamiento y mirada crítica denominada como deconstrucción. Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker, en el texto *La teoría literaria contemporánea*, definen ese movimiento como un intento por romper con las jerarquías logocéntricas de la filosofía clásica. Según estos estudiosos, la deconstrucción empieza cuando se localiza el momento en que un texto transgrede las leyes que establece; “es el momento en que, por decirlo de algún modo, el texto se viene abajo” (211). En otras palabras, cuando el texto rompe o transgrede con las estructuras preestablecidas y aporta, de cierta manera, con una reescritura innovadora

de los textos preexistentes. Para estos, Derrida aporta al estudio de la lingüística y la literatura, entre otras disciplinas, cuando cuestiona la estructura jerárquica logocéntrica, o sea, que concibe un centro y que privilegia lo hablado sobre lo escrito. “Derrida demuestra que lo escrito no solo completa, sino que además toma el lugar de lo hablado, porque lo hablado siempre está escrito” (210). Se refieren de esta forma a las imágenes y símbolos que se repiten en los discursos.

Para los deconstruccionistas no hay nada nuevo y tampoco hay una significación fija, creen en la pluralidad de interpretaciones, de allí su escepticismo en relación con los absolutos y las definiciones totalizadoras. Por ende, una novela es siempre el acto de reescribir a sus antecesoras aportando nuevas interpretaciones para deconstruir y llenar, como diría Fuentes, los vacíos de la historia. El vocablo deconstrucción, según Luis Felipe Díaz en su libro *Modernidad, postmodernidad y tecnocultura actual*, viene del término “destruction” de Heidegger, y afirma que no debe entenderse en un sentido negativo, como destruir, sino como desarmar o desarticular (229).

Según Díaz, muchos teóricos contemporáneos no dejan de considerar los postulados sobre la cultura moderna y sus críticas al capitalismo que dejó Carlos Marx. Para Díaz, sobre la teoría de Marx, “el dinero se convierte entonces en un campo de significación propio que ofrece una nueva definición a los sujetos y a la comunidad transformándolos” (223). Sin embargo, las preguntas y cuestionamientos sobre la vigencia del marxismo tuvieron un momento de tensión en 1989 con la caída de Unión Soviética. Con esto mente, académicos de la Universidad de California organizaron un congreso que se efectuó en abril de 1993, con Jacques Derrida como invitado destacado. El congreso fue titulado *Whither Marxism? Global*

*Crisis in International Perspective*. De las conferencias magistrales que ofreció Derrida en dicho congreso surge el libro *Los espectros de Marx*. El texto tiene está dedicado a Chris Hani asesinado según sus propios verdugos por ser un comunista. Este texto ha influenciado el desarrollo del vampirismo espectral como fenómeno. Desde su inicio reivindica los vínculos de amistad necesarios para la producción literaria o intelectual y representa a las ideologías políticas de Marx como espectros que reparcen y dialogan con discursos híbridos y opuestos.

Derrida, vería matices de Marx en Fuentes. Ambos eran excelentes lectores de literatura inglesa. En el caso de Marx, Derrida destaca que tenía una relación de complicidad con *Hamlet*, y explica que de allí surge su obsesión con los fantasmas y los espíritus. Derrida introduce el texto con un epígrafe de Hamlet que dice “the time is out of joint” (31). De allí la primera parte de la ponencia, o primer capítulo del libro “Injunctions of Marx”. El título que nos remite inicialmente a un término legal relacionado con un procedimiento remedial pero también es un juego con la palabra “joint” ya que se encuentra en la búsqueda de unificación o reinterpretación del discurso marxista dentro de nuevos paradigmas.

En esta parte, del texto discute la teoría sobre la poética de los “espectros”. Derrida propone la poética de los espectros a base de la interpretación de Marx sobre el *Hamlet*, de Shakespeare. Este primer aspecto es la identidad “problemática” y la dificultad para nombrar a los espectros (22). Para Derrida, un espectro es un ente que puede estar presente sin que nos percatemos de su existencia (12). Nos mira sin que lo miremos, como ese temor ancestral de seres humanos por la oscuridad y lo desconocido. Asimismo, reaparecen los

personajes vampiro en la obra de Fuentes, como apariciones incógnitas en el mundo “no fantástico” de sus obras.

En las obras de Fuentes se destaca este primer elemento de “lo espectral” que corresponde a la dificultad de nombrar y a la ambigüedad problemática de sus identidades. Para Derrida, el espectro es una cosa que se relaciona con el duelo, la intención de localizar y hacer presente a los muertos, y de identificar qué queda de ellos y, como afirma, que se queden allí, que no se muevan. Entonces, surge la duda, de si “los muertos” deben o moverse, alimentarse y hasta ser inmortales. Los espectros, se pregunta Derrida, reflexionando sobre Marx, deben o no estar presentes y qué posición deben ocupar en nuestra historia. No obstante, argumenta que el “espíritu del espíritu” es el trabajo, por lo que recalca su necesidad de transformación, tal como en el vampirismo espectral fuentesiano (Derrida 19). Como menciona Derrida, los fantasmas son los objetos o motivos de nuestras controversias, esa “cosa” difícil de nombrar, o sea, ni alma, ni cuerpo, ni uno ni lo otro (19).

Derrida sostiene que un elemento importante en la poética espectral es la repetición: “un espectro es siempre un (re)aparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque empieza por regresar” (25). La segunda parte del discurso se titula “Conjurar al marxismo”, entendiendo la palabra conjuro como un tipo de exorcismo pero al mismo tiempo un tipo de encantamiento. La ambigüedad radica en preguntarse si se intenta liberar a los espectros o “reaparecerlos” (42-43). Aunque Derrida basa el carácter espectral del fantasma y su reaparición en la búsqueda de justicia, el espectro también está cargado del concepto marxista de ideología. La aportación de Derrida en este caso sería que la ideología no solamente se relaciona al consumo o intercambio material también evalúa el uso y el

posicionamiento que se adquiere mediante el proceso. El espectro, entonces, es un desplazamiento de significados y matices no totalizadoras, justo como la teoría de la deconstrucción. Sin embargo, esa “cosa” sin nombrar puede representar un hueco, “un gap” en donde fijar la mirada para nuevas interpretaciones. En el vampirismo espectral fuentesiense, como se propone en este estudio, se destaca la presencia de motivos relacionados al imaginario vampírico en función de su transmutabilidad espectral y su desplazamiento de significados. Los motivos descritos por Marx relacionados a los sistemas de intercambio aportan en la propuesta de Derrida sobre los espectros: el capital es una ilusión y el hombre que trabaja con el capital es como un hechicero que cree en pociones mágicas. Lo interesante de su análisis es que el proceso espectral es de por sí intertextual, como una “alquimia” donde se funden los “reaparecidos”:

(...)El Capital, es justamente una aparición, se diría que una visión, una alucinación, una aparición propiamente espectral, si esta imagen no nos impidiera hablar aquí propiamente de lo propio). El hombre del tesoro se comporta, entonces, como un alquimista (alchimistisch), especula en torno a los fantasmas, a los «elixires de vida», a la «piedra filosofal». La especulación permanece siempre fascinada, hechizada por el espectro. El que esta alquimia siga estando abocada a la aparición del espectro, al asedio o al retorno de los (re)aparecidos, es algo que aparece en la literalidad de un texto que las traducciones, a veces, descuidan. Cuando, en ese mismo pasaje, Marx describe la transmutación, se está tratando del asedio. Lo que opera de manera alquímica son intercambios o mezclas de (re)aparecidos, composiciones o conversiones locamente espectrales. El léxico del asedio y de los (re)aparecidos

(Spuk, spuken) ocupa el frente de la escena. Lo que se traduce por «fantasmagoría de una loca alquimia» («La forma fluida de la riqueza y su forma petrificada, elixir de vida y piedra filosofal, se entremezclan en la fantasmagoría de una loca alquimia»<sup>39</sup>, es «[...] spuken alchimistisch toll durcheinander») (165).

Por ende, se destaca la noción de hibridez en el fenómeno espectral derridiano y más interesante todavía es que dicha comunión surge de la transmutación, o sea en el término espectro definido por Marx también se destaca la noción de transformación para perpetuar su presencia como marco teórico.

Otro fenómeno que se acerca a la comprensión del vampirismo espectral en la obra de Carlos Fuentes es la antropofagia. Un teórico que también utiliza a Shakespeare para su anagrama “caníbal-caribe” es Roberto Fernández Retamar, aludiendo al canibalismo como un fenómeno literario de consumo de cuerpos similares. Fernández asegura que, para tiempos de conquista, el caribe sería confundido con el caníbal, ese ente bestial al que había que eliminar mediante la lucha violenta. Asimismo, propone que ese imaginario fue creado como un “arsenal ideológico” por la burguesía naciente para justificar “reformas políticas” (28). Fernández entiende que la cultura del caníbal puede ser el símbolo de Hispanoamérica, de la eliminación de nuestros ancestros y de una lucha ideológica. Sobre esto destaca que el uso peyorativo de una palabra para minimizar un grupo social se puede convertir en un grito de guerra, trasponiendo el uso y el sentido del término. Con *Todo Caliban* se destaca la visión de repensar desde la otredad. El mito de los vampiros puede ser considerado como uno “seudoliterario”, sin embargo, como caníbal, puede representar una metáfora de intertextualidad y conquista literaria.

No obstante, la propuesta de Fernández Retamar podría no concordar por completo con el concepto inicial de este estudio. Según Fernandez Retamar:

Si el mundo es eterno, no pudo haber creación; si la verdad es doble, puede ser infinita; si la especie humana posee una inteligencia común, el alma individual no es inmortal, pero el género de los hombres sí. Logra murmurar: descubrir los caminos de esa supervivencia común es el gran secreto (93-94).

En otras palabras, Fernández Retamar asegura que la inmortalidad radica en una supervivencia común, por ende, colectiva. En sus palabras, “vislumbré el secreto de la reencarnación: el mundo es eterno porque muere renovándose; el alma es mortal porque vive de su singularidad intransferible” (101). No obstante, el vampirismo espectral se distancia a medida en que se observa una tendencia a perder la inmortalidad por grupos sociales. La inmortalidad es adquirida por individuos, no colectivos, que se perpetúan a partir de la hibridez corporal o textual.

En las novelas de Carlos Fuentes aparecen motivos con finalidad estética que engloban el cuerpo del vampirismo intertextual. Como los genes, configuran los seres vivos los motivos vampíricos estructuran el sistema literario fuentesiano y su función primordial de sobrevivir a la muerte, con su sinónimo de olvido. En su ensayo "La literatura como sistema"<sup>25</sup>, Claudio Guillén decía que la historia de la literatura revela una tendencia a la estructuración. Para Guillén el género era el “principio de unidad” que hacía “posible el montaje real de la obra como un todo” (157). Los motivos vampíricos recurrentes en el

---

<sup>25</sup> Accedí a este ensayo a través de una compilación literaria de Theo Haen.

sistema fuentesiano, con su género particular, permiten la comprensión de su obra como un todo.

Esta pluralidad de formas y motivos transgredidos estructuran el ADN de la creación fuentesiana. En otras palabras, la obra de Carlos Fuentes se caracteriza por la polifonía de voces, unidades mutantes y estilos diversos que enriquecen su discurso intertextual. Al analizar y descomponer las novelas *Cumpleaños*, *Una familia lejana* y *Terra Nostra* se pueden identificar los motivos recurrentes relacionados al imaginario del mito vampírico y, en efecto, esos elementos dialogan o trabajan en función de la creación literaria.

Los aspectos relacionados al consumo de sangre e inmortalidad se pueden presentar como una mirada teórica alterna pero insertada a la tradición de crítica literaria que estudia el consumo de cuerpos y que se denomina como un tipo de canibalismo. La metáfora del vampirismo como fenómeno relacionado a la intertextualidad en las obras seleccionadas de Carlos Fuentes representa una crítica a la burocracia y al poder establecido, incluyendo los discursos uniformes. Sin duda, el uso de imágenes y elementos vampíricos utilizados por este, conciente o inconcientemente, detienen nuestra mirada a los fragmentos sutiles del engamado fuentesiano. En este, un personaje monarca también es espectro y un espectro también muta en vampiresa. El narrador es un vampiro con extremidades de naturaleza córnea y el autor es un ser atroz que desgarrar la piel de otros cuerpos para extraer la sangre con la que producirá su siguiente creación. En este acto macabro, de danza con la muerte, Fuentes aspiraba a la perpetuidad de ser literario. El vampirismo como teoría conecta a la creación literaria con la intertextualidad y la búsqueda de la inmortalidad de la creación. Sin

embargo, como veremos más adelante, más que una teoría, el vampirismo es un proceso perverso en que la escritura se comete como un acto violento de usurpación y tortura.

Como el personaje de Vlad, el Conde Branly, advierte “solo sobrevive lo que no progresa porque no envejece”. Solo sobrevive lo que no envejece. La obsesión por la permanencia lleva a los personajes fuentesianos al mundo del delirio y la locura. Su misión es perdurar en espacios de constante permutación. Sin embargo, y contradictoriamente, en búsqueda de la permanencia, se sostienen en motivos existentes y fijos: valores tradicionales de la familia, las clases sociales establecidas y las necesidades formularias de aceptación y la propia inmutabilidad. Con esta obsesión, veremos la reflexión de Fuentes sobre los dioses y las verdades. Sin embargo, irónicamente como vemos en el análisis de sus novelas, su mirada al génesis y al apocalipsis de las ideas no lo distancian de los lugares comunes establecidos.

Por eso se pregunta en *Terra Nostra* quién sería el primer personaje soñador bautizado con “una antología de poemas” y no con un “obsoleto santoral”. En su búsqueda de inmortalidad no pudo evitar caer en los lugares comunes, en el cliché de la necesidad de dios creador. Fuentes aún en crítica a los absolutos nos ofrece un cuerpo de creación con mirada occidental. El autor es como un soñador, un pequeño dios capaz de reescribir mundos ya existentes. Su alusión a la poesía en las letras no hace perder de vista que el personaje creador es el productor de un rito común como el bautismo. El creador es también una creación para que sea bautizado por el ser creador. Ese “monstruoso” primer vertebrado que menciona en *Terra Nostra* es como la teoría de los espectros un ente presente que existe en relación con el otro.

Su existencia, sea producto de los versos de un poema o los introitos de las oraciones religiosas, es también su antítesis. Su función de autor, narrador, personaje o lector que reescribe el cuerpo textual depende simplemente de su capacidad de permanecer y transgredir las fronteras de los textos. El narrador en estas obras es como un pequeño dios que aspira a la inmortalidad y rescata a sus personajes, en fragmentos, de las catacumbas, para vivir en ellos y a través de ellos. Cada personaje o elemento reescrito nutre la siguiente creación. Sin embargo, como en la novela *Cumpleaños*, los personajes reescritos ignoran su procedencia pero no su martirio. Se encuentran encerrados en sus mentes o en la mente del creador. La sangre o tinta que nutren sus vidas eternas no alivian el dolor de ser creación tortuosa y macabra. Como en *Una familia lejana* los personajes se reencuentran y desconocen en sus eternidades. La inmortalidad es su propia prisión. El vampirismo como metáfora intertextual no es teoría para la libertad creadora, es el fenómeno del regreso recurrente e inexorable de la vida encarcelada en oposición a la muerte como inspiración de la creación. Entonces, permutan los personajes pero están limitados por la frontera textual.

### Capítulo III: Vampirismo espectral en la novela de Carlos Fuentes

(...)mi propia selección me lleva de la imaginación fantástica  
de los descubridores de América y sus bestiarios de Indias,  
a la más atroz forma de réplica a la naturaleza:  
la creación artificial del ser humano  
en el laboratorio de la ciencia,  
el progreso mecánico y la sustitución divina:  
Mary Shelley y Frankenstein.  
(Carlos Fuentes, *En esto creo*, 154)

#### Vampiros espectrales e identidades problemáticas

Un motivo central en el vampirismo espectral fuentesiano es la relación de los personajes, mayormente narradores, con la búsqueda de identidad personal y del otro que los acompaña. La extrañeza por la falta de reconocimiento y comprensión del espacio en que se encuentran es un elemento común; hay una ruptura con la realidad cotidiana y se representa como un proceso de autodescubrimiento. Ese proceso de extrañamiento marca una lógica ajena y problemática en sus identidades. La resolución de los personajes narradores surge a través de la mirada y las letras. La posibilidad de “leer” y narrar su entorno, y a los seres que los rodean, los llevan a reflexionar sobre sí mismos y sus orígenes. Carlos Fuentes ya habría aludido a estos matices de su creación; en su libro *En esto creo*, asegura que las comunidades de lecturas eran un reflejo de la continuidad de las sociedades. Para Fuentes, el acto de la lectura no era suficiente sin la conexión con otros lectores que reconocieran la misma afinidad en el desarrollo de su identidad individual.

Hoy, las sucesivas crisis económicas sufridas por Latinoamérica desde los años ochenta amenazan esa continuidad de la lectura, reflejo de la continuidad de la sociedad. Varias generaciones de latinoamericanos jóvenes han descubierto su

identidad leyendo a Gabriela Mistral, Juan Carlos Onetti o Jorge Amado. La ruptura del círculo de la lectura significaría una pérdida del ser para muchos jóvenes. No los condenemos a salir de las librerías y de las bibliotecas para perderse en los subterráneos de la miseria, el crimen y el abandono (Parte “Lectura”, 77).

La pérdida del semejante, que describe Fuentes en los jóvenes, que han sido “víctimas” de las rupturas de reflexión identitaria es un detonante en el vampirismo espectral fuentesiano. La identidad de estas generaciones sin referentes sobre el “otro” los condena, según el autor, a la tragedia y el abandono. El círculo de lectura que menciona Fuentes, con cierta nostalgia, es un espacio cerrado y excluyente. Lo que permite cuestionar el carácter colectivo del conocimiento perdido. Esta identidad problemática surge como resultado de estos procesos de rupturas con los orígenes, en este caso, literarios y los espacios de conversación sobre la creación. Fuentes destaca las librerías y las bibliotecas como parte de la pérdida. Las estructuras que contienen el conocimiento son a su vez un “espejo enterrado” de la identidad social, aunque son lugares idóneos para la creación y la inspiración no son tanto así para la conversación.

El diálogo con el exterior guía las narrativas fuentesianas, y por ende, la búsqueda de la identidad de sus personajes. Los personajes que se resisten al diálogo con los otros terminan convirtiendo sus estructuras en espacios para la muerte, como se representa en *Terra Nostra*. El carácter espectral en sus novelas se enmascara con esencias y presencias condenadas al encierro y a la oscuridad. Sus encierros los limitan física y mentalmente pero en raras ocasiones se cuestionan qué mundo existe fuera de las murallas y qué piensan los

seres que están confinados. Este motivo puede alertar al lector de la preocupación constante del autor sobre la falta de apertura en un encierro colonial.

Estas ideas permiten establecer un diálogo con la noción de la modernidad líquida, de Bauman, que en oposición a la modernidad sólida explica parte de la tendencia de los autores del Boom hacia la novela total. Fuentes, en su obsesión por la permanencia en la escritura (la inmortalidad a través del texto), representa a esa modernidad sólida renuente al fluir. En otras palabras, se representa una idea enemistada con la liviandad y apertura de formas livianas en la literatura. Parecería contradictorio, cuando fue esta generación la que exploró las estructuras narrativas pero en el fondo tenían un fin en común que era la permanencia. Al menos con Fuentes es muy evidente, sobre todo, si se continúa explorando los símbolos

góticos. En el fondo, el vampirismo fuentesiano es una forma sólida de oponerse al fluir y al olvido.

Vampirismo espectral: La condena perpetua

De primera instancia se podría pensar que el vampirismo fuentesiano busca cierta liberación de los narradores y sus estructuras cerradas a través de la inmortalidad de la palabra pero para los narradores y personajes masculinos vampíricos espectrales en las novelas de Fuentes no existe tal liberación. Los relatos los condenan a transmisiones y fusiones perpetuas de los cuerpos y sus historias. Estos personajes son indirectamente vampiros espectrales. Tienen identidades problemáticas, se nutren de los “otros” y se representan como víctimas de las circunstancias. La inmortalidad relegada en los relatos no es una virtud sino una condena. Estos personajes masculinos reaparecen entre textos y

tiempos desconociendo sus orígenes y propósitos. Como diría Jacques Derrida, estos personajes narradores se caracterizan por sus regresos y la persistencia de elementos del pasado en manifestaciones no concretas o materiales. El vampirismo fuentesiano se destaca por representar figuras espectrales que han sido conjuradas a espacios y tiempos que no controlan, por ende, sufren duelos de pérdidas familiares y olvidos de sus desplazamientos.

Como se ha mencionado mencionado, dos elementos que se destacan en el vampirismo fuentesiano son la cualidad espectral de los personajes y su representación de identidades problemáticas. Los vampiros tienen menciones obvias en su novelística fuentesiana. Aparecen referentes tan directos al imaginario vampírico que no podrían pasar desapercibidos, como ejemplo, en *Una familia lejana*, el personaje Branly<sup>26</sup> es típico conde condenado a la inmortalidad. Su cuerpo en apariencia senil lo desconecta del mundo que lo rodea. El conde Branly tiene un encuentro casual con un amigo en un club de París. Este amigo a su vez es víctima de las circunstancias porque se convierte, sin pedirlo, en el receptor del relato de Branly. La historia narrada cruza fronteras transatlánticas, parte de esta y se desarrolla entre ruinas mexicanas mientras otras se trasladan a los campos franceses y

---

<sup>26</sup> El nombre puede deberse a su relación con el escritor Bram Stoker pero también otra explicación plausible es la conexión del personaje con con el Musée du quai Branly, en París. Este tiene más de 267,000 objetos en su colección permanente. También posee una gran biblioteca con tres departamentos centrales: libros, archive de fotos y salón de lectura. Esta posible lectura del personaje nos remite a la noción de personaje museo o personaje como Fuente de conocimiento concentrado en un espacio cerrado y protegido como una biblioteca o museo.

cafés parisinos. El relato parece una condena para Branly y narrar su versión de la historia de ofrece un sosiego momentáneo. El amigo tendría que escuchar aún por falta de voluntad porque se representa cierta predeterminación circunstancial para compartir la historia oral en ese momento y lugar y, tal parece, a este amigo específico que se encontró por casualidad en el club. La historia se basa en dos familias de apellido Heredia. Una de ellas en México y la otra en Francia. La familia mexicana había perdido madre y un hijo en un accidente. Un juego de llamadas telefónicas entre el padre y el hijo supervivientes conectan a los Heredias mexicanos con los Heredias europeos. Tal conexión o fusión cambia el destino del personaje narrador Branly. La narración se altera como un juego de niños y condena al narrador a ser parte activa de la narración. El juego que comienza buscando conexiones se torna en un encierro para Branly que a su vez queda encerrado en la estructura textual luego de un accidente vehicular.

La búsqueda del reflejo en el espejo: Vampirismo espectral e identidad

El “amigo” que escucha se sorprende ante los detalles narrados y destaca alusiones directas al imaginario vampírico como la pregunta de Branly al personaje Heredia, de París, ¿es usted un vampiro? Ya que no lo ve durante el día en la mansión donde convalecía. Heredia le contesta acercando un espejo<sup>27</sup>. En la escena no queda claro si alguno o ninguno

---

<sup>27</sup> Según la teoría de los espejos de Jacques Lacan, el personaje no se reconocería ante el espejo porque se encuentra en una etapa inicial de su desarrollo o porque la imagen reflejada del semejante en el espejo no le produce gozo. Un ejemplo del motivo de los espejos en Fuentes aparece en *La muerte de Artemio Cruz*, cuando este se habla a sí mismo desde el

de los personajes tiene reflejo (77). Este diálogo sencillo nos evidencia la presencia del imaginario vampírico en la escritura de Fuentes de una forma evidente. Fuentes tenía presente al personaje vampiro en el momento de la construcción de esta novela que en apariencia se distancia de la estética gótica.

Sin embargo, en la misma novela aparecen otros motivos del imaginario gótico vampírico que no son tan evidentes como la mención directa del término vampiro. La descripción de Branly nos remite al cine mudo con la representación visual en el filme alemán, *Nosferatu*. Branly es descrito con la cabeza calva y deformada y la piel de una palidez espectral. Fuentes narrador se refiere a Branly como una caricatura de Nosferatu con la “cabeza cana y calva”, una “palidez insólita” y la mirada perdida en el momento. También describe los gestos de un gótico caricaturesco cuando detalla elementos como “mi amigo agitó severamente la cabeza calva y reluciente” (39) y “la mano pálida que sostiene la copa” (49). El narrador asegura que Branly posee gestos soberanos, manos largas y transparentes, lleva un sobretodo arrojado con displicencia sobre los hombros viejos y asume los prestigios

---

pasado mientras convalece en el futuro. Artemio Cruz se mira en el espejo y ve su degeneración, luego de ser un héroe de guerra y haber traicionado sus ideales, ve en sí mismo el reflejo del individualismo autodestructivo. Por otra parte, en la novela *Gringo viejo*, se representa un baile en el salón de los espejos y el personaje se mira desde todos los ángulos indicando una identidad fragmentada y en el caso de *Gringo viejo*, fronteriza. Sin duda, el motivo del espejo es recurrente en la obra fuentesiana e inspiró el documental y libro de ensayos “El espejo enterrado” en que reflexiona sobre los conflictos identitarios en Hispanoamérica debido a sus relaciones conflictivas con España.

de un objeto admirable mitad chaquetilla de húsar, mitad capa torera y barbilla trémula” (22). Estos motivos más allá de establecer una jerarquía social, parecen cuestionarla o criticarla. Como los espectros de Derrida, Branly parece un espectro que representa símbolos reaparecidos o en resistencia a morir de un pasado burócrata en decadencia.

El personaje narrador usa recursos del ideario vampírico de la cultura popular, sobre todo el filme *Nosferatu* para describir al personaje que narra la “historia familiar”. Ambos personajes, narrador y “amigo” son centrales en la novela al compartir la función de narradores. Los une también una amistad problemática que no les permite reconocer todos los puntos de convergencia entre sus historias y las narraciones. Se devela eventualmente en el texto que narrador en primera persona, el “amigo”, es llamado Fuentes, y su amigo es el conde Branly. No debería sorprendernos el parecido del nombre del conde Branly con Bram Stoker, ni que la novela haya sido dedicada por Fuentes a su amigo cineasta Luis Buñuel. Desde la dedicatoria se muestra que *Una familia lejana* más que una narración familiar es un tributo a las relaciones de amistad que condenan a los narradores a continuar las historias o proyectos incompletos de los amigos, aún cuando el tiempo y los espacios los distancien y los detalles se queden en el olvido.

Parte de la identidad problemática de estos personajes vampíricos despiertan la curiosidad del lector ante posibles poderes que se insinúan pero nunca se corroboran con certeza. Así el narrador, el “amigo”, enfoca su mirada en detalles como el movimiento sobrenatural de las aguas en la piscina cuando Branly nada. Luego se sienta “de espaldas a las ventanas”, como el lector en “Continuidad de los parques” y comienza el relato a Fuentes (9). Al Branly sentarse de espaldas a las ventanas no solo es un indicio de evadir la claridad

solar, como típicamente se ha caracterizado al personaje vampiro. Sentarse en oposición a la ventana y, por ende, la calle, antes de comenzar el relato, es también una muestra de la especificidad del receptor ideal de la historia. Se conforma de esta manera una tríada entre autor, texto y narrador que coinciden en Fuentes, como amigo, receptor de la historia y víctima, en apariencia involuntaria de continuar con el acto narrador. El relato es una sentencia de continuidad que debía nutrirse a través de las otras voces narrativas que aparecen y desaparecen confinadas en la estructura narrativa. Sin embargo, Branly no dirige su mirada al narrador sino al espacio abierto del que ocupan. El relato no es para un solo interlocutor sino una audiencia ausente pero posible a través de la propia narración. El relato existe porque puede ser compartido.

#### Vampirismo espectral y la tragedia familiar

La incertidumbre de su existencia define a ambos personajes, uno maravillado ante la presencia de un amigo lejano al que inicialmente no lo reconoce y el otro agradecido por encontrar un receptor de una historia que alega lo mantiene cautivo. Branly acompaña a Víctor Heredia mexicano a la casa de su homónimo; la casa estaba, como en las descripciones del castillo de Drácula, sobre una pendiente y junto a una muralla alta. Branly admite que le sorprendió la ausencia de fuentes o “espejos de agua” en la entrada de la misma y que un “aroma de cueros (...) impregnaba el ingreso a la residencia” a la “hora crepuscular” (46). La identidad problemática o en conflicto de los personajes se representa desde el comienzo con los dos Víctor Heredias. Sus nombres, irónicamente, podrían denotar un estado victorioso de los herederos. Sin embargo, las tragedias familiares marcan el

comienzo del declive. El Víctor Heredia pierde la mitad de su familia en un accidente y el único hijo que le sobrevive no valora su patrimonio cultural. El Víctor Heredia europeo vive en una cima marcada por un declive, la estructura de su universo identitario pende de un espacio frágil en que no hay cuerpos naturales que reflejen la grandeza perdida. Ambos personajes son representativos del duelo por la pérdida. No se reconocen en su nuevo estado espectral y han olvidado sus orígenes porque en el centro de sus discursos habitan las pérdidas y no la búsqueda de reivindicación de sus verdades.

Tanto los Heredias como Branly comparten en el texto el mismo elemento desestabilizador de un vampiro espectral: reaparecen para nutrirse de otros cuerpos pero tal proceso no los libera de sus encierros. Los tres intentan pensarse en relación al otro pero sus discursos están condenados al caos sin la presencia de un ente que los estructure y organice. La oralidad para estos personajes es caos, los fragmentos no configuran verdades y, por ende, sus identidades son codependientes como las piezas perdidas de un viejo rompecabezas. No obstante, las versiones se complementan para construir un solo organismo. El contraste entre los Heredias comprende desde su representación física hasta sus modales. Según Branly, el Heredia mexicano tenía cabeza leonina y estatura media, el torso robusto y cuadrado, “sus manos vulgares, cortas y romas” (47). Mientras, “el francés es como mi jardín, elegante, dijo Heredia; el español (que conoce y vive en México) como mi bosque, indomable” (48). El Heredia mexicano es más forma que contenido, según estas descripciones. Se destacan elementos físicos que denotan fuerza corporal y una cien que reina sobre su altura corporal. Llama a la atención la descripción detenida de las manos del Heredia mexicano: vulgares, cortas y romas.

Reaparecidos para continuar el relato

Ya hemos destacado la importancia de las manos en el vampirismo fuentesiano. Las manos son fuente de creación y los vampiros espectrales de Fuentes se caracterizan por sus manos alargadas y puntiagudas. Sin embargo, las manos del Heredia mexicano se representan como cortas y carentes de filos. Con esto podría el autor destacar el artificio intelectual del Heredia mexicano mientras cuestiona su destreza manual creadora, o bien, puede representar la ingenuidad del personaje carente de una mano filosa como la de un vampiro.

A Branly también se le atribuyen otros motivos espectrales como “sus jugos vitales, sus tripas, el sabor de sombra en su boca”. El narrador argumenta que Branly “venía de otra parte y de otro tiempo lejanísimos ambos”. La identidad de Branly es desconcertante y rodeada de enigmas. Como un vampiro espectral, se desconoce con certeza el origen del personaje y se destaca el motivo de la sangre como jugos vitales y entrañas. El “sabor de sombra” en su boca demuestra el carácter espectral del personaje. El personaje narrador que escucha y reproduce el relato cuestiona la verosimilitud de las palabras. Ve sombras o incógnitos en el relato narrado pero también reconoce la sed de consumo de otras sombras que continúan la estructura narrativa. Mientras narra saborea los desplazamientos entre tiempos y espacios y se nutre de los vacíos que se forman mientras conjura a los otros espectros que habitan en su historia.

Ignacio Díaz-Ruiz también coincide con el carácter aporreado de las identidades fuentesianas. Por ejemplo, sobre la novela *Cumpleaños* argumenta que Carlos Fuentes pretendía elaborar una especie de “memoria del Hombre, pero no de un ser individual sino la historia de muchos hombres, por eso el personaje en varios momentos carece de identidad; es

uno, pero a la vez es todos” (133). *Cumpleaños* es un homenaje a las vidas reencarnadas. Sus personajes se reencuentran en espacios y tiempos distantes marcados en la estructura narrativa por puntos suspensivos que varían en longitud para mostrar los lapsos o saltos en el tiempo. Se puede describir a *Cumpleaños* como una novela corta con estructura complejísima. Publicada originalmente en 1969, representa la simultaneidad de universos paralelos. En ésta, Carlos Fuentes representa el caos en el tiempo, el cuestionamiento incesante sobre la inmortalidad a través de la fusión de relatos y el tema recurrente de la reencarnación. Se podría decir que *Cumpleaños* representa el vampirismo espectral como una tríada con tres enfoques relacionados: (1) las repeticiones circulares como las ruinas de Borges; (2) los cumpleaños, singulares y plurales, todos en uno mismo y (3) el autor como un ser maldito con identidad problemática que ha sellado sus condenas con la sangre de otros cuerpos.

Las identidades problemáticas se repiten en las historias familiares que habitan la estructura textual en diversos espacios y tiempos. El texto comienza con la celebración del cumpleaños del hijo Georgie. Luego de cantar al niño e identificar el lugar ideal para vacacionar, unos misteriosos puntos suspensivos transportan al lector a otra época y lugar; a una escena con un anciano encerrado junto a una mujer y un gato. Los puntos suspensivos continúan a lo largo de la novela, con distinta extensión, representando las reencarnaciones en el tiempo y el enigma de las traslaciones; hay unos saltos desconcertantes en esas transiciones entre vidas que desconocemos. La canción y unos puntos suspensivos funcionan como transición a otras realidades paralelas. Entre estos espacios distantes se representa al

encierro y las soledades de los narradores y personajes a través de cortinas gruesas que ocultan el exterior de la estructura textual como una “ciudad amurallada”.

En esta novela de Fuentes, encontramos elementos del vampirismo, sin concluir que aparecen los típicos vampiros del imaginario gótico. El comienzo, de inmediato, nos remite al anciano encerrado a oscuras en *Vlad*, así como el hecho de que la madre escoja ir de vacaciones a Yugoslavia, región no común para disfrute de una familia tradicional pero que se asocia con los castillos vampíricos de Vlad Dracúl en la península valcánica. La identidad problemática de los personajes los confina a una edad sin tiempo como el anciano que vive a oscuras y tiene que imaginar qué hay detrás de las ventanas y las gruesas cortinas que ocultan el exterior (13). En ese encierro, el anciano despierta y es observado por un niño con actitudes perversas. El hombre tiene hambre y no sabe cómo ha llegado hasta esa habitación. El imaginario espectral es como el sabor a sombra que describe el narrador en *Una familia lejana*: se desconoce la verdadera identidad de los personajes encerrados, cuál es su origen y cuál es su propósito en la estructura textual.

Estos elementos podrían parecer un déjà vu de la novela *Una familia lejana*; sin duda existe un dialogismo entre ambas. En este caso nos llama la atención el encierro luego de un accidente y el desconocimiento del mundo exterior cubierto por unas cortinas gruesas, tal como se representa en la novela de Fuentes sobre vampiros *Vlad*. De igual forma, se representa una casa junto a un barranco y el narrador expresa que “entonces debo realmente cerrar los ojos no sin antes haber vislumbrado el terror, más histórico que físico, de ese acantilado de piedra blanca que pugna, en un contraste secular, contra la casa que se levanta sobre sus yacimientos” (27). Esta novela con elementos espectrales nos remite a los

laberintos borgianos y a los senderos que se bifurcan para crear una impresión de caos mediante instancias narrativas paralelas y aleatorias simultáneamente.

La memoria rota y la oscuridad es evidente en los personajes espectrales de las novelas. Así, en una de las escenas iniciales de *Cumpleaños* se describe a un anciano “sentado en el centro de un cuarto desnudo y sombrío” con las ventanas tapiadas (9). Una mujer se acerca y le arroja unos naipes gastados sobre el piso de piedra.

No puede decir los nombres de las figuras, pero cada una le alegra la mirada idiota: el tigre, el búho, la cabra, el oso, el dragón. La concentración del pensamiento brilla en la pálida frente del anciano. No se mueve. Viste un hábito monacal y apoya las manos, tenazmente, sobre los brazos de la silla (9).

En la escena se presenta a un anciano desconocido y aparentemente con la memoria rota. Las imágenes en los naipes le alegran la mirada pero ha perdido la facultad para nombrarlas. El hábito monacal puede revelar la religiosidad del personaje o su oscurantismo. Se halla sentado en una silla en el centro del espacio vacío y oscuro. El hombre es acompañado por una mujer que susurra canciones aprendidas en una aldea sin nombre y parece jugar barajas con el personaje espectral.

Se desconoce la importancia de estos motivos para el personaje pero despiertan un recuerdo tenso que provocan el movimiento abrupto y la transición con puntos suspensivos al próximo fragmento del laberinto. Ambos personajes reaparecen como espectros conjurados a lo largo del texto. Ambos personajes también nos muestran la ausencia de un origen o memoria de un origen específico. La pérdida de la conciencia plena de sus existencias guía

sus pasos limitados en la estructura textual. La mujer juega o intenta despertar la memoria perdida del hombre pero este se pierde en el centro sombrío de la pérdida de su propósito. Desconoce así su función en el texto, no sabe si es personaje o narrador o simplemente un espectro de un anciano acompañado por una mujer y un gato.

La figura masculina reaparece en un narrador en primera persona con identidad problemática y victimizada. No es el mismo anciano pero es acompañado por una mujer, un niño y un gato. El narrador también aparenta desconocer el espacio que ocupa en el texto y, peor aún, confiesa que desconoce a quién asombra con la serie de eventos sorprendentes que lo rodean.

¿Quién podría arrebatarme el privilegio del asombro? Todo: mi memoria demasiado próxima, la creciente certeza de que desconozco los parajes, la casa, la alcoba, el clima mismo: la presencia del niño vestido de marinero; la sospecha de que no he llegado aquí por mi voluntad y la incertidumbre, por el contrario, sobre las maneras como pude ser trasladado hasta aquí; todo me hace dueño cierto, absoluto, de mi propia sorpresa. (Hay un olor a ceniza fría; no tengo hambre.) Todo, menos algo que podría ser nada: la mirada del niño, tan asombrada (me parece) como la mía (14).

El propio narrador desconoce cómo llegó a ocupar el espacio. Se le es arrebatado el inventario de motivos que construyen su identidad como su origen, propósito en el lugar o la dirección que debe tomar luego de las traslaciones. Sin embargo, manifiesta que nada puede arrebatarse su capacidad de asombro, el asombro que compara con la mirada inocente de

un niño. El espectro<sup>28</sup> del narrador está construido por pensamientos que genera de descripciones próximas a su presente. Su pasado o futuro no lo acompañan en la construcción de su relato. El cuerpo físico no responde a las necesidades de orden natural. El cuerpo espectral permanece mientras el cuerpo y con este su memoria se desdibujan entre imágenes aleatorias y espacios limitados por el desconocimiento del exterior.

“Es inútil. Al abrir los ojos, no solo dejo de contar el tiempo. Miro lo que nunca he previsto o soñado” (14). El personaje narrador encerrado como una víctima en la estructura textual intenta explicar el propósito del encierro y su falta de memoria. Sin embargo confiesa sentirse impotente; narra lo que nunca ha vivido, previsto o soñado como una condena involuntaria e inevitable: desconocer su verdadera identidad para enfocar su mirada en los detalles que lo rodean. Como él mismo sugiere el tiempo solo es accesible a través de sus ojos cerrados. El tiempo es una creación que se racionaliza desde el sueño o la imaginación. La mirada, en cambio, es la posibilidad del encuentro con la capacidad de sorpresa a la que

---

<sup>28</sup> En este estudio destacamos la esencia espectral de los narradores con motivos vampíricos, sin embargo, no se descarta en un futuro estudio evaluar la permanencia de los espectros a través de la transformación de los mitos. Por ejemplo, en *Zona Sagrada*, Fuentes indaga en la noción del personaje como héroe fracasado. El personaje “Guiller-mito” sobrevive a través de la transformación en perro. A diferencia del perro de Ulises, que muere cuando regresa su amo, el héroe, en el texto de Fuentes se aniquila la figura del personaje para privilegiar a la noción y permanencia del mito a través de la transformación.

invita la estructura desconocida que habita el narrador. El narrador, por ende, es a su vez un personaje sin nombre, ni memoria, que reaparece como un conjurado en el espacio textual.

En *Terra Nostra*, de igual forma, encontramos una serie de personajes reaparecidos con motivos espectrales, como las identidades en conflicto. Por ejemplo, el texto conjura al dios del sol Polo Febo, a quien Shirley A. Williams comparara con Quetzacoatl, en la configuración de *Terra Nostra*. El Polo fuentesiano es un personaje espectral que crea mientras camina porque fue bautizado con una antología de poemas y “no con un obsoleto santoral” (27). Polo es a su vez representado como la representación del personaje Juan Agripa o al menos así lo confunde el espectro de la Celestina. Polo es a su vez representado como la representación del personaje Juan Agripa o al menos así lo confunde el espectro de la Celestina. En una de sus reencarnaciones se representa como un joven náufrago que aparece en la orilla del mar. Es descrito con los motivos tradicionales del sol o la luminosidad religiosa, “rubio y beato”, larga cabellera amarilla, brazos abiertos en forma de cruz, inconsciente y abandonado (40). Como parte de la identidad problemática de Polo o Juan en el texto, el náufrago no tiene memoria, desconoce su origen y propósito. Una narradora en segunda persona surge de una caravana fúnebre y le advierte al náufrago: “escucho y veo por ti” (65).

Nuevamente vemos el motivo de la aparición de un personaje masculino en un espacio desconocido por accidente e involuntariamente. La pérdida se establece desde su aparición en las costas del mar. El personaje no se reconoce y se le asegura que “hace siglos que no ves tu propia imagen en un espejo” (67). Los siglos y el espejo son dos motivos relacionados directamente al imaginario vampírico y la espectralidad se representa a través

de la reencarnación o reaparición del personaje con otra identidad que desconoce. Existen varias probabilidades para que el personaje lleve siglos sin ver su imagen en un espejo.

Sustituir la muerte con “inexistencia”

Una razón evidente para la inexistencia de la imagen en el espejo puede ser la ausencia de apariencia individual del personaje-narrador que se perpetúa. Como Polo o Juan, los dioses griegos, son inmortales, no mueren aunque aparecen con otras formas dentro de las estructuras textuales. Habíamos destacado la presencia espectral del carácter del narrador, sin embargo, con Polo observamos también el elemento de perpetuidad de los personajes que los autores rescatan de otros textos o fuentes literarias para alimentar su propio texto. Polo, como dios de la iluminación y las profecías es tan perpetuo como la luz que se produce en el día. El personaje se transforma pero el molde original es una fuente ya existente que alimenta a las nuevas versiones fuentesianas. Polo al ser relacionado con la verdad y los profetas podría ser indicador de una continuidad espectral del discurso europeizante que prevalece en el texto. Sin embargo, Polo reencarna en formas mutantes, sin memoria, que desconocen su origen; es un conjurado que ejemplifica la existencia espectral de los personajes a través de las pérdidas y los desplazamientos.

De igual forma, aparece Felipe, el “Señor”, con su identidad conflictiva y el claro convencimiento de su inmortalidad, clausurada como su gente en los confines de las ciudades. Felipe, como personaje espectral y vampírico, ha decidido eliminar la muerte sustituyéndola con inexistencia. Para Felipe el cuerpo es inmortal y el alma, en cambio, es perecedera. En una conversación con el monje Simón asegura:

Ve, monje, ve tu ciudad poblada por mis esclavos, ve tu ciudad amurallada, rodeada por mis hombres y mis armas; escucha el paso de tus fantasmas en mis vastas ciudades encarceladas. He sitiado la ciudad. Y les he puesto cerco a ustedes: no a sus cuerpos inmorales, sino a sus almas, mortales dentro de la carne inmortal (...) Tú caminas monje Simón, entre la muchedumbre espectral de tu ciudad, ofreciendo en vano tu inútil caridad e inútilmente buscando esa centella que yo temo, pues los inmortales no se revelarán sin la certeza de que morirán por ello. Me asesinarán olvidándome; mi poder no tendrá objeto (127).

Felipe parece jugar con el principio de contradicción espectral: el espectro solo existe si se reconoce su existencia. Los cuerpos son inmortales porque representan los seres carnales o su representación en materia que no es olvidada. Sin embargo, el rey, con su complejo de deidad no teme a la muerte carnal porque su representación física, según él, será inmortal. El alma, en cambio, lo aterrera. Su esencia espectral es mortal en cuanto pierda su capacidad para regir o gobernar. Para Felipe, la muerte es olvido y confina a sus súbditos a los interiores de las murallas para evitar dicho duelo.

Como Felipe, Fuentes, autor, también consideraba a las conversaciones esencias espectrales para alimentar a la creación. En los reconocimientos iniciales en *Terra Nostra* agradece a Luis Buñuel y a Alberto Gironella, “por las conversaciones en la Gare de Lyon que fueron el espectro inicial de estas páginas”. La figura del autor necesita alimentarse o nutrirse de las historias compartidas para inspirar la esencia de su creación. Esa esencia reaparece como figura espectral que se multiplica o ramifica como la “muchedumbre espectral” que menciona el Señor en su conversación con el monje Simón. Felipe es descrito

como un rey católico nacido en una letrina flamenca. Su origen predetermina su rechazo a la figura del otro, “yo sustituyo a la muerte con inexistencia” (127), revela en el diálogo.

El reconocimiento, para el Señor, Felipe, de la presencia es como para Fuentes el reconocimiento de esencia. El olvido sería la verdadera muerte que se evita a través del intercambio y el consumo de las historias a través de la oralidad, en el caso de las conversaciones, o de los cuerpos, en el caso de los textos físicos que nutren y sustentan la elaboración de la estructura narrativa. Esta estructura no depende de un dios creador y unificador. Felipe se considera un ser inmortal porque usa la palabra escrita para dicho propósito, sin embargo, quien escucha o lee sus palabras es parte similar de la creación y, por ende, de la inmortalidad momentánea que provee dicha realización.

Por ejemplo, en otra conversación con su súbdito Guzmán luego de revelar lo verdadero por estar escrito lo insta a que suba las escaleras con un espejo en la mano y vea a el creador (195). La ascensión del personaje lo acerca al principio cristiano de divinidad para luego revelar que el reflejo en el espejo representa a dios, el creador. El creador estaría dentro del ser individual retando los dogmas católicos que adoptaron y difundieron sus antepasados, y por la identidad misma de estos personajes que funden y reaparecen como espectros que no mueren en el corpus narrativo.

La tortuosa soledad en el vampirismo espectral fuentesiano

Ya en a principios de la década de los 50, Paz había reflexionado sobre esta noción que caracterizaba, desde su punto de vista a México. Según Paz, la falta de vínculos con una ideología universal es uno de los rasgos constituyentes de la Revolución mexicana y de

muchos conflictos posteriores en México (185). Por ejemplo, argumenta que el pueblo mexicano se rehusó a la ayuda exterior y sostiene que “soledad, redención y comunión son términos equivalentes” (197). Como el pueblo mexicano, predestinado según Paz a la soledad “cristalizada” por la Revolución, los narradores de Fuentes están predestinados al encierro y a la soledad. Al igual que en el laberinto de Paz se representa una lucha interna que los distancia de los otros. Sin embargo, la comunión tampoco sería una alternativa para estos narradores salir de las estructuras solitarias. Tanto la soledad como la comunión devoran la mexicanidad de los narradores fuentesianos.

Paz, curiosamente, advierte, que “no se comulga con las ideas, al menos mientras no encarnan y se hacen sangre, alimento. La comunión es festín y ceremonia” (181). A esto añade que:

Toda sociedad moribunda o en trance de esterilidad tiende a salvarse creando un mito de redención, que es también un mito de fertilidad, de creación. Soledad y pecado se resuelven en comunión y fertilidad. La sociedad que vivimos ahora también ha engendrado su mito. La esterilidad del mundo burgués desemboca en el suicidio o en una nueva Forma de participación creadora (274-275)

Paz muestra una actitud optimista en relación a la soledad, según explica es común, y por lo tanto, los acerca a los otros y los vincula.

Si nos arrancamos esas máscaras, si nos abrimos, si, en fin, nos afrontamos, empezaremos a vivir y pensar de verdad. Nos aguardan la desnudez y el desamparo. Allí, en la soledad abierta, nos espera también la trascendencia: las manos de otros

solitarios. Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres (252).

Dos elementos que acompañan al vampirismo fuentesiano, además de la identidad problemática o espectral de los personajes que reaparecen son el carácter tortuoso del proceso de creación y la soledad impuesta a los personajes creadores y narradores. Este motivo dificultoso y enrevesado, se relaciona mayormente la idea una conexión de los personajes a través de una maldición. La narración es una condena o un anatema como el mismo autor la describe en *Terra Nostra* y en *Cumpleaños*. La maldición tiene un principio religioso y parece ser atribuida a la muerte de Cristo. “Anatema, anatema” como las historias condenadas a repetirse en los aniversarios de vida en *Cumpleaños* (200-201).

La maldición se repite y le atribuye la creación de la religión como estructura de sentido a Poncio Pilatos cuando se lavo las manos y permitió la muerte de Cristo. La religión, para el Señor, comienza con la muerte y no con el nacimiento, como se le atribuye en el cristianismo y se celebra mediante el nacimiento de Jesús. El asesinato inmortaliza a la figura de Cristo, su vida tradicional y un envejecimiento normal hacia la muerte esperada no habría permitido la permanencia del personaje según el vampirismo fuentesiano. El personaje sobrevive, reaparece y, por ende, se inmortaliza a través de la muerte y de su sangre que continúa en el imaginario actual como el consumo de la promesa de vida. En el vampirismo fuentesiano, la muerte hace al personaje perpetuo y la sangre es nutriente que se consume en el proceso creador.

Asimismo, en *Cumpleaños*, un motivo que puede entenderse como vampírico es la fusión de los personajes a través de pactos con sangre. La pluralidad de los personajes, que

fusionan en uno, tienen una herida en el antebrazo provocada por ellos mismos en distintos momentos de sus reencarnaciones o reapariciones. En el caso de *Cumpleaños* la sangre alimenta el proceso creador porque sella con un estilete el pacto y la unión de los personajes encerrados en la estructura textual.

Yo estaba cerca del viejo, atento a su aliento falleciente, hipnotizado por su voz extranjera más que por la entristecida traducción de la mujer. Él dijo ahora soy tú y, entre las pálidas sábanas, extrajo el estilete que clavó en mi antebrazo; grité por tercera vez; comprendí las palabras del anciano antes de que Nuncia las dijera en inglés: Hemos hecho un pacto. Estaremos juntos, hasta lograr lo que más hemos deseado (104).

La escena es reveladora sobre las complejidades y soledades de los personajes. Los personajes aparentan estar juntos en una estructura amurallada pero su compañía no minimiza sus soledades. El narrador en primera persona es acompañado por un anciano extranjero moribundo. El anciano sentencia “ahora soy tú”. Tal parece que las soledades de los personajes no pueden acompañarse por lo tanto el anciano lo sentencia a la transformación. El anciano vampírico se nutre del personaje narrador para continuar su existencia. Sin embargo ese proceso de fusión es tortuoso depende la tortura de la soledad y el martirio al cuerpo del narrador.

El cuerpo es herido directamente por el personaje preexistente con un estilete, un instrumento para la creación literaria. Este motivo es revelador; el objeto con el que se realiza la herida en un aparato punzante ha sido originalmente utilizado como un tipo de bolígrafo, un aparato para escribir sobre madera u otros materiales sólidos. Por lo que encontramos

nuevamente la sangre relacionada a un elemento de escritura. El estilete sella el pacto de reencarnación y permite que los personajes se conecten y que continúen su proceso de reescribirse en distintos momentos de la historia. La sangre del nuevo narrador será utilizada para continuar con el proceso creador. La creación, entonces, es como un pacto entre los nuevos narradores y los anteriores. Se fusionan, se transforman y existen de forma paralela aunque solitaria.

La soledad y existencia tortuosa de los narradores en el vampirismo fuentesiano también se revela en sus estructuras fragmentadas. La memoria es revelada por los narradores como un rompecabezas o una mandala de material reflectivo. La memoria o desmemoria es parte de un tipo claustro impuesto por la necesidad de continuar las historias. El narrador en *Cumpleaños* se pregunta si “esa realización es la muerte de ese otro hormiguero invisible, multitudinario que, a ciegas, me acerca a mi verdadera memoria” (67). La verdadera memoria para el narrador es como la pluralidad de las multitudes incesantes de los insectos himenópteros con movimientos frenéticos y a veces sincronizados. La “realización” o revelación de un nuevo fragmento puede fungir como un activador sensorial. El hormigueo invisible es también en una experiencia personal que no puede compartir con otros cuerpos. De igual forma, recalca en la metáfora a la ceguera que puede referirse a la oscuridad constante que se repite en los narradores vampíricos fuentesianos. Los creadores, para Fuentes, son seres que trabajan de forma incesante, aleatoria pero disciplinada y no descartan hibernar para que la oscuridad de la estructura cerrada les revele nuevas realidades.

Además de la soledad y el encierro tortuoso de los narradores, los creadores fuentesianos se nutren de las tragedias para continuar la estructura narrativa. En *Una familia*

*lejana*, el narrador usa motivos como tragedias y estados alterados de conciencia para justificar parte de la estructura fragmentada de la memoria y, por ende, de la narración. En la novela, *Una familia lejana* la narración se nutre de las tragedias que tuvieron los personajes narradores. Los accidentes transforman a los personajes y los unen en una misma tragedia, ser herederos de un relato tortuoso y desdibujado por el trauma de la experiencia de perder la descendencia. El personaje Hugo Heredia asegura a su amigo que vio a hijo entrar a su hijo “entrar al mar y nunca regresó” (158). “Tú eres heredia” le advierte, luego, a su amigo. El interlocutor está marcado como el narrador por una tragedia compartida ya sea a través de reencarnaciones o esencias espectrales vampíricas con memorias desdibujadas. Sus conflictos y fragmentos enrevesados de las narraciones se pueden explicar a través del trauma y la pérdida. Como en la novela de vampiros, *Vlad*, el personaje narrador pierde a su hijo ahogado en el mar. Se asume la pérdida del hijo por un suicidio. El hijo entra, al parecer, voluntariamente al mar y el padre narrador atestigua el acto sin control. El hijo es un personaje sin nombre o reaparecido con diferentes identidades a través de las novelas fuesianas pero el padre no tiene control sobre el futuro del mismo. Tal parece, que el padre, como ente creador es un configurador pero reconoce la autonomía de sus creaciones.

Los hijos se pierden en el mar y en la espuma de las olas como se pierde el monstruo de Frankenstein, al final de la novela de Mary Shelley, en entre las olas en el mar. En la novela de Mary Shelley, el personaje creador, le reclama a su creación. El hijo acaba con el padre. Lo sentencia a la tragedia y a la soledad. El narrador creador observa el mar que advierte será su tumba y exclama a su creación: “mi tarea está a punto de concluir” “yo mismo levantaré mi pila funeraria y me consumiré en cenizas para que mis restos no puedan

sugerir a ningún desgraciado curioso e ingenuo que puede ser capaz de crear a otro como yo”. La creación se apodera del destino del creador, lo lleva a la locura y provoca su muerte. Sin embargo, el personaje creado no está satisfecho sin su creador. Reconoce su libre albedrío y lo usa para provocar su propia destrucción. Se representa una pérdida irremediable al jugar a dios.

El científico pierde a su hijo asesinado por su propia creación quien le estrangula con sus propias manos, y por ende, las manos creadas por el creador, y el personaje creado decide no perpetuar su existencia. Este elemento, aún cuando Fuentes dialoga con la obra de Shelley, lo distancia de sus propósitos. En los textos de Fuentes se representa el mismo tipo de motivo perturbador, creadores y creados están encerrados en las tramas textuales y son víctimas de la tragedia de la creación. Como el monstruo de Frankenstein, buscan un propósito y configurar su memoria a través del creador, no obstante, los narradores creadores y sus creaciones no aceptan la muerte la muerte corporal ni espectral. Realizan pactos para fusionarse con otros cuerpos y perpetuarse a través de las esencias de sus espectros. En Frankenstein, la creación es monstruosa y destructora, jugar a ser Dios elimina todas las ecuaciones menos el producto final que sería el texto. En cambio, en las obras de Fuentes jugar a ser dios, aún cuando conlleva las tragedias de las pérdidas, los duelos y las soledades busca perpetuar a los narradores y a sus fuentes intertextuales. La creación, por ende, busca inmortalizar no solo al texto, sino a sus creadores y a sus personajes creados. El monstruo de Frankenstein termina solo en un mar de hielo con una antorcha en la mano y la convicción de que su “monstruosidad” y soledad no debían perpetuarse.

Sin embargo, en la novela *Una familia lejana*, de Fuentes, el hijo como representante de la creación decide entrar al mar mientras padre, desde la distancia, lo observa impotente. Un personaje creado puede morir en una escena de la novela mientras el narrador o creador no intenta salvarlo. Solo observa sin intervenir aceptando la autonomía del hijo o el personaje creado. Acepta su condena y la soledad que conlleva. No se sacrifica porque reconoce que la esencia del personaje puede reaparecer en su vampirismo intertextual aunque su condena sea repetir el final. Así Didier, la figura del hijo, en *Vlad*, reaparece pero se pierde nuevamente entre la espuma del mar. Asimismo, en *Una familia lejana*, el otro Víctor Heredia, pierde a su esposa e hijo en un accidente aéreo. Según el narrador, el avión DC 10 “se precipitó en el mar cerca de las Azores y no fue posible recuperar los cadáveres” (171). En una aparente narración de la tragedia, llama la atención el verbo “precipitarse” en pretérito indicando la acción completada de manera acelerada, y sin contemplaciones. Se podría cuestionar la predeterminación a la soledad en los personajes narradores. La soledad en el vampirismo espectral de Fuentes no es un acto liberador. Esta noción distancia a Fuentes de algunas propuestas de Octavio Paz, sobre la soledad mexicana en *El laberinto de la soledad*. La soledad fuentesiana en un proyecto individual mientras que, para Paz, según Alejandro Rossi, el laberinto de la soledad es un ejercicio de liberación personal y colectivo (p.28).

Contradictoriamente, la soledad en el vampirismo espectral fuentesiano surge como un homenaje a la amistad y a las conversaciones. Por ende, el fenómeno está ligado directamente al componente personal y cercano del autor y la construcción de sus narradores a partir de dichas amistades. Por ejemplo, Aida Elsa Ramírez en “*Una familia lejana*, exorcismo de la herencia y conciencia de la culpa, nostalgia del ser en la naturaleza y el

tiempo” explora la dimensión biográfica del autor en *Una familia lejana*. Propone que el personaje Branly representa al cineasta y amigo de Fuentes, Luis Buñuel, a quien le dedica la novela. Mientras propone a Heredia como la representación del espíritu feudal hispanoamericano (35).

Ramírez compara las técnicas narrativas y los temas de *Una familia lejana* con obras anteriores de Fuentes, como *Aura* y *Cumpleaños*. En estos textos, explora el carácter repetitivo e histórico del tiempo y propone un rechazo hacia la herencia de los padres históricos y el destino impuesto. Ramírez destaca el elemento de nostalgia, que se relaciona a la pena o el sufrimiento del ser ante el recuerdo de una pérdida. De allí también el elemento espectral de los personajes víctimas de una pérdida o duelo y la necesidad de compartir ese relato con una amistad como una especie de búsqueda de liberación del personaje narrador del relato que lo sigue y atormenta.

Sin embargo, en los textos no se aparenta el encuentro con tal proceso liberador. En *Terra Nostra*, la Señora madre advierte al personaje del Señor, quien irónicamente piensa que tiene la facultad de definir el pasado y el futuro a través de lo escrito: “Cuida bien tus cadáveres, hijo mío; que nadie te los robe: ellos serán tu descendencia” (222). La Señora habla de los cuerpos de los reyes muertos como reliquias con un valor que puede ser codiciado por otros. La muerte no les arrebató su poder, por ende, no los libera como tampoco los iguala a los súbditos, desde la perspectiva de la monarca. Ella usa el posesivo plural “tus” en plural indicando la cantidad múltiple de cuerpos y la responsabilidad del rey hijo de “cuidarlos”, como objetos que requieren una cierta preservación.

¿Para qué cuidarlos? ¿Tiene acaso el rey una facultad contranatura de evitar el proceso de descomposición? ¿Por qué asumía que “un otro querría” apropiarse de los cadáveres? ¿Qué valor tendrían en su estado de descomposición? La reina madre sentencia “ellos serán tu descendencia”, condena al hijo con el acto de la palabra a la esterilidad y a vivir en el pasado a través de los cuerpos de sus ancestros. Por eso, el Señor construye un palacio para preservar a los muertos. La habitación del Señor tenía vista hasta este espacio de la muerte y contemplaba las catacumbas desde su recámara como quien monitorea sus criaturas para asegurarse de su bienestar. La pérdida de futuro y el duelo marcan el destino de este personaje vampírico y espectral. El Señor se alimenta de la soledad y de la muerte para construir una descendencia.

La soledad es también estancamiento y falta de progreso. Las figuras espectrales reaparecen, se fusionan y mutan pero todas permanecen estancadas entre tiempos de transición. Asimismo, en *Una familia lejana*, la madre suplica, “Dios mío, que no crezcan nunca; su misterio será juzgado ingenuidad o crimen” (130). La súplica de la madre es una intervención para crear una ruptura con la condena de las soledades, sin embargo, la voz narrativa describe el pedido como un acto de ingenuidad o un crimen. El deseo de la madre no evitará o disolverá la condena. En los textos de Fuentes, Dios, es una invención y tiene tanto poder como los personajes quieran o no otorgarle. Los personajes masculinos no ven absolución en figuras religiosas, aceptan sus soledades sin miramientos, ni lealtades familiares:

Quizás el perro sin memoria me traiga la noticia final del momento en que mi nacimiento coincidió con mi muerte. Solitarios ambos. Ella no regresará más. Ella me

ha condenado a muerte porque no tuve paciencia para recordar al niño y para ella esto es un espantoso abandono (126).

El perro sin memoria nos remite a Ulises y el perro que no olvida y lo recibe como héroe. La memoria en la tragedia griega se valora e inmortaliza a los héroes pero en los textos de Fuentes la memoria es un espejo roto y enterrado. La memoria es un espacio fragmentado y enclaustrado, como un laberinto oscuro y sin salida. El perro y el narrador comparten la pérdida del origen pero son símbolos de soledad. Es un tema común en el imaginario universal el vínculo entre can y hombre, como un lazo de amistad. “El perro es el mejor amigo del hombre”, diría la sabiduría popular. Sin embargo, en vampirismo espectral fuentesiano, el mejor amigo del hombre no tiene memoria aún cuando funge como anunciador de “momentos”. “Solitarios ambos” puede representar un tipo de quiasmo, ambos perro y narrador son solitarios mientras los eventos de la creación o nacimiento se confunden con la destrucción o la muerte que son solitarias también. Los narradores están condenados a la soledad y en este fragmento del texto también se cuestiona su grado de culpabilidad en dicha condena.

El narrador olvidó “al niño” y la figura femenina le recrimina el abandono y el olvido. El niño puede representar el origen y el vínculo familiar perdido. La pérdida como norma en el vampirismo espectral surge como coordinada en la comprensión de esa “familia lejana” que se narra como una condena, y no libera del encierro y las soledades. El narrador recalca en la escena que “ella me ha condenado a muerte porque no tuve paciencia para recordar al niño y para ella esto es un espantoso abandono” (126). Si se analiza con detenimiento la selección de verbos en el fragmento se observa un pretérito que marca un tiempo completado

y sin posibilidad de solución. Él no “tuvo” paciencia ni narra la esperanza de tenerla. También el verbo transitivo “recordar” en infinitivo puede denotar la dualidad del complemento directo o el contenido del recuerdo. El niño es olvidado pero el niño es a su vez el origen que se descarta por falta de “paciencia”, o la incapacidad de padecer, sufrir un “otro” sin alterar su estado propio.

#### Vampirismo espectral y el fenómeno de perpetuidad

El elemento de la soledad tortuosa se conecta directamente con estados alterados de conciencia. La soledad se representa como la pérdida o ruptura de la memoria provocando el caos y la (des)unidad del tiempo. En *Una familia lejana*, Víctor Heredia pierde la memoria y es condenado a la soledad mientras que, en *Cumpleaños*, el personaje reencarna atormentado el encierro y el recuerdo vago de un ser anterior que lo condenó a una eterna soledad.

Vive encerrado para siempre en una recámara desnuda, de ventanas tapiadas, pensando al mundo, pensando a los hombres, esperando que un criado pase un plato de latón debajo de la puerta. Esperando su nueva encarnación. Pensándote a ti, que no existes, en un tiempo que aún no existe. Que quizás jamás llegue. Me ha olvidado.

Por eso no sabe que yo lo acompaño siempre; que yo reencarno, un poco antes o un poco después de él, en distintos cuerpos, como él lo quiso (114).

La cita nos muestra una amalgama de voces que condensan el núcleo estructural del vampirismo espectral fuentesiano: Un súper narrador se distancia y describe al personaje que es su vez el espectro de un narrador. Usa la tercera persona y asegura que el “otro” vive encerrado eternamente en un espacio que no reconoce y del que se puede apropiar, por eso describe la recámara como una desnuda y oscura con las “ventanas tapiadas”. El condenado

es una víctima con el poder de dios, desde el espacio cerrado es capaz de imaginar a los hombres del futuro. El lector, o lectora, debe detener su mirada al uso de la preposición “a” en el fragmento. Dice “pensando *al* mundo” y recalca “pensando *a* los hombres”. El espectro creador encerrado en la eterna oscuridad no piensa *en* el mundo que conoce o *en* los hombres existentes. Cuando piensa al mundo, lo imagina y lo crea, lo hace posible a través del pensamiento. De igual forma, convoca a los hombres que aún no existen a través de la creación; el pensamiento es imaginación y la imaginación es un acto creador. El creador conoce su condena y espera su próxima reencarnación en un desconocido que imagina o convoca en el acto creador.

No obstante, el creador no es omnipresente ni omnipotente, muestra dudas, desconoce si el cuerpo que habitará en su próxima encarnación llegará en algún momento. Su poder reside en el pensamiento atemporal. En el acto creador, de visualización, no existe el tiempo, el presente es desconocido y el futuro solo es un término de probabilidad. Curiosamente, las voces se fusionan luego de la comprensión de la ausencia de certeza. “Que quizás jamás llegue” asegura con vértigo (114). La probabilidad descoloca al narrador y su identidad se problematiza fusionándose con otro, intercambiándose, o quizás se atestigua, sin transición, la próxima reencarnación. La narración cambia de una tercera persona singular a una primera persona que aún cuando es singular insinúa la presencia de otro “yo” que no se incluye en la primera persona. “Me ha olvidado” revela con resignación, pero aclara, “por eso no sabe que yo lo acompaño siempre; que yo reencarno, un poco antes o un poco después de él, en distintos cuerpos, como él lo quiso” (114).

Tal vez el narrador se refiere al personaje narrador que lo precede, a ese representado como anciano atemporal que perpetúa su existencia a través de los pactos de sangre. El narrador fusiona o toma su lugar asegurando su victoria sobre la memoria. El narrador puede olvidar el pacto y los cuerpos lo preceden, pero no puede evitar el carácter predeterminado de sus inmortalidades. El narrador se representa como un pequeño dios capaz de imaginar y perpetuarse a través de otros cuerpos, pero su esencia es espectral en la medida que desconoce la existencia del pacto sellado con sangre en un estilete clavado en la piel del narrador más joven. La espectralidad acompaña y alimenta el proceso de inmortalidad. Los narradores se crean y se fusionan desconociendo la presencia espectral de ese otro que los convoca y acompaña en sus encierros y soledades<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Carlos Fuentes, en su libro *En esto creo*, habla de sus lecturas y destaca a la poeta Anna Ajmátova, sobre todo la impresión que tuvo por su vida condenada a la soledad y a la tragedia familiar. Usa sus palabras, “como un vampiro, el verdugo encontrará una víctima, sin la cual no puede vivir”. Fuentes admite la impresión que le ocasionó a temprana edad la tragedia de la poeta. Para Fuentes, sus letras no la liberaron, fue abandonada por sus contemporáneos y murió en la pobreza. Fuentes destaca la discordia entre madre e hijo y soledad como abandono y falta de vínculos.

Sus poemas y conferencias en defensa de la ciudad sitiada, Leningrado, le otorgan popularidad, ovaciones, premios. Pero ella sabe que «como un vampiro, el verdugo siempre encontrará una víctima, sin la cual no puede vivir». El verdugo espera en la sombra. Al terminar la guerra, Stalin se pregunta si esta mujer independiente y genial no merece, cuanto antes, perder la ilusión de que, por haber

Para Fuentes, al igual que Octavio Paz, y su generación, el tiempo no es una noción abstracta e imperceptible; el tiempo es un lugar o un espacio al que se aspira a perpetuidad. Uno de los epígrafes que sirve de antesala a *Una familia lejana* es uno de los versos de Octavio Paz en *Ladera este*, “Hambre de encarnación padece el tiempo”. El tiempo en este verso es como un espectro, un ente presente sin reconocimiento ajeno que anhela a través del consumo un cuerpo para materializarse o encarnar. Los versos que anteceden a este Cronos hambriento de sus hijos aseguran:

Estoy aquí  
no sé es donde

---

contribuido a la victoria, ha ganado su libertad. Ordena que se le despoje de libertad y gloria. Pierde su apartamento, sus ingresos como escritora. Vive en la miseria, el frío, el hambre. Subsiste gracias a la caridad de sus amigos. Y para acabar de una vez por todas con cualquier pretensión de que la libertad creativa no tiene un altísimo precio, su hijo es enviado a un campo de concentración. Liberado en 1956, el hijo y la madre ya no se reconocen. No tienen nada que decirse. El hijo traslada a la madre el rencor de su propio sufrimiento. «Mis contemporáneos y yo podemos contaros —dice Ajmátova en su gran Poema sin héroe— cómo vivimos en miedo inconsciente. Cómo 89 89 criamos hijos para el verdugo, hijos para la prisión y la cámara de torturas...» Con razón dice que «rara vez visito a la memoria y cuando lo hago me siento siempre sorprendida». Es mejor pegar el oído a la hiedra y convencerse de que «algo pequeño ha decidido vivir».

No la Tierra  
     el tiempo  
 en sus manos vacías me sostiene  
 Noche y luna  
     Movimientos de nubes  
 temblor de árboles  
     estupor del espacio  
 infinito y violencia en el aire  
 polvo iracundo que despierta  
 encienden luces en el puerto aéreo  
 rumor de cantos por el Fuerte Rojo  
 Lejanías  
     pasos de un peregrino son errantes  
 Sobre este frágil puente de palabras  
 La hora me levanta  
 hambre de encarnación padece el tiempo  
 (Paz, *Ladera Este*)

Los versos de Paz remiten a la idea compartida por Fuentes del tiempo como un espacio o cuerpo inmaterial que la voz poética desconoce pero desea materializar. El tiempo es un espectro sin rostro y el creador, en este caso voz poética, es su servidor. Este no se encuentra en la Tierra, porque no existe tal materialidad en la poesía, sin embargo afirma “Estoy aquí” en el espacio que es el tiempo personificado con manos que lo sostienen e inmovilizan durante las horas del día o paso de las horas marcadas por los astros luminosos del día y la noche. El tiempo en estos versos es como un mundo onírico, sin cronología establecida. Las nubes representan movimiento y los árboles la traslación de la tierra pero el tiempo es como un ente que despierta y sacude sus polvos con violencia y escucha desde la distancia los susurros de vida y anhela un cuerpo peregrino que sirva de guía y conexión como los puertos aéreos. Sin embargo, reconoce la fragilidad de su anhelo porque es una estructura construida “de palabras”, de ideas que adquieren forma espectral pero tienen la

capacidad de despertar al creador; “la hora me levanta” asegura como un ser inmaterial pero con poder de regir el destino.

Los “pasos de un peregrino son errantes / Sobre este frágil puente de palabras” afirma Paz, como el náufrago que reencarna en *Terra Nostra*, el narrador encerrado en *Cumpleaños* o el diálogo entre extranjeros en *Una familia lejana*. Los personajes vampíricos-espectrales de Fuentes son como esos peregrinos “con pasos errantes” y apalabrados sin libre albedrío porque su existencia es un movimiento constante pero sin rostro fijo porque el aparecer y reaparecer en base de las necesidades del tiempo espectral. La condena del creador es “su obsesión con” y su “lucha contra” una condena impuesta por el tiempo espectral de buscar el cuerpo que lo materialice y por eso sufre “hambre de encarnación” en tiempo presente de indicativo, en un modo sin dudas o posibilidades de cambio. Para este “padecimiento”, tanto Paz como Fuentes ven el remedio del consumo para perpetuar el tiempo que es a su vez cuerpo espectral y lugar no material, y de allí cualidad inmortal a través de la necesidad del “otro”.

En *Una familia lejana* se muestra la necesidad del otro y conflicto con el tiempo a través de la conversación entre dos figuras masculinas que aparentan ser amigos lejanos o “viejos amigos” pero uno de los personajes no recuerda a su interlocutor. La búsqueda de perpetuidad del tiempo estructura el diálogo y la memoria fragmentada. Branly no reconoce al narrador pero se embarca en una conversación íntima sobre la vida, la muerte y el tiempo. Branly le asegura al narrador “La muerte solo vence a quien no se asombra de ella... la vida también” (10). En otras palabras, se establece la dinámica conflictiva de un encuentro no programado en el que un personaje alega no reconocer inicialmente al otro pero cuyo

encuentro sirve de motivo para reflexionar sobre la idea del tiempo o la ausencia del tiempo que se traduce en muerte. Surge la interrogante si la muerte es vencible, y cómo, y surge la posibilidad del asombro o la extrañeza. La creación literaria se nutre de la habilidad de detener la mirada en lo habitual y contemplar hasta encontrar la novedad y traducirla en las palabras. La muerte y la vida se funden en la larga conversación no por la rareza de un sistema de narraciones fusionadas y muchas veces contradictorias sino por la necesidad de extrañamiento y asombro del relato que perdura porque es transmitido. El lector, igualmente, puede detenerse en la escena, narrada en primera persona por el personaje “Carlos Fuentes”, y ser cómplice de los motivos universales y la aspiración de los personajes de perpetuarse.

Lo miré con perplejidad. -No soy alguien, Branly. Pienso que somos viejos amigos. Tocó ligeramente mi mano, me pidió excusas y dijo que cuando todo terminara, tendría que hacer un nuevo balance de su vida; ello resultaba muy fatigoso para alguien de su edad. -No, añadió, no caeré en el lugar común; no diré que a los ochenta y tres años estoy de regreso de todo. Solo dicen esto quienes nunca han ido a ningún lado. Echó la cabeza hacia atrás, riendo, y levantó las manos con un mismo movimiento mientras me decía que era una pretensión creerse a salvo de todo asombro. Acaso, menos que una pretensión, era, simplemente, una estupidez. Solo una profunda inseguridad nos obligaría a sufrir una pérdida tan tonta como la de nuestra innata capacidad de maravillarnos. Dijo que la muerte solo vence a quien no se asombra de ella; la vida también. Pestañeó repetidas veces, como si esa luz, menos pálida que el semblante de mi amigo, le hiriese. -Hasta antes de la visita, creí haber alcanzado un equilibrio merecido, me dijo cubriéndose los ojos con los dedos. Luego

apartó la mano con un gesto gracioso y frívolo, como intentando disipar cualquier solemnidad de su discurso; sonrió: -¡Por Dios! He vivido todas las épocas, bellas y feas, todos los años, locos y razonables, dos guerras mundiales y una pierna herida en Dunquerque, cuatro perros, tres esposas, dos castillos, una biblioteca fiel y algunos amigos, como usted, que se le asemejan (10-11).

El personaje narrador detiene la mirada con extrañeza ante su “amigo” por la falta de reconocimiento. Ese extrañamiento detiene el encuentro casual y lo convierte en una narración íntima que destaca los movimientos del interlocutor y establece la duda como paradigma del relato y la creación. El narrador se reafirma “no soy alguien” y se autoriza a través de unos vínculos distantes como “viejos amigos” pero usa el verbo en presente “pienso”, Fuentes narrador como Descartes, asegura “cogito ergo sum”. Si el personaje piensa que son amigos, entonces la palabra lo autoriza para establecer el vínculo en una mesa de un club privado en que se aspira al consumo y la recreación.

Fuentes, narrador, destaca que Branly tocó su mano y se disculpó. El gesto de disculpa también podría interpretarse como una señal de búsqueda de reconocimiento. El tacto puede ser, a su vez, una manera de confirmar la presencia del “otro” en el espacio, aspecto que problematiza la identidad de ambos personajes narradores en el texto. Las manos del narrador son reconocidas a través del tacto e inmediatamente su pensamiento se distancia y evoca el final de la narración, “dijo que cuando todo terminara, tendría que hacer un nuevo balance en su vida” como un acto seguido al tacto de la mano (10). El imperfecto de subjuntivo establece la duda de que ese “todo” indefinido pueda completarse mientras el condicional tendría reafirma la posibilidad de un nuevo comienzo. Sin embargo, el elemento

de asombro permea tanto en los personajes, narradores y los posibles lectores, del presente, pasado y futuro. Branly confiesa una falta de balance extenuante. Branly alega que su agotamiento se relaciona con su edad aún cuando la edad y el tiempo tienen rasgos diferentes en la obra fuentesiana. La edad más que un periodo de tiempo puede ser una acumulación de experiencias y temas que existen a través del “otro”. El tiempo no depende del individuo que lo padece sino es un motivo de desorganización del caos a través de la búsqueda de permanencia.

Branly reafirma que no caerá “en el lugar común” de decir que a su edad está de “regreso de todo”. Nuevamente, la presencia de ese todo indefinido puede ser inquietante. El todo es tal vez como el tiempo, un fenómeno inmaterial que acumula experiencias y busca adherirse a un estado material amorfo e intangible, como una figura espectral que reaparece ante la sospecha de un semejante que alimente o se nutra de ese “todo”. Branly establece que ese todo es inasible y que alegar regresar de él sería un “lugar común” o, “simplemente, una estupidez” (10). Regresar del todo implica tener todo el conocimiento y haber tenido todas las experiencias en su vida. El regreso en la literatura es siempre un rito de héroes, como Odiseo y su búsqueda del regreso al hogar con la satisfacción de las aventuras cumplidas. Branly, como personaje narrador inicia el encuentro con la aceptación de la imperfección. Aún cuando todo esté dicho o escrito la condena a la muerte sería la pérdida del asombro. Este sentido humaniza al personaje pero lo reta a continuar el relato porque el “regreso” implicaría aceptar que ya no existe otro “lugar” u experiencia que alimente a la creación. Branly asegura que “sólo una profunda inseguridad nos obligaría a sufrir una pérdida tan tonta como la de nuestra innata capacidad de maravillarnos”, en otras palabras, el duelo y la

pérdida relacionados con el imaginario vampírico espectral no están relacionados con la falta de asombro. Por el contrario, la capacidad para detenerse y asombrarse ante el relato inesperado.

Un elemento que no debe sorprender al lector en el motivo de la perpetuidad en el vampirismo espectral que se destaca, en la escena, son elementos propios del imaginario vampírico tradicional como la palidez de la tez de Branly y su incomodidad por la luz natural. Según el narrador, Branly, “pestañeó repetidas veces, como si esa luz, menos pálida que el semblante de mi amigo, le hiriese” (10). Ambos personajes se confunden ante el asombro uno por la incomodidad de la luz y el otro por la realización de dicha incomodidad. La luz ha sido una presencia transgresora desde el vampiro de Polidori hasta nuestros días. Asimismo, el recalcar el tipo de “mano esbelta y transparente como la porcelana” (18) indica un mecanismo de repetición de un motivo típico del imaginario del vampirismo espectral. La mano es esbelta como la mano del vampiro en *Vlad*, blanquísima, casi transparente con dedos alargados que se confunden con el tono de la luz.

La claridad natural perturba al personaje justo antes de recordar, con un gesto sarcástico, todas las épocas vividas. La luz, irónicamente, es también un espectro de visibilidad que detona el recuerdo de la pérdida y el duelo en el vampirismo espectral de *Una familia lejana*. “He vivido todas las épocas”, asegura Branly, o sea que se podría asumir con el uso del presente perfecto en la formulación de la premisa que el personaje conecta sus hazañas pasadas con el presente que lo define. Más importante aún, destaca “todas las épocas” (10). Se puede entender que ha tenido vivencias y experiencias en todos los periodos históricos que han marcado un hito en la historia universal.

La ausencia del imperfecto o el pretérito en su afirmación denota cierta atemporalidad y posibilidad de continuidad. Las ha vivido y continúa viviendo y las describe como “bellas y feas, todos los años, locos y razonables” (10). Sin embargo, menciona momentos históricos específicos que ubican al lector en periodos fijos como las dos guerras mundiales y la batalla de “Dunquerque”, en Francia. Las vivencias descritas no solo son prosaicas también aluden a cierta cotidianidad como los cuatro perros, que menciona antes de las tres esposas y sus dos castillos.

El inventario de elementos aparentan transgredir la idea original de vivir todas las épocas, a menos que consideremos “todas las épocas” como solo las vividas en el periodo de tiempo de una vida humana, sin embargo, este personaje vampírico espectral alude al elemento de búsqueda de perpetuidad con símbolos transitorios, como los perros y los rituales del regreso, el fracaso de los matrimonios y los dos castillos que habitó o que lo habitaron. El conde Branly, como personaje vampírico espectral, remite al imaginario universal gótico moderno de los vampiros acompañados por lobos y novias vampiresas ocultas en las oscuridades de castillos en regiones distantes como los alpes de Transilvania en Rumania, tierras vecinas de Yugoslavia, lugar al que quería ir de vacaciones la madre de la familia en *Cumpleaños*.

Un detalle interesante para detener la mirada en la enumeración de Branly es la mención de “una biblioteca fiel” que remite inicialmente al universo borgiano y su biblioteca de Babel, sin embargo el adjetivo que no usa con sus perros o esposas pasadas, lo atribuye a un “espacio” en el que para él concentra “todo” el conocimiento y todas las vivencias. La biblioteca sería fiel a medida que lo acompaña misteriosamente en sus tránsitos y mudanzas

pero también a medida que no lo abandona y le sirve en sus periodos de pérdidas y duelos. Branly culmina el inventario con “algunos amigos, como usted”, refiriéndose al Fuentes personaje narrador “que se le asemejan”. La vinculación por sucesión entre la biblioteca y la amistad es un indicio del proceso de consumo en el vampirismo espectral. Los personajes narradores se perpetúan a través de la escrita y la oralidad. No obstante, la biblioteca es “una” por ende única y polifónica, mientras los amigos no son mencionados como un singular definido sino como un plural indefinido por una cantidad reducida. Por otra parte, el narrador también asegura que “el amigo soñó con una biblioteca que contuviese todo el saber”, entonces, se establece la duda característica de la obra fuentesiana de si la biblioteca fiel existió o fue soñada. Por ende, si también cabría preguntarse si el narrador que toca Branly con su mano y continúa el relato de Branly existió o es también producto de un sueño o la imaginación (15).

El desplazamiento de realidades de los personajes narradores y su intención de conectarse o reconocer el mundo que los rodea, también es un motivo recurrente en *Cumpleaños*. En una de las reapariciones (¿o reencarnaciones?) del personaje narrador se encuentra prisionero en un espacio a oscuras y busca como Branly el elemento que lo sorprenda y le permita confirmar su estado material a través del tacto y la memoria. Sin embargo, en el imaginario del vampirismo espectral se destaca la inmortalidad de la esencia intangible que se traduce en intertextualidad y la aspiración al conocimiento total.

El narrador con identidad espectral revela:

Las palmas se abren gélidas, trémulas, secas, ardientes: no toco más el muro; como dos asaltantes sorprendidos, como dos condenados a muerte en el momento de

recibir la descarga imposible, para siempre alzada de la estúpida confianza del cuerpo acribillado consciente de la muerte del cuerpo y de la inmortalidad del espíritu antes de que el cuerpo posea una y pierda para siempre la otra... mis manos tocan el viejo terciopelo de una cortina... (37).

Como en *Una familia lejana*, el extrañamiento sirve de motivo para la reflexión sobre la inmortalidad de los personajes narradores. El narrador, inmerso en el texto, y encerrado en la estructura desconocida intenta reconocer el espacio que lo enclaustra a través de sus manos contradictoriamente frías y ardientes, trémulas y secas, pero las compara con dos condenados a muerte. Las manos, que son a su vez, instrumento de creación no le proveen escapatoria ni esperanza: el narrador desconoce el estado de su cuerpo pero reafirma la inmortalidad de su esencia espectral hasta el encuentro y la caricia del “viejo terciopelo”.

#### La sangre y los pactos de vida eterna

Luego del encierro establecido y la reflexión sobre la inmortalidad del espíritu, aparece un personaje con acento extranjero y tono ancestral. El narrador con elementos del vampirismo espectral se encuentra con un “otro” que a su vez semejante en el encierro de la estructura textual. La necesidad de vínculos se repite como motivo en el elemento perpetuo pero este vínculo surge a medida en que aparecen “otros” espectros semejantes que son capaces de reconocerse, vincularse y perpetuarse mutuamente a través de encuentros y pactos. El anciano le asegura al narrador: “yo siempre estaré contigo. Hicimos un pacto, ¿recuerdas? Entonces, el vínculo no es sólo reconocimiento del semejante pero también la condena perpetua. Este elemento es característico del vampirismo fuentesiano, la fusión de

los cuerpos espectrales no es temporal, ni atemporal, es inmortal. Se inmortalizan a través del otro, como el consumo intertextual. Permanece el rastro espectral del origen intertextual pero surge una ruptura en la memoria que impide al narrador más joven recordar el pacto.

El narrador más joven asegura al instante: “Grité. Había vuelto a clavar el estilete en mi antebrazo. Mezclaba de nuevo su sangre con la mía. Nunca podremos separarnos (...) hasta que logremos lo que más hemos deseado...” (83). La acción completada en el pasado se presenta con la primera oración del fragmento. El solo verbo es oración y recuerdo completado en el pasado. Denota sorpresa y dolor con una sola acción. El espectro que lo acompañaba “había vuelto” a herir su antebrazo. La acción destacada con con el pluscuamperfecto denota la fusión de los personajes, como un tiempo verbal compuesto que remite a un pasado repetido en el pasado. La herida no necesariamente es repetida en el momento de la escena sino también en otro momento de la historia del narrador sin memoria específica.

El narrador vampírico-espectral describe el pacto como una acción inesperada y violenta, “mezclaba de nuevo su sangre con la mía” (83). Recalca, nuevamente, la idea de repetición pero esta vez detalla la mezcla de sangre con un estilete, o sea, un instrumento para la producción literaria. La sangre mezclada proveniente del antebrazo, o sea, la parte del cuerpo que conecta el brazo y el torso con las manos, que facultan a los narradores de palpar (o no) el espacio encerrado a que son condenados de forma perpetua. El anciano sentencia: “nunca podremos separarnos”, “hasta que logremos lo que más hemos deseado”. En otras palabras, el vínculo tiene un elemento de futuro atemporal. Luego, aclara que el vínculo los

ata hasta que logren su objetivo no individual. El deseo se establece desde la primera persona singular hasta cumplir una meta de apariencia colectiva.

De igual forma, vemos esta interrogante en *Cumpleaños*. El narrador reflexiona sobre la permanencia del “género” humano, género de los hombres en sus palabras, e indaga en la posibilidad de una perpetuidad con rasgos colectivos.

Si el mundo es eterno, no pudo haber creación; si la verdad es doble, puede ser infinita; si la especie humana posee una inteligencia común, el alma individual no es inmortal, pero el género de los hombres sí. Logra murmurar: descubrir los caminos de esa supervivencia común es el gran secreto (93-94).

Fuentes destaca en la cita la interrogante de si existe o no una inteligencia común y cómo garantizar su supervivencia. La cláusula condicional introduce la cuestión de la existencia del mundo como ser eterno y perpetuo que no pudo no ser creado, por ende, cuestiona la presencia de un creador único con verdades absolutas. Sin embargo, aclara si la “verdad” es plural entonces sí podría ser inmortal.

Si se traslada la reflexión sustituyendo los binomios mundo-individuo e inteligencia común-creador por universo intertextual y creación, el individuo se convierte en un fragmento del intertexto mientras la inteligencia común es la creación a base del colectivo de cuerpos que se fusionan en la estructura textual. De modo, que las repeticiones y los “cumpleaños” o reencarnaciones de personajes en el texto serían préstamos intertextuales y organismos nuevos con matices espectrales a base de los cuerpos previos que forman y reescriben la creación. El narrador murmura una expresión secretiva pero bakhtiniana “descubrir los caminos de esa supervivencia común es el gran secreto” (93-94). El secreto

sería el diálogo intertextual. Si para Bakhtin, todo está escrito, el vampirismo espectral fuentesiano reafirmaría que el consumo de otros cuerpos crea pactos de inmortalidad que se sellan con pactos con instrumentos de escritura y sangre, como tinta mestiza.

Asimismo, el narrador en *Cumpleaños* asegura tras la soledad y el encierro que tuvo un momento de realización, “vislumbré el secreto de la reencarnación: el mundo es eterno porque muere renovándose; el alma es mortal porque vive de su singularidad intransferible” (101). La transformación es parte del proceso de inmortalidad. El verbo seleccionado para interrumpir la continuidad, en un momento específico del pasado, en su claustro es vislumbrar, alusivo a ver y aclarar, o sea un tener un momento de luz en la oscuridad del encierro. Los cuerpos que permanecen intocados mueren como almas intransferibles. La reencarnación, para el narrador, es un misterio que necesita resolución. El secreto descubierto apela a los indicios de una inteligencia común no muere porque no es singular, es plural y polifónica. En el vampirismo espectral los individuos o cuerpos necesitan del consumo de los “otros” para transformarse y perpetuarse. Díaz-Ruiz argumenta acertadamente que *Cumpleaños* representa “la conciencia del narrador” (132). Asimismo, entiende que es “una novela del silencio, de la soledad; en ella transitan imágenes mentales. Se usa el lenguaje para afirmar la individualidad del protagonista y también para renunciar a la realidad, acallarla, negarla, decir que no existe aunque nos esté constantemente determinado” (132). Este crítico privilegia la figura del narrador y su soledad, sin embargo, más allá del narrador Fuentes destaca la tragedia del creador, y por ende del autor.

### Vampirismo espectral y la escritura como un acto de usurpación

Para el narrador de *Cumpleaños* el secreto para encontrar la inmortalidad radica en la fusión y la transformación. Sin embargo, para el Señor, en *Terra Nostra* la perpetuidad es una noción concreta que se materializa en blanco y negro. El papel y la tinta son el espacio y el instrumento para existir y perpetuar la existencia del individuo. En un diálogo con el elemento de la escritura y el sello del pacto en una *Una familia lejana*, el Señor, en el día de su cumpleaños quería que escribieran sus memorias le recalca a su “mano derecha”:

.... escúchame Guzmán; toma papel y pluma y tinta; oye bien mi narración; esto quería el día de mi cumpleaños: dejar constancia de mi memoria; escribe: nada existe realmente si no es consignado al papel, las piedras mismas de este palacio, humo son mientras no se escriba su historia...” (111).

Para Carlos Fuentes, la escritura es un acto de usurpación que representa la desacralización no solo de la historia sino también de la literatura. Para el Señor, la realidad se materializa a través de la palabra. El fragmento está constituido por el uso de los imperativos para dirigirse al súbdito Guzmán: “escúchame”, “toma”, “oye bien” y “escribe” indica el Señor desde el ideal de su posición jerárquica. La realidad es una apropiación del Señor en base a lo que desea dejar consignado. En su imaginario, los palacios o bienes materiales carecen de valor sin su recurso histórico o sea mientras no sean perpetuados a través de la palabra escrita.

La búsqueda del sentido histórico aparece desde el comienzo de *Terra Nostra* como un delirio del personaje Polo Febo en el que reflexiona sobre el origen y el primer vértigo ante el asombro y el descubrimiento.

“Increíble el primer animal que soñó con otro animal. Monstruoso el primer vertebrado que logró incorporarse sobre dos pies y así esparció el terror entre las bestias normales... Asombrosos el primer telefonazo, el primer hervor, la primera canción y el primer taparrabos” (13).

Fuentes reescribe la figura de Apolo, dios de la verdad y la profecía, irónicamente para un autor que desconoce los absolutos, para que a su vez reescriba entre sueños, delirios y pesadillas la historia de las letras hispanas. La novela antes de introducir la polifonía de voces, entre ellas a el Señor y su obsesión por la palabra escrita, representa un espacio apocalíptico y de lengua no castellana. La noción del apocalipsis al comienzo llama a la atención porque acota el espacio literario bakhtiniano de belleza en la desestructuración. La heteroglosia enmarcan el comienzo y la estructura del aparente encierro textual. En ese último encierro o final de los tiempos, sin tiempos precisos, se reflexiona sobre el origen a través de la mirada de quien haya sido bautizado con una “antología de poemas” y no con un “obsoleto santoral” (27). La poesía, y la creación literaria, se personifican a través de voces múltiples que cuestionan la palabra de un solo dios creador. Por eso, en la polifonía de voces reaparecen dioses múltiples, creadores, como Polo, dios del sol, para iluminar con su bautizo apalabrado con poesía y no con un “obsoleto santoral”. Polo es escritor, escribe y dibuja (crea) mientras camina (31).

Mientras *Terra Nostra* comienza con la alusión al extrañamiento que es inicio y final de todo proceso creador. La novela cumpleaños reivindica la figura del narrador como ente espectral con identidad problemática. El narrador, como los vampiros, se estructura o alimenta de los fragmentos o memorias en la sangre de otros “cuerpos”. El narrador en

primera persona se pregunta, ¿significará esa realización la muerte de ese otro hormigueo invisible, multitudinario que, a ciegas, me acerca a mi verdadera memoria? (67). La “verdadera memoria” no es una noción única, ni absoluta, es una presencia “invisible” pero perceptible a los sentidos, sobre todo los sensoriales. El hormigueo es un proceso de extrañamiento que guía, de forma inconsciente “a ciegas” a la comprensión de la totalidad como una verdad que carece de absolutos porque es un organismo compuesto por una multitud fragmentaria pero unificada.

Inesperadamente, la novela luego de presentar distintos momentos-vidas de los personajes-personaje culmina con la siguiente cita:

Siger de Brabante, teólogo magistral de la Universidad de París, denunciado por Etienne Tempier y por Tomás de Aquino, huyó a Italia y se recluyó en una casa en las afueras de Trani, a orillas del Adriático, frente a las costas de Dalmacia, cerca de los palacios y de los templos románicos rodeados de llanos amarillos. Allí, fue asesinado a puñaladas por un sirviente enloquecido en 1281. Algunos cronistas disputan la veracidad de esta fecha (115).

*Cumpleaños* termina haciendo referencia a un personaje histórico que realmente fue acusado de herejía por incluir en sus reflexiones teológicas las ideas de Aristóteles y, que de hecho, sí se cree que se recluyó en Italia en una casa, donde murió a manos de un sirviente. Esta novela de reencarnaciones simboliza entonces la representación de la reencarnación de este personaje, al menos la inmortalidad de sus letras reencarnadas a través de pactos de sangre con sus seguidores. El anciano teólogo en *Cumpleaños* imaginó quién fue en el pasado e imaginó las vidas del futuro aunque la novela carece de tiempo preciso. El

arquitecto tal vez lo soñó todo o tal vez fue Siger quien lo soñó a él desde el encierro en Italia. El título de la novela nos remite a los rituales repetitivos, los cumpleaños se repiten, las historias se repiten, las vidas se reescriben gracias al poder y gozo que despieran las palabras.

Sin embargo, el vampirismo espectral fuentesiano alimentado de otros textos para perpetuar las ideas no se descarta el elemento del azar o la posibilidad. En la falta de estructura o guía estructurada los narradores vampírico pueden nutrirse de fuentes diversas y no se descarta que algunas de estas llegaran al destino de los mismos de forma inesperada por casualidad. Por ejemplo, en *Una familia lejana*, la creación literaria se nutre de la oralidad y la memoria fragmentada representadas en una larga conversación con personajes y narradores que transatlánticos que se encuentran en un espacio común para el ocio, como un club o un café parisino. El narrador, Carlos Fuentes, dialoga con ese amigo lejano a quien llama Conde Branly y al que trata con distinción llamándole usted y permitiéndole una cadena de soliloquios que sólo son interrumpidos con preguntas que en su gran mayoría no tienen respuesta porque desembocan en nuevas interrogantes dentro del proceso narrador.

—Espere. Pensé que así calmaba usted la agitación sin orden, para decirlo con sus propias palabras. Me miró como si quisiese beber mi pensamiento:

—Y exorcizaba las flores de ponzoña que se ofrecen entrelazadas con joyas preciosas, ¿no es así?

— Usted sabe mejor que yo dónde termina el azar de los destinos humanos y comienza el arte de la combinación literaria (152).

Branly parece no responder a la pregunta y continuar un tipo la diatriba sobre jardines de senderos que se bifurcan pero con flores ponzoñosas entrelazadas con joyas preciosas. La ilusión de la anexión de elementos parecería un espejismo que se “ofrece” al espectador. Los motivos no parecen estar en la misma categoría, según el Conde Branly. Unos son nocivos y otros relucientes como piedras que se pulen y transforman en fina joyería. No obstante, Branly recalca que es este narrador vampírico y espectral quien mejor conoce “dónde termina el azar de los destinos humanos y comienza el arte de la combinación literaria” (153). El narrador produce un tipo de encantamiento para extraer la historia y producir la creación. —¿no es así?, pregunta sabiamente el Conde Branly, y lo mira con detenimiento porque reconoce en el espectador el proceso de conjura y, por ende, la iniciativa de Fuentes narrador, como un creador que se nutre de las historias exorcizadas.

El arte de crear literatura reside en entrelazar en combinar flores de ponzoña con joyas preciosas. Tanto las flores como las joyas son símbolo de palabras. En este caso, Fuentes dota cada sustantivo de un calificativo. Son flores de ponzoña y joyas preciosas. Termina aludiendo a la ponzoña, palabras engañosas en términos de literatura, ficción. Fuentes, al interrumpir, interpela por un orden que el Conde Branly niega y le recuerda al narrador que el el proceso de creación es una extorsión que convoca la combinación literaria. Es decir, el Conde le cuestiona la interrupción y sugiere el dilema con el imperfecto del verbo extorsión.

La literatura reside en la combinación, o en el intertexto, en entrelazar la realidad inexistente de los destinos de los hombres con la ficcionalización de las historias. El exorcismo es un acto violento de usurpación, como un religioso saca los demonios de los creyentes, el narrador extrae las historias y la fusiona, muta hasta convertirlas en arte. No obstante, recalca tal consumo de los otros textos puede interpretarse como un conjuro contra los espectros malignos y engañosos que se fusionan con el arte poético para transformar el proceso en creación literaria.

El vampirismo espectral fuentesiano: Una “agitación sin orden”

La memoria fragmentada se convierte en una “agitación sin orden”. A diferencia de otros miembros del Boom, Fuentes estructura estas novelas imitando su noción del caos. La conversación y, por ende, su narración no aspira a organizar el sin sentido sino a alertar al interlocutor del caos imperante y proveer estrategias para la aceptación de la fusión ineludible y vampírico que resulta en el mutación de las historias y alimenta la creación literaria. Interesante, sin dudas, en la escena el narrador advierte que el Conde Branly lo miró como “si quisiese beber” su pensamiento.

El acto representado en el vampirismo espectral fuentesiano alude inequívocamente al dialogismo como acto de consumo de ideas, palabras y cuerpos textuales. Sin embargo, se muestran interferencias o transgresiones en el proceso, la cláusula condicional establece la falta de absolutos. De la misma forma en que los narradores no muestran certeza ante el reto de ordenar el caos del relato, tampoco se posicionan como entes totalizantes capaces de

traducir íntegramente las ideas o intenciones de los otros organismos que componen el sistema narrativo.

#### **Capítulo IV: Vampiresas y figuras espectrales en la novela fuentesiana**

##### Transgresoras enigmáticas

Un elemento transgresor en el vampirismo fuentesiano es la presencia enigmática de la figura de la mujer. Si nos remontamos al texto matriz de este estudio, la novela corta *Vlad*, usada para definir y teorizar sobre qué es un vampiro para Fuentes y qué es el vampirismo como base literaria, encontramos al personaje de Asunción. Esposa y madre de familia, quien entrega a su hija al vampiro extranjero a cambio de la inmortalidad de la niña y de evitar sufrir nuevamente la pérdida del hijo.

La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña incita y repele. Es la imagen de la fundidad pero asimismo de la muerte. En casi todas las culturas las diosas de la creación son deidades de destrucción. Cifra viviente de la extrañeza del universo y su radical heterogeneidad, ¿la mujer esconde la muerte o a la vida?, ¿en qué piensa? ¿piensa acaso?, ¿siente de veras?, ¿es igual a nosotros? (Paz 101).

Las ideas de Paz no se distancian de la representación femenina en el vampirismo espectral fuentesiano. La mujer es un personaje al margen por su carácter misterioso para las figuras masculinas. Los personajes masculinos más que seducidos por ellas, muestran temor por su presencia espectral e identidad problemática. Asimismo, ambos concuerdan en que su

enigma radica en su radical “heterogeneidad”. Ellas son mosaicos de preguntas sin respuestas y en ambos textos se deshumanizan al punto de cuestionar su propia existencia.

Por ejemplo, en *Cumpleaños*, encontramos a Nuncia, la portadora del mensaje e intérprete del sacrificio realizado con un estilete que extrae violentamente la sangre humana para sellar el pacto de inmortalidad. Mientras, en *Terra Nostra*, La Señora, representa a la reina extranjera transformada en murciélago de la noche para construir a base de retazos y reliquias humanas un cuerpo perverso, un tipo de Frankenstein andrógino de los cuerpos descompuestos de reinas y reyes del pasado. Asimismo, Lucie, “la mujer devota” de *Una familia lejana* es representada como un espectro que alimenta cuerpos de monstruos en espera de reencarnaciones.

Estos tres personajes femeninos nos remiten a la esencia de una poética espectral similar a la definida por Jacques Derrida. Para Derrida, el primer aspecto que representa la poética de los espectros en la literatura es una identidad problemática que dificulta el proceso de nombrar al espectro. Entonces, un espectro se convierte en un ente que puede estar presente sin que nos percatemos de su existencia. Según esta teoría, el fenómeno espectral despertaría temores ancestrales por lo enigmático o desconocido. De esta forma, aparecen estos personajes femeninos en la obra de Fuentes, como apariciones sutiles que desvelan el universo macabro del vampirismo fuentesiano.

Asunción, Nuncia, Lucie y La Señora son personajes aproblemados. Habitan, como personajes secundarios, en los rincones oscuros de los palacios. Sus acciones son motivadas por las ausencias y los fracasos. Derrida diría que el espectro es un ente emparentado con el

duelo. Los motivos del espectro derridiano surgen de su obsesión por ubicar y materializar a los fallecidos para hacerlos presente o fijos en un espacio y tiempo donde no exista el olvido.

Las vampiresas espectrales se destacan por sus desplazamientos de significados y matices no totalizadores. Sin embargo, esa “cosa” sin nombrar puede representar un hueco o un vacío en el cual fijar la mirada para nuevas interpretaciones. Hasta ahora la poética de Derrida sobre los espectros se ha enfocado en el espectro desde afuera, no desde el espectro mismo, o sea, el exterior que rodea al espectro, los entes que lo convocan y la representación de los motivos no para los seres conjurados sino para entes conjuradores de los espectros.

Sin embargo, para comprender a las llamadas figuras espectrales y vampiresas en las obras de Fuentes es necesario recordar que se desprenden del vampirismo fuentesiano. Aún cuando los personajes femeninos que se destacan en este estudio no aparentan ser personajes centrales, tampoco podríamos describirlas como seres en los márgenes del vampirismo; en cambio aparecen inmersas y entrelazadas dentro del fenómeno mismo. El vampirismo como fenómeno es también un proceso intertextual, de creación y fusión de textos a base de otros preexistentes. Sin embargo, tiene particularidades precisas que se muestran a través de motivos recurrentes relacionados, como he mencionado anteriormente, a través de “lo perpetuo”, “lo macabro” y “la soledad”. En este caso, los personajes femeninos, espectrales o vampíricos cumplen funciones estructurales para el diseño y representación del vampirismo fuentesiano. No se podrían desvincular porque es a través de ellas que se cumplen o traducen las ansias o búsquedas de inmortalidad a través de la palabra escrita y que se representan las soledades reaparecidas y las dinámicas tortuosas del proceso creativo.

Nuncia, Lucie y La Señora podrían considerarse como figuras espectrales, entes presentes y aporreados en las capas interiores de los textos. En ellas encontramos evidencia de los elementos espectrales de la poética descrita por Derrida como la necesidad de nombrar, reaparecer entre los textos como reencarnadas en duelo perenne. Sin embargo, las figuras espectrales de Fuentes no se conforman con aparecer en medio de las crisis identitarias que resultan en la necesidad de nombrar al espectro. Ellas, a su vez, son espectros con necesidad de nombrar al otro. Necesitan hacerse presentes pero también invocar y encarnar a los otros a través de la creación en los confines solitarios.

De soledades y de mujeres creadoras de monstruos: Nuncia: La anunciadora silente de la creación

Un motivo recurrente en el vampirismo fuentesiano es el consumo de “los otros” y la consumación de los cuerpos. Una forma de consumo y consumación elaborada en los espacios tortuosos y en constante danza con la muerte es la maternidad, o el terror de la pérdida de la maternidad, aún cuando la figura femenina se vea torturada por el producto de su creación. La figura materna puede entenderse como un ser monstruoso en la novela *Cumpleaños*. El texto, desde el inicio nos ubica en una escena familiar con un arquitecto soñador, George, y su esposa que interrumpe su sueño para recordarle el aniversario de vida de su hijo Georgie. La mujer le pide que llegue temprano para la fiesta y que no olvide los boletos para las vacaciones en Yugoslavia. Detalle interesante, puesto que la mujer no busca celebrar el cumpleaños del niño en un crucero por el Caribe o un parque temático con caricaturas animadas. Desde el inicio del texto nos acercamos a la presencia del imaginario vampírico. La madre de familia desea unas vacaciones en la parte occidental de la península

balcánica, en las tierras colindantes con territorios como Valaquia, en Rumania, lugar original de monstruos como Vlad Tepes, el Drácula, de Bram Stoker y el Nosferatu del cine mudo. Estas funciones son centrales para comprender la representación femenina en la novela: la mujer es un objeto “creador de monstruos”. Es ella quien escoge e insiste, desde el comienzo, en el destino de la familia.

La novela se estructura a través de fragmentos que se yuxtaponen o distancian con puntos que se suspenden con diversidad de extensiones para indicar los saltos en el tiempo y reencarnaciones del narrador y los personajes. El narrador en primera persona aparece luego de los diálogos familiares y es, a su vez, una especie de ente fantasmagórico que desconoce su estado de materia. Como él asegura “no sabría decir si estoy vestido o desnudo”. Como la poética espectral encontramos seres con identidades problemática que desconocen su propia existencia en *Cumpleaños*, desde el narrador hasta personaje femenino que aparece y desaparece en distintas funciones sin constatar la presencia del ente narrador.

Como parte de su identidad problemática, los entes espectrales, masculinos y femeninos, en la obra de Fuentes están inmersos en estructuras confinadas y solitarias. Sus historias están marcadas por la tragedia de una perpetua soledad. No obstante, en *Cumpleaños* encontramos un elemento alterador de las soledades fuentesianas. Los personajes masculinos notan e interactúan con la presencia del narrador mientras que la figura femenina, Nuncia, no tiene la facultad de interactuar con la presencia del mismo. Al menos eso sabemos a través de la voz del narrador encerrado y sentenciado al desconocimiento de su inmortalidad y de la historia en espiral que lo rodea. Como el mismo narrador asegura, Nuncia, “no me miraba porque no sabía que yo estaba allí” (19). Esta

sentencia nos hace cuestionarnos la existencia del narrador en la historia o tal vez la presencia real de una mujer animalizada y sublevada a un ser sin voluntad por la voz del narrador.

Nuncia ignora la presencia del narrador y este buscaba cómo confirmar su existencia a través de la materia como de la sensación en la piel que no reacciona ante su desnudez o el contacto animal. El narrador asegura que el gato de Nuncia sí se acercó “se frotó contra mis tobillos, maulló, levantó una pata juguetona” y así esperó “con ansiedad el rasguño: de él dependería saber si yo iba vestido o no, si las uñas rasgaban tela o piel...” (19). La narración se suspende nuevamente a mitad de su fluir de conciencia. El gato que acompaña a Nuncia sí parece reconocer la presencia del narrador pero este último no muestra certeza entorno al encuentro. La narración se detiene y con esta interrupción se queda el lector en la incertidumbre de quién o qué es el personaje narrador. Lo que reafirma la noción de identidad problemática de ente espectral solitario y encerrado que reaparece pero desconoce el espacio interior y exterior que habita en el texto.

Hasta el momento, no existe garantía de la existencia en el estado carnal ni del narrador ni de Nuncia. Esta última ignora o desconoce la existencia del narrador y el narrador desconoce su existencia misma. Nuncia, “la mujer” en Cumpleaños, se representa como un presagio existente sin la conciencia de su existencia. Para el narrador ella es un ente, objeto del deseo y cápsula con nutrientes que permiten a través de su vientre y sus pechos, en actos lascivos y pedófilos con un niño, la reencarnación de los cuerpos. El niño que la acompaña no parece liberarla de su existencia solitaria. La descripción que hace el personaje narrador de Nuncia muestra el enigma que representaba la mujer para él mismo.

Vestida de negro hasta los tobillos, calzada de negro, con medias negras, su oscuro y ancho ropón poseía dos bolsillos laterales. Imaginé cupo dentro de ellos, para manojos de llaves. Muchos. También libretas y lápices. Y tijeras. Cabrían listas de compras, recibos de tiendas, lupas y cintas métricas. Pero no eran esos detalles, ciertos o posibles, los que singularizaban el aspecto de la mujer, sino la banda fúnebre que ceñía su cabeza, apretaba sus sienes, ocultaba su frente y se amarraba cerca de la base del cráneo: un listón, delgado y ancho, de seda negra, digno de una ofrenda triste y definitiva, del cual surgía, erizada, la cabellera cobriza, atenazada (19).

Nuncia, como Lucie, en *Una familia lejana*, y la Señora, en *Terra Nostra*, es un ser marcado por el duelo y la soledad. Su propósito inicial y aparente sería estar presente sin alterar la presencia de los demás. Cuando el narrador describe su hábito negro y los enormes bolsillos laterales, enumera un inventario de las interioridades imaginadas de Nuncia. Entender a este ser ocupaba la mente y el tiempo del narrador encerrado en los confines de su propia estructura. La identidad problemática del ser misterioso seducía su presencia y por ende dedicaba tiempo y pensamiento en intentar descifrar sus pensamientos.

Como el acceso a la mente de Nuncia no era posible por su incapacidad para narrar desde una perspectiva omnisciente, el narrador se conforma con imaginar el contenido de los bolsillos como si escondiesen los secretos de la mujer. Sin embargo, la imaginación del narrador es limitada por sus preconcepciones del rol femenino. Imagina llaves, libretas, lápices, tijeras, listas de compras, recibos de tiendas, lupas y cintas métricas. Imagina objetos relacionados al rol femenino tradicional, madre de familia, que lleva llaves para abrir puertas y facilitar el acceso de los otros e imagina los utensilios para remendar vestidos o tal vez las

máscaras de los personajes que existen, tal vez, solo en la imaginación del narrador. Llama la atención de la presencia de los lápices y las libretas que un lector podría interpretar como artificios para la creación. Sin embargo, la enumeración acompañada por los recibos de tiendas podrían indicar un rol más domesticado para su uso. Si pensásemos en la mujer como creadora de monstruos en la obra fuentesiana tendríamos que destacar que la mujer es su vez un ente narrado y construido por las voces masculinas que dominan los textos de Fuentes. Este elemento les quita poder a las voces femeninas capaces de construir o controlar, solo desde la perspectiva masculina predominante en los textos.

Es el narrador quien describe el luto interior y exterior de Nuncia, y la presencia constante del niño macabro que la acompaña y la humilla en su soledad:

Lo diré en fin: en los ojos negros había un sueño infatigable, en los labios una obstinación libre y enferma, en la piel una palidez de gesto oriental, en las manos un brillo de astro moribundo. El niño estaba mirándome, pero sus ojos no eran de los del asombro, el llanto, la risa o la complicidad. Eran una indicación: su insistencia terminó por turbarme, por conducirme a la otra mirada, la de la mujer. La mujer no me miraba. Y no me miraba sabiendo que yo estaba allí. No me miraba porque no sabía que yo estaba allí...(19).

El niño reconoce que el narrador los ve pero se burla de una posible complicidad entre él y el narrador. Ambos reconocen la presencia de la mujer pero ella solo se ve acompañada por la figura del niño. El niño siniestro le habla al narrador agarrado al cuello de Nuncia: “Su familia será debidamente notificada” y ella le reclama, “sabes que no me gusta ese juego”. “El niño se aparta de ella, se levanta la manga del traje y le muestra (me muestra)

una herida fresca en el antebrazo. La mujer gime amedrentada, desobedecida. --¡Has salido de nuevo!” (19).

La mujer valora el encierro, se nutre de su soledad, pero el niño siniestro cuestiona su autoridad, interactúa con la presencia del narrador y sale de los dominios del espacio femenino maternal. La mujer no puede controlar la dinámica entre el niño y el narrador; intenta ignorarla o tolerarla desde un aparente desconocimiento. Para el narrador, un recorrido por las interioridades del espacio que lo aprisionaba le permitiría cuestionar la relación filial entre el niño y la mujer. Entre oscuridades describe:

La mujer rió mucho, movió de una manera peculiar el hombro y dejó que el batón negro se deslizara por el brazo derecho. El seno redondo pesado, enraizado bajo la axila, saltó, erguido, excitado antes que el niño acercara sus labios húmedos y frescos al pezón. Nos hemos bañado en un río de crímenes, terciopelos y hierbas ecuatoriales (21).

En *Cumpleaños*, la mujer es un espacio para la cólera, es la madre desposeída pero anhelante de ser habitada. Nuncia no solo es un ente reaparecido con identidad problemática, también cumple función de cuerpo sexualizado. La lactancia se representa como un lascivo criminalizado, en cambio la maternidad no se muestra como un proceso natural de creación. Todo lo contrario, la maternidad en *Cumpleaños* es una presencia más que una existencia. En la misma se conectan los cuerpos en formas que el narrador no puede normalizar. Los pechos de Nuncia no se describen como la parte del cuerpo que alimenta al ser creado; su función es exaltar la creación y envolverla en los actos tortuosos y perpetuos del vampirismo fuentesiano.

Estas conexiones entre cuerpos no sacan a la figura femenina y espectral de la soledad perpetua a la que ha sido condenada. La creación materna no la libera del sentimiento de abandono atemporal, por inmortal, relatado por la voz del narrador: “Esta caída abismal no es de otra naturaleza; sólo es de otro tiempo. Un tiempo sin habitáculos. La roja piedra de la piedra bruta es como la rabia de una madre desposeída: su permanencia no es más que un deseo de ser habitada...” (27). Nuncia existe por búsqueda de ser poseída o habitada pero esta posesión no es buscada en una figura masculina que la posea a través del encuentro carnal. La mujer busca ser habitada por el niño que la acompaña, que entre a sus espacios para conservarlo y “protegerlo”.

Desconocemos el origen del niño. No hay certeza de que Nuncia sea la madre o de por qué se reaparecen entre vidas, juntos, en los mismos confines. Aunque la palidez extrema de sus cuerpos podría delatar el parentesco. Nuncia quiere mantenerlo cerca y controlarlo pero el niño siniestro humilla a Nuncia, “como un pequeño tirano” que la obliga a “ponerse en cuatro patas” y la esclaviza con “... su pelo rubio, su casco recortado sobre las cejas y junto a las orejas me parece ahora la peluca de un monstruoso albino” (47).

Tanto el niño siniestro como Nuncia son entes espectrales en cuyas descripciones se destaca la extrema palidez de la piel. Hemos señalado anteriormente este elemento como un motivo del vampirismo fuentesiano. En el vampirismo fuentesiano los cuerpos se funden para la creación de nuevos cuerpos. Nos preguntamos tal vez si el niño no es la única creación en el texto, qué tal si el narrador es a su vez un espectro creado que desconoce su materia, su origen y los cuerpos originarios. Nuncia no solo es espectro, también es un personaje en el que se narran motivos que reaparecen en otros textos. Nuncia, como La

Señora, en *Terra Nostra*, se construye con motivos del imaginario vampírico. La Señora se transforma en murciélago para adentrarse en el espacio de los muertos y coleccionar las reliquias que formarán la nueva creación; mientras, Nuncia se transforma, cambia el hábito negro por uno blanco y agita los brazos, como un quiróptero insectívoro, cerca de los estanques.

La única salida o posible liberación del encierro se marca a través del cambio de vestimenta, negro por blanco, cambio de escenario del interior al exterior y el movimiento aleatorio de los brazos, como un ave que intenta volar o conjurar las aguas del cuerpo de agua alada. No para que haya movimiento sino para que el agua como el cuerpo mismo la nombre, se estanque, y con las aguas estancadas permanecerán los espectros estancados, en perpetua soledad. Al menos eso, podemos reflexionar a partir del narrador, ya que Nuncia carece de un poder real de convocatoria. Según él mismo, “ser un hombre es un gesto de poder”, por ende la mujer no participa ni tiene la facultad para modificar los destinos de los personajes. Su cambio es narrado por la voz masculina que la observa, sin que ella lo observe. La mujer aparenta transformarse pero su cambio es como el agua del estanque: fijo, tal vez perpetuo e inmóvil.

Las “Señoras” creadoras de monstruos en *Terra Nostra*

En cambio, La Señora en *Terra Nostra* aparenta sufrir un cambio radical. Es un personaje que evoluciona desde Isabel de Inglaterra, el ser extranjero y por ende extraño en su nueva casa en los palacios de España hasta convertirse en un acto grotesco en monstruo con serpientes en la lengua. A diferencia de Nuncia, La Señora puede aparentar un rol más dinámico en la configuración de la novela. Ella es objeto misterioso y desposeído del deseo

del Señor, el rey, creador a su vez del palacio donde se inmortaliza la presencia de la muerte a través de las criptas de sus antepasados. El primer palacio que habitan en la novela, como pareja, es un espacio arabesco, al estilo del alcázar de Sevilla, con fuentes y jardines interiores. Se muestra un inicio romantizado de la relación, como en el amor cortés, a través de la idealización del otro y la no consumación del acto carnal. El rey revela el peso que representó adquirir el objeto deseado. Para obtenerla, debía demostrar al rey padre su valor y tiranía encerrando a los grupos moros y judíos en la iglesia y exterminándolos, a todos, en lo que debía ser el espacio sagrado para la religión que profesaba.

Desde ese punto de la novela se inicia la primera transformación de Isabel en La Señora. Ella sufre la primera transformación, mostrando una tendencia inestable del personaje a lo largo de la novela. De figura extranjera, objeto del deseo, pasa a ser reina y señora de unas estructuras que no gobierna. La narración justifica así el cambio abrupto del rey, de príncipe anhelante a ser inmisericorde en búsqueda perpetua de la aprobación del padre, mayormente ausente, entre guerras y mujeres. Sin embargo, la transformación de Felipe se justifica a partir de su binomio existencial con Isabel. Ella es el objetivo en su ritual de iniciación a una masculinidad tóxica y cruel que demuestra ante los ojos del rey padre la valía de Felipe y continuación de un proyecto de vida que rinde tributo a la muerte. Esta es la primera instancia en que podemos señalar a La Señora como un ser creador de monstruos en el vampirismo fuentesiano.

El vampirismo se nutre de la existencia de los otros cuerpos físicos y textuales y se consolida a través de la transformación. En este caso, Isabel se transforma en La Señora y el príncipe Felipe en El Señor a través de la danza con la muerte. El sacrificio de los grupos

“otros” para asegurar la permanencia y perpetuidad de una herencia “eurocéntrica”, que será cuestionada por el narrador y compilador de las narraciones en *Terra Nostra*. Luego de esta primera transformación de ambos personajes en el texto, se inicia la transformación estructural cumbre en el texto. El Señor decide abandonar el alcázar de los padres y construir un nuevo palacio (170). Por ende, se vuelve a representar en el vampirismo fuentesiano no solo un cambio o transformación en los personajes sino también en las estructuras que habitan.

La Señora, al igual que Nuncia, habita un espacio limitado por la construcción masculina, tanto en las estructuras físicas como las narrativas. La Señora, desde ese momento en la historia deja de ser representada como la niña inocente que llegó de tierras extranjeras para reinar en la península. Isabel se transforma en un ser sombrío, víctima de la soledad y el abandono. El nuevo palacio, El Escorial, según visto inicialmente por Raymond Williams, se representa como una estructura cuadrada y cerrada desde sus adentros. Los niveles de la estructura fueron diseñados, a petición del rey, por el arquitecto en oposición a la entrada de la luz natural y el contacto con el exterior. Las recámaras principales tendrían vista hacia los mausoleos de los reyes, reinas e infantas que en vez de rosas o frutas producirían sólo el recuerdo de un pasado que el rey intentaba perpetuar a través de la muerte. El nuevo palacio era una cripta habitada por vivos y muertos en una anhelada perpetua reencarnación y reescritura.

Los motivos “góticos” con los que se reescribe al personaje de La Señora rememoran de inmediato al vampirismo fuentesiano, como su “mano enguantada”, la compañía de un ave rapaz y sus dientes “afilados como púas” (50). La introducción del personaje en una misa

despierta sospechas. El personaje que en apariencia debe ser piadoso abre la boca para recibir la hostia y el alimento “sagrado”, descrito en la tradición católica como “el cuerpo de Cristo”, no entra. Todo lo contrario, su lengua se torna en serpiente venenosa y es excomulgada por el sacerdote en ese momento. Según el ente narrador, con esta escena de la boca de La Señora, y por ende de su interior, solo saldrán transgresiones a los mandatos de fe y de religiosidad que caracterizaron por siglos a los monarcas españoles.

Isabel, se convierte en la Señora y el cambio narrado en su nombre también implica una transformación en el personaje. Más aún, los personajes que la rodean la deshumanizan y describen como un ser vampírico que habita el nuevo palacio como un ser espectral sin ser nombrado, como un objeto extraño que pierde sus cualidades humanas por la falta de contacto con El Señor, su esposo. Una escena emblemática en el cambio de discurso del narrador sobre La Señora, describe un encuentro en la costa del mar entre la Señora y un joven náufrago inconsciente. El muchacho, símbolo del encuentro con “el nuevo mundo” es también el encuentro de La Señora con la posibilidad del encuentro con el otro. La figura espectral desconoce su existencia por lo que requiere de otro ser para reivindicar su existencia en el mundo sombrío, enlutado y sin contacto carnal al que la sometió su esposo. El encuentro inicial aparenta despertar ternura en La Señora pero su acercamiento con el cuerpo inerte sobre la arena torna su reacción en una sedienta e incapaz de controlar su esencia vampírica reprimida:

La mano de la Señora, antes acariciante, ahora rapaz, tapa violentamente los ojos del náufrago, este apenas tiene tiempo de ver, detrás de los velos apartados, una boca que se abre y muestra los dientes afilados como las púas de la carlanca de un can

de presa y luego el azor cae sobre su cuello quemado por el sol (...)Y el joven prisionero no sabe distinguir entre el aliento del halcón y el de la mujer, entre el helado pico del ave y los afilados dientes de la Señora, cuando los alfileres de un hambre tenaz se clavan en su cuello (50-51).

El ave de cacería es una extensión de la Señora. El joven náufrago no puede distinguirlos aún en la cercanía. La Señora cubre los ojos para que el aparecido no distinga cuál de los seres se acerca y clava sus partes puntiagudas en los tejidos de su cuello. El halcón o la Señora, o ambos, se alimentan del aparecido en la frontera entre la tierra y el mar. En Vlad vemos como el hijo Didier se pierde entre las espumas del mar, pero en Terra Nostra este personaje perdido podría reaparecer en otras latitudes en el espectro sin nombre de un joven náufrago. La Señora se acerca y cubre sus ojos para que no la reconozca porque en el vampirismo fuentesiano los personajes son siempre reaparecidos con identidades problemáticas que se han escapado de las fronteras textuales pero están condenados como una especie de maldición de la palabra a ser convocados, a reaparecer en los confines encerrados de otra tierra, la tierra de las letras.

No obstante, antes de fundirse con su ave rapaz, la Señora cuestiona su existencia y función en el palacio monárquico e intenta transformar su alcoba en el pequeño alcázar abandonado por el rey. Transforma, entonces, sus habitaciones en un espacio que rememora el encuentro con el joven en la playa. Cubre el suelo de arenas y los colchones con especias aromáticas. La Señora se resiste con este acto de transgresión al duelo perpetuo impuesto por el esposo en el palacio escorial y se pregunta si es dueña de un poder de creación en ese “palacio lejano donde los espacios coexistían” .

Le ofrecía este reducto, esta madriguera suntuosa ganada con el engaño y el cohecho y ganada sobre todo, gracias a la indiferencia del Señor. Ella suplicó; quería un baño, quería escuchar el canto de los pastores....; él se lo negó; el palacio era la tumba de los vivos; ella comprendió que, obsesionado por y con la muerte, su marido no tendría ni tiempo ni voluntad para husmear, acechar o perseguir lo vivo hasta sus escondites (163)

Llama a la atención el léxico seleccionado por el narrador para describir los espacios y deseos de la Señora. El espacio de la Señora se torna un reducto, un apartado o lugar retirado que limita las interacciones del personaje a la voluntad de la estructura. Su espacio anhelado era una especie de oasis distanciado de la homogeneidad sinuosa impuesta por el Señor. No obstante, este espacio es descrito en esta ocasión por el narrador como una madriguera, una cueva en la que se refugian los animales. El diccionario de la Real Academia Española también incluye una segunda acepción como un “lugar retirado y escondido donde se oculta la gente de mal vivir”. Este vocablo nos remite, entonces, a lo oculto, no solo como secreto ocultado al rey, incluso como lugar que no funge como refugio de sanación, fuga o escape del universo sombrío construido por el Señor.

Sin embargo, la Señora, desde el punto de vista del narrador, se hizo construir un espacio en el que confluyen los tiempos y conviven las culturas segregadas por los monarcas. Se atrevió a transgredir el luto impuesto por el rey luego de comprender las palabras de Guzmán, el ayudante del rey, “el Señor sólo da fe de lo que queda escrito, no de lo visto, no de lo dicho, y mientras alguien no escriba la alcoba de la Señora, la Señora puede vivir en paz” (163). Entonces usó sus posesiones para comprar el servicio de los empleados, “ella

regaló un collar al oficial de la obra y un anillo al sobrestante; se hizo construir detrás de los cortinajes de la cama, un espléndido baño morisco de azulejos y cubrió el piso de la alcoba, como las más antiguas sinagogas del desierto, de blancas arenas” (163). En el baño construyeron también una especie de ventilador aromaterapéutico con vapores difuminados entre los azulejos y “levantaban una ligerísima, imperceptible niebla desde el piso cubierto de arena” (163).

La Señora, como ente creador en el vampirismo fuentesiano, se puede considerar como una transgresora de las estructuras cerradas y tradicionales. Su relación espectral le hace cuestionarse su presencia e individualidad y en ese cuestionamiento intenta desvelar una nueva identidad a través de la hibridez textual. En este caso, la conexión de la alcoba con el mundo morisco le permite explorar la sensualidad negada y el baño con aromas, la purificación anhelada en un espacio cohabitado con la descomposición de los cuerpos y la aferración a la gloria de un pasado en decadencia ejemplificado en la figura del Señor.

El Señor le dictó a Guzmán un folio declarando que en este palacio no cabrían costumbres de moros o judíos y que todos se morirían con el calzado que llevaban puesto desde siempre, como la abuela del Señor. Esto le contó Guzmán a la Señora y ella suspiró: al Señor le bastaba consignar algo al papel para creer que tenía existencia propia; no se volvería a ocupar de estas minucias sensuales. Debajo de las almohadas, la Señora había colocado minúsculos saquitos llenos de hierbas aromáticas, guantes perfumados y pastillas de colores (163-164).

El contraste entre las partes del binomio Señor/Señora se establece gradualmente en la novela y se consolida con el abandono del alcázar y la construcción del nuevo palacio

“escorial”. El Señor busca en la palabra escrita un sentido de orden y perpetuidad. Por esta razón, el Señor le dicta a su sirviente: porque las palabras habladas no satisfacen sus intenciones de permanencia. Como un espectro, el rey busca reafirmación de su presencia y de su propia existencia a través de la escritura. Él es la voz que da forma al texto escrito por Guzmán mediante el dictado. La narrativa sale de su voz sin ser consciente, al menos no intencionalmente, de los otros narradores que también participación de la escritura polifónica y estructuralmente híbrida. No obstante, la Señora busca el sentido no en el orden cerrado de la muerte que atesora el esposo. Ella transgrede y, como una muñeca rusa, construye su propio espacio en las entrañas del palacio creado a imagen y semejanza de la filosofía del Señor, morir con el mismo calzado con el que se formaban. El calzado es otra manera de encierro y limitación de los pasos y, por ende, las experiencias. Mientras la señora enmascaraba el encierro con guantes perfumados y pisaba arenas blancas en su alcoba se aferraba a construir una narrativa permanente que continuase la gesta de sus antepasados. Sin embargo, se negó a continuar el proyecto de la abuela reina católica de concebir y difundir su imperio a través de sus criaturas. Para el Señor, la palabra escrita sería testimonio y la herencia de su reino, luego de su muerte.

La Señora, por otra parte, reacciona diferente ante la la falta de búsqueda de un heredero y la soledad a la que había sido condenada. En cambio, la Señora rememora sus años de infancia perdida luego del matrimonio. La niña Isabel se tornó abruptamente en la Señora y fue privada de las muñecas inglesas que la acompañaban. La pérdida de la inocencia es acelerada por sus siniestras damas de compañía quienes le niegan el acceso a sus

juguetes y le ofrecen una mandrágora<sup>30</sup>, descrita como un cuerpo diabólico y nacido de seres torturados (171). Según el narrador la mandrágora fue sacada de las tumbas y cunas de los seres marginados masacrados durante las “guerras santas” lideradas por el Señor. La mandrágora cumpliría una función doble: la primera creación macabra nacida de entre la muerte que fungiría como retoño de la Señora.

La mandrágora sustituiría a las muñecas en su función infantil de compañía y querencias maternas. Sería colocada entre la sábanas de su alcoba virginal y la Señora en la soledad que caracteriza al ser creador de monstruos en el vampirismo fuentesiano, dormiría con la muerte pero esta no mermaría ni el duelo ni el abandono. La criatura monstruosa no satisface las necesidades de la Señora. Esta última no busca llenar el vacío existencial de su su cualidad espectral con una criatura que sustituya un posible producto de su vientre. Por ende, la segunda función de la mandrágora antes de ser abandonada por la Señora, narrada como una creadora de monstruos desde la perspectiva del vampirismo, es ser una compañía carnal que sustituya al rey ausente en un matrimonio por conveniencia. La mandrágora se sumerge en el lecho de la Señora como el personaje de Didier perdido en el mar o el náufrago encontrado entre las arenas por la Señora.

La Señora en pleno deseo de poseer y ser poseída es a su vez una transgresora de la narrativa impuesta y desafía tal imposición apropiándose de su cuerpo transgresor ante la mirada del Señor. “Al despertar, me dije que merecería mis pecados y llamé, sin saber lo que

---

<sup>30</sup> La mandrágora también plantea la posibilidad de hechicería entre las sirvientas de la Señora. Fuentes usa estos motivos de brujería también en la novela *Aura*. En la casona se cultivaban plantas para remedios en el jardín oscuro.

hacía, al miniaturista de la corte, al fraile Juan que me había ofrecido los únicos momentos de alegría”(172). Estos son descritos como “momentos” en los que podía mirar estampas, medallones, sellos o en los que compartía clandestinamente textos como *De Arte Honestae Amandi*. El fraile antes que religioso es descrito por la Señora como un miniaturista, un creador de pinceladas y formas pequeñas. Ella se acerca a él desnuda y este tomó sus pinceles y pintó de azul las venas de sus senos, según la Señora, para destacar la blancura de su carne, antes de perder su virginidad con el mismo. Este encuentro carnal no parece liberar a la Señora. Ella revela que tras el momento en que “por fin” dejó de “ser virgen” recuperó su naturaleza perdida: “Mis muñecas. Mis disfraces. Mis huesos de durazno. Volví a ser yo; volví a ser niña. Digo: dejé de ser virgen en brazos de un hombre” (172). Ella hace esta aclaración porque recalca que estaba convencida de que su primer encuentro sexual había sido con “un animal royente” (172).

Como ser monstruoso y creador, la Señora necesitaba el contacto carnal antes de sus consecutivas transformaciones. En el caso del encuentro con el fraile se muestra una regresión del personaje a un estado inocente, infantilizado. Como se había discutido previamente para psicoanalistas como Freud y Jones, la figura del vampiro representa sentimientos reprimidos de amor, culpa y odio que se proyectan hacia el “otro”. El rechazo de la Señora puede ser a sí misma en el estado actual de monarca y esposa rechazada. Luego del encuentro con el fraile, la Señora fue despertada por el “ratoncillo” y la mandrágora que había enterrado en las arenas de su alcoba. Tenía entre sus sábanas al fraile, un ratón y una raíz con forma de “hombrecillo”. Así parece relatarle entre sueños y alucinaciones a Juan

Agrippa, el náufrago al que rescató en las arenas de la costa. Juan representa el resultado de una tríada monstruosa.

Al poseerlo la Señora muestra dientes y garras. Las figuras anteriores no habían satisfecho sus necesidades de consumo. Juan era el cuerpo anhelado para el consumo y gracias a él expresa que “había vuelto a encontrar sus duraznitos perdidos, a la vez suaves y rugosos y con sus duros huesos en el centro de la sabrosa y pulposa carne, colgando como dos frutas maduras del árbol de su piel dorada...” (173). La escena destaca una especie de antropofagia. La Señora desea consumir la carne del náufrago y tener su propia experiencia mística. “Allí muero porque no muero” en un encuentro más sexual que erótico en que pide a Juan Agrippa que sea su verdadero señor, su verdadero cuerpo y que le entregue las sustancias fluidas que expida su cuerpo.

La Señora encarna el diálogo que establece Carlos Fuentes con textos como el *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita y *De amore* de Andrés el Capellán. En el texto *Cervantes o la crítica de la lectura*, Fuentes destaca la influencia árabe en los textos canónicos españoles y asegura que el elemento que diferencia los textos con influencia árabe “es su concepción sensual sobre el arte”. En este caso, la Señora representaría esa noción “sensual” mientras que el fraile pintor o un naufrago de pieles doradas puede representar al arte en la España cristiana y cerrada del Señor. Fuentes entiende que el libro del Arcipreste “baña la realidad cotidiana con un flujo erótico totalmente ajeno a la enajenación carnal típica de épica cristiana”, y subraya que el *Libro de buen amor* glorifica al placer como propósito en la vida, mientras que demuestra que el erotismo y la religión “pueden y deben coexistir” (43). Fuentes asegura que el Arcipreste rechaza la noción de pecado, “el *Libro de*

*buen amor*, hijo de *El collar de la paloma*, es una Alhambra rumorosa y deleitosa instalada en el pétreo corazón del espectro por venir: la necrópolis de El Escorial” (43).

Sin embargo, estos encuentros de la Señora denotan mucho más que una alusión a la sensualidad en la que se rechaza la noción del pecado. Los actos de la Señora representan transgresiones monstruosas. Con cada encuentro, la Señora se transforma e intenta construir un ser monstruoso que la acompañe en su proceso de perpetua reinención. Las alucinaciones o pesadillas la llevan a volver su rostro nuevamente en la mandrágora “nacida al pie de los cadalsos”. Como ser transgresor, la Señora se torna monstruosa ante el encuentro con el objeto deseado. El encuentro no satisface sus necesidades de identificación y permanencia, y continúa la búsqueda de reconocerse a sí misma y a los otros a través de construcciones monstruosas transformándose ella misma en una creadora de seres monstruosos que varían sus apariencias entre roedores, mandrágoras o reaparecidos en la playa.

Juan es el sueño de la señora, o viceversa, moldeado a su forma y convocado a través del poder de la palabra. Como Aura, la Señora tiene el poder de convocar y seducir al personaje ante su presencia como una creadora de monstruos, “el joven llamado Juan la obedeció con lentos movimientos. Parecía dormido, eternamente dormido, y la Señora que sería la dueña de su sueño miró con ojos de fiera helada” (parte “El bobo en el palacio”). De nuevo, encontramos elementos relacionados al imaginario estético del vampirismo. Desde el comienzo, se perciben las transformaciones desde la infanta Isabel hasta convertirse en un ser extremadamente pálido, con garras y colmillos, y añadimos esta última alusión de “fiera helada”.

Las descripciones la distancian del abandono sufrido. Ella ordena la construcción de una “madriguera”, la acompaña un ave rapaz y se le atribuyen poderes de bruja o vampiresa. La escena cumbre de sus transformaciones la representa encerrada en su habitación oscura, herida por la soledad, la indiferencia del Señor y el abandono del joven náufrago a quien había convertido en su amante. Se transforma en murciélago y así volando llega hasta las criptas de los reyes fallecidos. Al transformarse en murciélago se completa la simbiosis comenzada por el encuentro carnal con el Mur. En latín *mus*, *muris* es ratón y de allí el origen de la palabra murciélago; una rata ciega con alas que asocia a la noche y, por ende, se ha asociado desde el siglo XIX con el imaginario gótico vampírico. Juan Antonio Molina Foix argumenta que una de las novedades del Drácula de Bram Stoker es “su visión personal sobre el vampirismo, algo distinta de los patrones hasta entonces habituales” (31). Según Molina Foix, Stoker creó una imagen vampírica nueva y original en la que no se describe al vampiro como una criatura de la noche, aunque en el día no funciona plenamente. El vampiro de Stoker no come ni bebe pero posee fuerza sobrenatural y tiene poder sobre las ratas y otros animales del zoológico. De allí, tal vez, la presencia del roedor que transforma a la Señora en *Terra Nostra*.

El murciélago, como ser nocturno con “molares con puntas cónicas” que pasa el día colgado “cabeza abajo, por medio de las garras” ejemplifica la transformación de la Señora luego de que Mur “rollera”<sup>31</sup> su virginidad, o sea, usara sus molares para eliminar la

---

<sup>31</sup> En *Terra Nostra*, no se representa la primera instancia de interés del autor por la figura de los ratones. Consuelo en *Aura*, a pesar de que ha sido analizada como una bruja y, que por lo general, estos personajes son acompañados por gatos, Consuelo solía torturarlos

“superficie cerrada” de la Señora y se alimentara, por ende, de sus interioridades. Como los vampiros, el mur en el texto tiene el poder de transformar a través del consumo y la Señora, una vez transformada, se alimenta, a su vez, de su capacidad de transformación y creación de seres monstruosos.

El murciélago trazó un nervioso arco sobre el llano y buscó nueva entrada al palacio por el rumbo de las criptas; guiábalo y sosteníalo en su vuelo, vestida todo de luto, la noche agónica. (...) Allí al tocar el mármol de una tumba, el ciego ratón con alas recobró la forma de Señora desnuda, pero defendida del frío de estas tumbas por la calentura de su ánimo; sin perder el tiempo, la Señora, temerosa de la aurora próxima que le robaría todos los poderes, sudando, agitada, separó las lápidas de las tumbas, quebró con las manos los cristales de los sarcófagos donde yacían las momias reales, con las manos arrancó las blandas narices, las quebradizas orejas, los ojos helados, las polvorientas lenguas, los miembros secos de los distintos despojos, mientras murmuraba maldiciones... (296-297).

La escena describe su vuelo como el descenso de Dante a los infiernos con la diferencia de que el aleteo la guía directo a las catacumbas del palacio escorial. Una vez allí,

---

amarrándolos y quemándolos. Consuelo martirizaba a los gatos al punto de preferir los ratones en su habitación. Mario Mendoza, en su artículo “Un aquelarre en la Calle Donceles 8/5” elabora la noción de Aura como bruja y el texto como una reunión de hechiceras para el sacrificio de un “macho cabrío”. De igual forma, en el documental *Cruzando fronteras*, de 1989, sobre Carlos Fuentes, Jean Franco, discute el arquetipo de la mujer bruja y el temor que representa para los personajes/narradores masculinos la figura enigmática de la mujer.

vuelve a la forma de Señora, desnuda, y “sin perder el tiempo” extrae trozos de los cuerpos de reyes y reinas fallecidos para luego construir su propio Señor, un monstruo a lo Frankenstein que la acompañaría en su recámara y a quien podría adorar. Los únicos instrumentos de creación representados en la escena son las manos y las palabras. Con sus manos, la Señora accedió a las tumbas y rompió cristales para extraer las partes que necesitaba de los “cuerpos reales”. Otro elemento del imaginario contemporáneo del vampirismo es la premura por terminar antes del amanecer. Mientras extraía y construía murmuraba maldiciones porque es a través de las palabras que la transformación se perpetuaba. Su misión era clara: construir un cuerpo que pudiera habitar el ratoncillo que la había transformado.

Apretó los labios. Se dijo que resistiría todas las pruebas, las vencería con las artes de la sabiduría mágica inculcada en ella por el mur (...) gracias, Amo, por enseñarme las palabras de mi fuerza, gracias por recordarme las palabras olvidadas en el curso de mis metamorfosis, las palabras que me definen a través del tiempo mutable (...)

El mur como un ente vampírico había transmitido a través de su mordida las artes de una sabiduría descrita como mágica o sobrenatural. Este conocimiento era otorgado gracias al poder de las palabras. Son las palabras las que permiten los actos de transformación o metamorfosis en plural de Isabel o la Señora en el texto. Las transformaciones no aparentan tener un tiempo fijo o cronológico pero, como asegura la Señora, la definen o redefinen en su búsqueda de identidad y pertenencia textual.

La escena continúa destacando uno de los elementos del vampirismo fuentesiano: la

transformación a través del consumo y la creación. “...la Señora, aleteando, siguió por los mismos aires de Castilla al azor muerto, pero en las alas membranosas de su nuevo cuerpo convocado por las palabras fundadoras de las sabias y adivinas de los albores del tiempo” (296). Según el narrador, la Señora sigue al “azor muerto”. El ave sin aparente vida tiene el poder de dirigir el vuelo de la Señora por los terrenos del Señor. A su vez, ella aletea como un quiróptero nocturno guiado por un “ave rapaz diurna”. Murciélago y azor se encuentran en un espacio paralelo donde se funden la noche y el día. La Señora habita un cuerpo nuevo transformado a través de las palabras “fundadoras de las sabias y adivinas” (296).

Con esto el narrador nos remite a la representación de la idea femenina como monstruosa, capaz de tener acceso al conocimiento del pasado a través de la sabiduría y del futuro mediante la adivinanza. Sin embargo, el propio narrador recalca que las palabras son sus fundadoras; su existencia espectral depende de la creación literaria. Son las palabras las que crean los entes espectrales o misteriosos y no viceversa. La Señora como figura femenina está limitada por ser la creación de un ente narrador que permite o “funda” su existencia a través de la creación. Estas figuras aparecen como seres con identidades problemáticas desde “los albores” o desde los orígenes del tiempo pero aparentan solo tener el poder otorgado por las palabras, y por ende de los entes narradores, poseedores de las estructuras que narran y construyen las dinámicas textuales sin que medie una negociación real entre estas mujeres monstruosas y aparentemente creadoras y sus autores.

Como ya hemos mencionado, la figura femenina monstruosa se transforma y busca Alimentarse. En el caso de la Señora, nos advierte a través de su propia voz, en primera persona, que luego de la transformación se podrá alimentar de la muerte misma con “la

sangre de un hermoso muchacho que cebé para ti, mur” (parte “Conticinium”). Le habla a su ente creador, el roedor que royó parte de sus interioridades y permitió su transformación. Ella necesita un cuerpo que el mur pueda habitar. Como el mur, la Señora adquiere vida en sus colmillos y sus dedos alargados para comenzar el vuelo (descenso) descrito como un “ávido con concierto en la negra lanza de su cabeza”

...había vuelo, ávido concierto en la negra lanza de su cabeza y vida en sus colmillos y en sus falanges, gracias, negra luz, ángel caído, que en las noches del patio me enseñaste estas palabras, todo me lo has quitado menos las palabras pero ahora las palabras para mí son todo, ya no podré alimentar mi vida muerta con la sangre de un hermoso muchacho que cebé para ti, mur, pero gracias al poder de las palabras me podré, ahora, alimentar de la muerte misma (296-297).

El vampirismo fuentesiano se representa a través de elementos físicos o materiales como la alusión a los colmillos, las falanges o el proceso de consumo de la sangre para consumir el acto. La transformación de la Señora nos recuerda a la danza filmada en cine mudo, *Loie de Fuller*, dirigida en 1901 por Segundo de Chomón. La escena de la Señora dialoga con este primer cortometraje del cine mudo francés relacionado con los vampiros. El corto también conocido como “*Fairy of Light*”, se adelanta casi dos décadas a *Nosferatu*. La bailarina abre sus brazos y juega con su vestido como el aleteo sofisticado y preciso de ave hasta transformarse en un murciélago. La Señora también se transformada guiada por un ave de cabeza rapada sin vida. La transformación vampírico de la Señora es como una danza macabra descrita por Bécquer, en 1870, “nueva danza macabra, en la que bailaban en trágico abrazo, el amor y la muerte” (126).

La escena de la transformación continúa afirmando que varias veces bajó la reina hacia las criptas hasta tener todas las partes para construir “un hombre entero”. El juego de transformación entre murciélago y mujer se repite hasta construir el ser monstruoso: un cuerpo completo pero fragmentado como la intertextualidad, estructurado con los retazos de otros cuerpos inertes de los antiguos reyes y reinas. Así la narrativa muestra una metáfora de la creación y por ende de la escritura. Esta composición de fragmentos de otros cuerpos explica la teoría sobre el vampirismo intertextual, más allá de un mosaico de citas, sino como un cuerpo construido a base de otros cuerpos.

“La dama loca” (y monstruosa)

La Señora, Isabel, no es la única reina monstruosa y creadora de monstruos en *Terra Nostra*. La reina llamada “Juana la loca” por su alegada obsesión con “Felipe el hermoso” también reencarna entre los personajes fuentesianos como la “la reina loca”. Esta, al igual que Isabel, también es llamada “la Señora” por sus súbditos y también tiene un encuentro cercano con el joven náufrago mientras transportaba en caravana fúnebre a esposo muerto por las tierras de Castilla. La identidad de esta Señora también es problemática y espectral. Viste de luto y sufre compulsivamente la pérdida del rey padre. “La Señora (pues así la llamó el hombre brutal que amarró al náufrago a la silla del caballo) es una estatua de trapos negros, brocados, terciopelos, sedas: de la cabeza a los pies, los velos drapeados la ocultan” (50). Llama la atención la idea de estatua de trapos negros. La reina madre aparenta según el narrador encarnar un ser inmóvil o acaso tieso como el cadáver que resguarda. Sus vestiduras oscuras ocultan su identidad y la distancian del reconocimiento de sí misma convirtiéndola

en un ser espectral guiado por su necesidad de reconocerse a sí misma y a los otros. En esta búsqueda, toma, al igual que Isabel, al joven náufrago como cautivo. Su propósito análogo al de Isabel es sustituir la figura del esposo con otro cuerpo.

No obstante, con esta intención se desenmascaran los elementos del vampirismo fuentesiano: la mujer es un monstruo guiado por instintos irracionales. Su única lógica parecería ser llenar un vacío existencial a través de la presencia del otro pero este otro es intercambiable y creado por su naturaleza monstruosa. Estos elementos se acentúan cuando se describe a través de una polifonía de voces el encuentro entre la Señora madre con el joven náufrago. “Las uñas acarician tus dientes como si los afilaran” nos advierte una voz narrativa a su vez problemática o difícil de definir. La voz parece hablarle directamente al joven mientras la Señora hace contacto con su cuerpo. Las uñas largas, que hemos establecido desde el inicio con *Vlad*, son parte del imaginario del vampirismo fuentesiano y esta vez son usadas para transformar por dientes del joven. La Señora es una creadora de monstruos pero su creación debe ser a su imagen y semejanza; de ella y del rey que la transformó.

La voz narrativa continúa narrando la transformación: “Ella te lo advirtió; se hace el silencio y puedes escuchar cómo te crecen el pelo y las uñas, cómo te cambian las facciones, cómo se borran, desvían y renacen las líneas tutelares de tus manos” (?). La transformación implica un cambio de identidad del joven, le cambian las parte del rostro y le crecen las uñas. El joven, al igual que la Señora y la mayoría de los personajes vampíricos de Fuentes tendría dedos alargados por uñas puntiagudas, que tal vez servirían para continuar con la tradición de afilar colmillos perpetuamente. La transformación identitaria del náufrago se completa con

una cierta reescritura de su destino. Las líneas tutelares de sus manos “renacen” según la voz narrativa. Esto implica una pérdida del origen y dirección de su destino representado en las líneas de sus manos para que aparezcan nuevas y alteradas por el proceso de transformación.

Al igual que la Señora Isabel, la Señora o dama loca, usa el proceso de transformación de otro cuerpo para sustituir el objeto del deseo perdido, en este caso al esposo fallecido. Para Isabel, la transformación cumplía el propósito de crear un nuevo cuerpo para que el mur lo habitara y por ende la acompañara. La reina madre, en cambio, no buscó construir un nuevo cuerpo con los retazos de otros cuerpos. Ella transformó al náufrago para que sustituyera la figura del esposo perdido. “El cuerpo de mi esposo solo es mío en mi pensamiento; se lo regalo, señor caballero, para que lo habite, no en nombre de mi amor, sino de nuestro poder. Tal es mi ofrenda. No puede usted rechazarla ni corresponderla” (?). La Señora alega que es un regalo que hace no en nombre del amor sino del poder como una ofrenda o un don que ella posee. Sin embargo, ella aclara “nuestro poder”. Al completar la transformación ambos poseerían el mismo poder creador. Dicho poder le pertenece a través de los pensamientos o las ideas pero ella las usa para transformar.

Un espectro de luz en *Una familia lejana*

Por otra parte, en *Una familia lejana*, Lucie a pesar de tener las mismas características espectrales de Nuncia, en *Cumpleaños*, y las Señoras, en *Terra Nostra*, aparenta tener un rol más pasivo en las transformaciones o reencarnaciones de los personajes. El origen de su nombre se podría interpretar de varias maneras como el sustantivo latino “lux, lucem”. Ella podría ser un personaje de luz pero que irónicamente habita en las

estructuras de oscuridad. Lucie es un nombre que remite a la luz pero también a “la primera mujer”, como ha sido denominado el cuerpo encontrado en fragmentos en 1974, del esqueleto de más de 3 millones de años de antigüedad. Lucie podría ser un ente que ha reencarnado junto al narrador desde tiempos previos a la escritura. Por eso tal vez el narrador olvida por momentos el uso de las hojas secas y desconoce la función del líquido maloliente que puede ser la tinta para la creación.

Ella alimenta a los seres espectrales que habitan las estructuras enclaustradas del texto pero no tiene un rol activo en el destino de los mismos. El narrador la describe como una “mujer (que) olía a cuero y sándalo”, vestía de luto y que usaba sus “largos dedos” para ocultar su rostro “como un velo” (69). El narrador en esta novela de Fuentes no es un ser libre, está encerrado en la estructura textual sin reconocerse ni a sí mismo ni al lugar que habita como un ente espectral con identidad conflictiva. Sin embargo, Lucie, la primera mujer oculta intencionalmente su rostro tal vez por temor a que la reconozca de alguna vida pasada.

Ella aparece en los confines oscuros y silenciosos para alimentar al narrador sin memoria. Por ejemplo, el narrador de la historia, Branly, sentía hambre y la mujer sin rostro le acercaba el almuerzo, un plato compuesto con hojas secas y un líquido maloliente. Lucie, como ser espectral, no buscaba el reconocimiento del narrador sino alimentar su poder creador. Ella no alimentaba al ser físico porque tal vez no había tal cuerpo que alimentar en ese momento del texto pero las hojas secas y ese líquido podrían constituir el origen de una nueva reescritura, y por ende el comienzo creador. Lucie es el personaje espectral que aguarda en silencio para “alimentar” al narrador que es a su vez un espectro que por instantes

pierde la memoria y necesita una figura femenina y silente que le recuerde cuál es su propósito creador.

Se representa de esta manera cómo en el vampirismo fuentesiano el claustro y la soledad son necesarios para la reescritura y con ella, irónicamente, la perpetuidad de una nueva creación. La mujer, sin embargo, en este instante busca narrar la historia y destino familiar como figura espectral que convive en la estructura pero no posee poder creador. Ella existe para sugerir el acto creador pero no para ser narrada o participar activamente en la polifonía de voces. En *Una familia lejana*, Lucie, es solo un ser espectral que irónicamente ilumina o da luz, como su nombre, al claustro y soledades vividas por el narrador pero su propia soledad carece de narración.

#### La mujer y los pactos de vida eterna

Un elemento en común entre el vampirismo fuentesiano y los espectros de Derrida es la búsqueda de perpetuidad. Ambos fenómenos se nutren de la presencia de personajes obsesionados con la permanencia directa o indirecta en los textos. En cuanto a los personajes femeninos comparten la soledad y el encierro. Un aspecto que distingue al vampirismo de Fuentes es que la soledad y el encierro tienen una relación directa con la inmortalidad y tal parece son las mujeres las que propician o atestiguan los pactos de vida eterna. Sin embargo este pacto las cubre de oscuridad y duelo. Así se representa, por ejemplo, en *Una familia lejana*, Branly narra que entre sueños escuchaba a los niños en la residencia hablar de “la señora madre”, “vive encerrada. Está recostada siempre. Reza mucho. Es muy devota...” (67). Los niños, y Branly, a través de ellos, interpretan el encierro y el silencio con la

devoción religiosa. La “señora madre” aparece como un espectro aparecido en *Terra Nostra* y *Una familia lejana*. En ambos textos, las señoras son seres perpetuos sin pleno control de sus relatos.

El propio narrador afirma que reconoce a la mujer aún sin verla. Reconoció su esencia en un sueño de vidas pasadas. La “señora madre” era Lucie la mujer que había amado en otras vidas. Este espectro femenino reencarna o continúa inmortal entre las vidas del narrador intercambiándose identidades al punto de asegurar que él será luego el fantasma de Lucie (209). Mientras las identidades son intercambiadas, transformadas o fusionadas, entre vidas, el narrador masculino mantiene un rol activo, intenta escuchar, recordar y narrar. No obstante el personaje femenino se representa como un espectro presente pero inerte. No tiene control sobre su existencia ni de su permanencia. Ella está allí como una idea repetida sin control de sí misma. Su propio existir es narrado por otros entes espectrales como la sirvienta de ojos azules y “piel sin color” que describió su propio nacimiento.

Branly soñó con una mujer a la que él amó en el pasado; no recordó las edades respectivas, pero sí el sentimiento... Su nacimiento ocurrió como le había sido relatado, tantas veces, por Felicité, en el castillo del abuelo, allí mismo, en las vísperas de un siglo nuevo; su muerte tuvo lugar apenas ahora lo supo, instantáneamente, al lado del nacimiento narrado por la sirvienta de ojos azules y piel sin color (68).

La transparencia de esta voz que narra desde la periferia de la memoria la distancia de un rol activo. La piel sin color puede ser una muestra de un desdibujamiento de la memoria o motivo vampírico que explicaría la presencia de este ser femenino en servicio de la memoria

rota. El personaje es como un espectro femenino con rol de sirviente. En esta instancia sirve al propósito de la narración a medida que Branly como personaje vampírico se nutre de la presencia del ente espectral con identidad desconocida para elaborar la narrativa.

En *Una familia lejana* aparece un detalle también perturbador en conexión con la figura del narrador. Branly, narra la historia a un narrador en primera persona que estará condenado inevitablemente a narrarla a su vez. Este narrador condenado a repetir la historia es llamado Carlos por Lucie. Carlos la llama “mi Lucie” y ella lo hace consciente de su aspecto físico. Lucie conecta a Branly con el otro narrador, los fusiona, o a través de ella nos percatamos de la fusión. Una vez la historia es narrada es adquirida y transformada mientras los narradores se funden como entes espectrales que se desvanecen y transforman. El narrador asegura, “mi Lucie me lo dice: estas envejeciendo rápidamente Carlos; no eres de aquí, nunca más serás de allá” (210). El pacto de permanencia en *Una familia lejana* no recae en el personaje femenino. Lucie solo es pertenencia de uno o todos los narradores que unieron en el personaje narrador, llamado ahora Carlos. Según éste, es ella quien le recuerda su envejecimiento y el espacio que ocupa o que desocupa en la narración. Al decirle no eres de aquí y nunca serás de allá, le recuerda que Carlos es un ente ajeno, que debería habitar fuera del texto. Sin embargo, reconoce que tampoco pertenece al espacio externo a la narración. Él está condenado a habitar los confines como los personajes espectrales que narra y que pierden o transforman sus identidades a medida que la evoluciona la narración. Carlos está sentenciado a través de la palabra a ser autor, narrador y personaje, y esto le permite como un ente vampírico ser perpetuo a través de la escritura.

La anunciadora o intérprete del pacto inmortal

En *Cumpleaños* también encontramos un pacto de perpetuidad a través de la palabra, esta vez más evidente a través de un ritual entre dos personajes que interactúan violentamente y curiosamente reaparece el personaje de Nuncia, la mujer espectral, para traducir las palabras que sellan el pacto. Como en *Una familia lejana*, la mujer tiene un rol sumiso o no activo en el pacto de inmortalidad a través de la palabra. Encontramos su presencia constante y puntillosa en momentos relacionados al motivo espectral y vampírico pero en ambas novelas aparentan tener un rol de testigos que presencian la escena que no será narrada por estas voces femeninas. En la polifonía de voces fuentesianas estas dos voces son pasivas, ocultas y marcadas por el duelo y la soledad que inhabilita desde la perspectiva de los narradores masculinos para tomar control o un rol activo en la narración.

En *Cumpleaños* se representa el vampirismo como una tríada; tres enfoques relacionados: la mujer “creación espectral”, la monstruosidad de la creación narrativa y la inmortalidad de los personajes. Los personajes y sus vidas se entrelazan como las repeticiones circulares en las ruinas de Borges. En *Cumpleaños* encontramos tres personajes centrales para comprender esta estructura, el narrador, Georgie y Nuncia. Sin embargo, estos personajes se bifurcan como los senderos de Borges y la tríada cristiana; los tres parecen ser uno mismo. Las tres figuras se transforman en mujer, un “viejo” y un ente masculino que se manifiesta como un niño, un joven o un adulto, dependiendo del momento narrado. Los cumpleaños, singulares y plurales, atrapan al narrador como un ser maldito, o maldecido, que ha sido víctima de la condena de un pacto sellado con un estilete y la sangre de sus víctimas.

Yo estaba cerca del viejo, atento a su aliento falleciente, hipnotizado por su voz extranjera más que por la entristecida traducción de la mujer. Él dijo ahora soy tú y, entre las pálidas sábanas, extrajo el estilete que clavó en mi antebrazo; grité por tercera vez; comprendí las palabras del anciano antes de que Nuncia las dijera en inglés: Hemos hecho un pacto. Estaremos juntos, hasta lograr lo que más hemos deseado (104).

El anciano habita en la oscuridad cerrada de la estructura y que mantiene, junto al niño perverso, encerrado al narrador en un espacio que desconoce. Nuncia aparece como un espectro anunciador para traducir las palabras del anciano. El narrador las comprende antes de que sean dichas. La presencia de Nuncia parecería no ser necesaria. El anciano habla una lengua y el narrador aparenta hablar otra pero se da el proceso de comunicación y comprensión sin la necesidad de la intérprete. Nuncia traduce en inglés y este aspecto podría tener varias explicaciones como que el narrador hable inglés o ambos, anciano y narrador hablen dos lenguas maternas diferentes y el inglés sea usado como “lengua franca”, o lengua fronteriza para conectarlos.

Ni Nuncia ni el inglés fueron necesarios para sellar el pacto o comprender el significado del mismo pero su interpretación sí es necesaria sobre todo cuando se enfoca la mirada en el tiempo verbal presente perfecto. “Hemos hecho” implica un tiempo compuesto y terminado en un presente inmediato. Su hibridez no debe pasar desapercibida. Nunca no usó un pretérito porque probablemente este no implica la hibridez representada en el acto. Más allá de una forma híbrida para traducir las palabras del anciano resulta curioso y casi inevitable no preguntarse si la primera persona plural la incluye a ella. Nuncia como figura

espectral y reaparecida estaría condenada también a una perpetuidad junto al anciano vampírico que se nutre de otros cuerpos y al narrador condenado a servirle en el proceso creador. Al realizar el pacto no solo se transforman sino también se fusionan. Los límites de sus identidades se desdibujan y requieren reescritura a partir de la hibridez de los cuerpos.

Como un acto macabro, el anciano toma el estilete y lo clava en la figura del narrador. El estilete es un instrumento puntiagudo que se usa para extraer tinta y escribir, sin embargo, el anciano lo usa para extraer sangre y sellar el pacto de reencarnación o reescritura con el narrador. El anciano asegura con el acto “dijo ahora soy tú” antes de clavar el estilete en el antebrazo, justo la parte del cuerpo que conecta el torso con las manos del narrador. Este pacto continuaría hasta lograr lo que más han “deseado”. El objeto deseado puede tener varias interpretaciones como la continuidad de la vida a través del proceso creador pero este pacto de inmortalidad es violento y macabro. El estilete aguardaba en las sábanas “pálidas”, aún intactas, como aguardando la próxima víctima que perpetuara el acto de reencarnación y usara, tal vez, las sábanas pálidas o las hojas secas y la sangre extraída con el estilete para continuar la narrativa a través de la palabra escrita.

Como hemos visto, en *Cumpleaños*, y el vampirismo fuentesiano, el acto creador es tortuoso y violento. Separa a los personajes y los condena a sufrir duelos y soledades perpetuas. Los puntos suspensivos aparecen a lo largo de la novela, con distinta extensión, representando los saltos en el tiempo y el enigma de las traslaciones; hay unos saltos desconcertantes en esas transiciones entre vidas que desconocemos. Entre estos temporales aparece Nuncia embarazada y es descrita como peor que un animal doméstico. En esta instancia, para el narrador, procrear y nacer es un anatema, o sea, una maldición que se

prolonga entre las cortinas gruesas que ocultan el exterior de una pequeña “ciudad amurallada”.

Esa pequeña ciudad amurallada, como los palacios en *Terra Nostra*, puede representar las estructuras textuales cerradas y los narradores y los personajes confinados en la misma. Una vez en el encierro la mujer aparece como un ente monstruoso creador de monstruos. Según el narrador ella es “peor que un animal doméstico” porque no tiene control sobre su destino pero participa pasivamente en el proceso procreador. El gato de Nuncia sí reconoce la presencia del narrador mientras ella reencarna y procrea sin conciencia de su poder y la existencia del narrador que la observa y desprecia desde el interior de la estructura textual.

#### La Señora y el cuerpo pactado

Los pactos en el vampirismo fuentesiano se relacionan directamente con la búsqueda de inmortalidad a través de la materia. Se destaca una obsesión constante de permanencia a través de los los cuerpos. Los cuerpos se mutilan, se consumen y se fusionan con la finalidad de preservación perpetua. Empero, para preservar o perpetuar la presencia vampírica o espectral de los personajes estos deben someterse a actos de transformación y a través de esta injerir a otros a ser transformados. Se muestra así un motivo constante de la búsqueda de permanencia de los cuerpos. Cuando una presencia habita la estructura textual sin un cuerpo definido a través de la polifonía o intertextualidad, los personajes se aseguran de transformarse para completar la misión de inmortalizar su parte material.

La materia en la estructura narrativa sería el texto mismo o el producto textual. En este sentido la oralidad, representada en las traducciones de Nuncia o los murmullos de maldiciones de la Señora no satisfarían la función de permanencia textual. El cuerpo pactado es materia producida por el intercambio y la fusión de los cuerpos, mayormente los cuerpos masculinos que habitan y controlan las estructuras narrativas. En el caso de *Una familia lejana* se busca la consumación de los cuerpos para permitir la reencarnación o perpetuidad de los personajes. En *Cumpleaños*, curiosamente, el cuerpo es desconocido o desdibujado por el narrador pero es este el que es víctima de un narrador externo a su cuerpo y que usa su sangre para recargar el estilete que continuará el proceso creador.

En *Terra Nostra*, en cambio, el cuerpo pactado es buscado y convocado por las Señoras. Ambas buscan sustituir los cuerpos perdidos con otros cuerpos. Isabel rompe indirectamente con la línea de pactos con los cuerpos masculinos. Cuando ella crea un cuerpo de las reliquias, ella escoge retazos de cuerpos femeninos y masculinos para crear el cuerpo “pactado” a través de la convocación de palabras.

Antes de los pactos, los personajes atraviesan un cierto estancamiento corporal como en *Una familia lejana* y en *Cumpleaños* ambos personajes narradores aparecen enclaustrados o víctimas de un aprisionamiento antes de sus respectivas transformaciones. De igual forma, en *Terra Nostra*, la Señora es aprisionada por los espacios, los valores monárquicos imperantes y hasta por su propia vestimenta. “Me convertí en prisionera de la infalible simetría” (166), dice la Señora antes de caer de espaldas y quedar aprisionada por el peso de “miriñaques de fierro y abombadas basquinas” (166). Le fue imposible levantarse por sí misma y para su sorpresa ni los sirvientes ni damas del palacio podían tocarla ni ayudarla. El

rey estaba en la guerra y ella no podía ser tocada por otro ser. La voluntad del rey y construcciones del mundo femenino habían limitado y enclaustrado su cuerpo que pasó noches y lunas inmóvil por el almacén de fierro hasta que su cuerpo cambió. La Señora cae de espaldas sobre las losas en el patio del alcázar como el alcázar de Sevilla en patio de las doncellas y el patio de las muñecas. Ella no transforma de doncella en muñeca sino en piedra. Los sirvientes maldecían, comían y orinaban a su alrededor. “Soy de piedra”, se repetía mientras envejecía con la soledad y el abandono hasta el regreso del rey que con crueldad le mostró, en un espejo, su rostro transformado luego de 33 días y medio bajo sol y lluvia sobre las losas del palacio.

La Señora se sentía como una peregrina “perdida por la etiqueta y la castidad” (167). El único ser que la acompañaba en las noches era el ratoncillo a quien ella le asegura: “mur has llegado más lejos que mi propio marido”. Así comienza el pacto entre la Señora y el mur. El pacto para darle un cuerpo con forma semihumana al roedor que se adentró en los espacios de la Señora y le permitió soñar con la llegada de un joven a su vida. Isabel pactó con el royente mur soñar hacia ellos a Juan, el joven náufrago y entregarle su cuerpo al mur y así perder su “inocencia” para siempre (169). El cuerpo pactado representa, entonces, el poder de los sueños y la transformación del personaje a través de una supuesta convocación de las palabras.

La mujer y el “acto de nombrar/entrar en la palabra”

Hasta el momento parecería que las figuras femeninas vampiresas y espectrales en novelística de Fuentes poseen poderes heredados de la brujería. Pueden construir, crear y

convocar oscuridades. Sin embargo, cómo conocemos los lectores estas interioridades, sería una pregunta relevante para elaborar. Las mujeres son las figuras narradas y compendiadas. Conocemos sobre sus alianzas con la inmortalidad, los duelos y las soledades a través del “otro”. Los narradores masculinos son los dueños de la mirada y la perspectiva que conocemos, aún cuando esa perspectiva se nutre de una polifonía de voces. Sabemos que las Nuncia convoca a las sombras a través del narrador. Asimismo, Lucie alimenta a los fantasmas que narran a *Una familia lejana*. Mientras que La Señora, aún cuando tiene una voz que aparenta acercarse a la primera persona pierde tal capacidad de convocatoria cuando conocemos que detrás de sus palabras está la figura del cronista que habita los palacios de la novela y fusiona los relatos.

Nuncia, en cambio, es como Aura, narrada como una bruja capaz de convocar fenómenos sobrenaturales desde la oscuridad de los espacios.

Alrededor de la mujer y el niño abrazados, la sombra creada por los cortinajes ciñó una segunda vestidura: esa oscuridad era la aliada de Nuncia (lo comprendí sin esfuerzo); ella la convocaba para que el niño dejase de mirarme, para que el acto no fuese una provocación, una exhibición, un desafío dirigidos a mí: para que esos besos se consumieran en sí mismos sin testigo (23).

Según la voz narrativa Nuncia convocaba a la oscuridad y esa oscuridad era su “aliada” pero el elemento espectral de bruja que representa el narrador carece de la voz autónoma de Nuncia. La polifonía de voces están canalizadas a través del narrador masculino y el lector pierde acceso a los pensamientos o motivos reales de las acciones del personaje femenino. Nuncia tiene nombre de anunciadora y es descrita como convocadora de palabras pero el acto

de entrar en el lenguaje o tener poder a través de la palabra es solo narrador desde la perspectiva masculina. La mujer, entonces, no posee tal poder convocador o anunciador que habilita al narrador masculino. La debilidad del personaje femenino es ser representado como un ente espectral con poderes que el narrador aparentemente no posee. Sin embargo, tales poderes son filtrados o matizados únicamente por el narrador. Al final, la voz femenina es solo un recuento exterior de una identidad problemática que el narrador no puede explicar.

Asimismo, en *Terra Nostra* las “Señoras” aparentan tener poderes definitivos, a través de la palabra, como hacer que otros personajes “entren en el lenguaje” con acciones como nombrarlos. Por ejemplo, el joven náufrago con una cruz en la espalda que llega a las costas sin memoria y ambas mujeres aparentan tener el poder para designarle una nueva identidad pero el náufrago sin memoria, es quien busca quien lo nombre. Él es quien espera que la Señora le diga “tú eres”. Esto le resta tal poder convocador a la voz femenina. El personaje masculino espera en la mujer el acto de nombrarlo. No es ella quien decide hacerlo y ni siquiera reconoce en sí misma tal poder convocador. El joven inclusive aclara que “si alguien le reconoce y le nombra él podrá, al mismo tiempo, reconocer y nombrar a quien le identifique y, en ese acto, saber quién es: quiénes somos” (50). Las Señoras y los encuentros con el joven y sus aparentes poderes para nombrarlo y redefinirlo están limitados por la autonomía del joven náufrago quien propicia y dirige los encuentros y los niveles de sus propias transformaciones.

De igual forma, la transformación de la alcoba de la Señora Isabel es solo el producto de la mirada laza del Señor y la actitud permisiva de su sirviente Guzmán. Isabel quería un

baño en esa “tumba de los vivos” y Guzmán le asegura que es posible “el Señor solo da fe de lo que queda escrito, no de lo visto, no de lo dicho, y mientras alguien no escriba la alcoba de la Señora, la Señora puede vivir en paz” (163). Entonces es el personaje masculino quien consigna qué o quién permanece a través de la palabra escrita porque para el Señor de *Terra Nostra* “lo escrito permanece” y “lo escrito es verdad en sí” (193)<sup>32</sup>. De igual forma, en *Una familia lejana* el narrador argumenta que los cuerpos son vecinos de sus fantasmas y advierte, “vecinos los cuerpos y sus fantasmas, vecina la narración y su espectro” refiriéndose al cuerpo textual y las voces que lo habitan (207). En esta teoría intertextual las voces narrativas buscan la inmortalidad a través de la palabra escrita fusionada con las voces de otros textos.

La muerte, por ende, no termina con el proceso creador sino lo nutre o alimenta. Como asegura el narrador, “la muerte la condición para que nuestro fantasma encarne” (208). Estas ideas son definitorias en el vampirismo fuentesiano, un vampirismo intertextual en el que habitan seres espectrales que buscan la perpetuidad de sus narrativas. La razón ulterior de la palabra escrita es la permanencia y, aún cuando en los textos Fuentes intenta representar una polifonía de voces, las que narran, escriben y, por ende, definen el destino de los personajes son las voces masculinas que poseen el verdadero poder convocador y narrador de los destinos de los cuerpos que fusionan, transforman y reencarnan.

---

<sup>32</sup> En la novela *Gringo Viejo*, Fuentes también destaca la permanencia del personaje masculino a través de la palabra escrita. Se valora el texto al punto en que el personaje muere luego de la que quema de papeles. Irónicamente, el personaje Luis Cervantes conservaba los documentos y se indica que conocía su contenido, pero no podía leerlos.

La monstruosa belleza: Vampirismo espectral en la “tierra de las letras”

Uno de los epígrafes que introduce a *Terra Nostra*, novela transatlántica de Carlos Fuentes, nos advierte: ‘Utterly transformed, A terrible beauty is born’. Los versos de Yeats seducen e introducen la transformación, e indirectamente al vampirismo espectral, como metáfora literaria fuentesiana. Se puede decir que Fuentes no ha muerto, sus letras continúan alimentando nuevos textos y esa tinta sirve, como la sangre a los vampiros, de nutriente en la búsqueda de la inmortalidad. El personaje que mejor ejemplifica la transformación vampírica de las letras fuentesianas es tal vez La Señora, de la novela *Terra Nostra*. Este personaje sintetiza el diálogo intertextual que realiza Fuentes en su tierra de letras.

*Terra Nostra* es una novela-monstruo. Su monumentalidad está dividida en tres partes: “El Viejo Mundo”, “El Mundo Nuevo” y “El Otro Mundo”, con 783 páginas de extensión. La primera parte contiene 59 capítulos, la segunda 20 y la última 65. Publicada en 1975, y ganadora del premio Rómulo Gallegos, es una muestra del diálogo intertextual que realiza el autor con textos característicos del canon literario pero también con textos pertenecientes a la cultura popular, como el cine gótico y surrealista. En *Terra Nostra* convive un inventario infinito de posibilidades: los sueños, la magia, la literatura y la historia. Por supuesto, para Fuentes la historia es como cualquier otra ficción, un encuentro de invenciones y supuestos datos enlazados con la misma solemnidad y jerarquía.

Según Jaime Alazraki, el tema de la novela es la historia, sin embargo, este sostiene que no es un libro de historia sino una ficción cuya fábula se basa en el relato de tres hijos bastardos con una cruz encarnada en la espalda y seis dedos en los pies. Los personajes

hermanados, de origen desconocido, tienen historias separadas por tiempos y espacios yuxtapuestos. Los jóvenes náufragos tienen historias entrelazadas como en una especie de teatro del absurdo.

Alazraki explica que la “ficción habla donde la historia se calla” (32) pero advierte: “en *Terra Nostra*, la ficción nace de la historia pero para trascenderla, la novela lucha con ella, como Jacob y el Ángel, como Edipo y Iayó, como todo hijo con su padre” (33). Fuentes, aclara el autor, incorpora en *Terra Nostra* su versión de la historia de España y su fusión, el encuentro mitificado e intertextual con “el Nuevo Mundo”:

El orden de la historia es la cronología; el orden de la ficción es un tiempo simultáneo que busca revelar una cara negada a la cronología. Por eso es mito: porque es el producto de los documentos de la historia pero, sobre todo, de las huellas que esos documentos dejan en las obras de arte. Más aún las obras de arte dicen –entre líneas, desde sus metáforas– lo que los documentos callan porque registran los apartes de la historia: esas verdades que los tiranos agotan y los inquisidores queman (43).

El escritor mexicano, Jorge Volpi, también coincide en la implosión temporal y espacial entre la historia y la ficción en la novela. Volpi describe a *Terra Nostra* como la obra maestra de Fuentes:

Una desbocada sucesión de historias y fantasmas, una reflexión sobre el poder y la utopía, un mosaico de amores, desamores, traiciones y villanías, un mural que condensa las grandes preocupaciones de la modernidad y, quizás por encima de todo, un desafío al tiempo: al tiempo narrativo y al tiempo humano. *Terra Nostra* es la summa novelística de Fuentes, el abismo donde conviven todas sus obsesiones, el

agujero negro que devora al lector y lo transporta a un universo paralelo donde el tiempo no es lineal, como el nuestro, sino circular, como en las mitologías antiguas (75).

Volpi retrata la primera parte de la novela como un mundo de espectros y claroscuros, de figuras que yacen en penumbras y que “adelantándose al tiempo, presagian los grabados de Goya” (76). Asimismo, asegura que no es casualidad que Fuentes escribiera de forma paralela el libro *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976). *Terra Nostra* no podría existir sin los textos que sirve de columna para la literatura hispanoamericana: *La Celestina* y *El Quijote*. “De hecho, sería posible aventurarse a leer *Terra Nostra* como una transformación vampírica espectral de los dos libros que inauguran la modernidad en la lengua española: no meros precedentes, sino cuerpos vivos que siguen habitando sus páginas, criaturas que sobreviven en su interior” (76). Volpi concluye con una sentencia esclarecedora:

Como Cervantes, Carlos Fuentes también ha querido trastocar su tiempo, modificarlo mediante su propia lectura del mundo: *Terra Nostra* no es, pues, una novela o un artificio, ni una simple ficción, sino una ficción capaz de alterar la realidad: una vez introducidos en ella, en sus paradojas y en su crítica esencial de la modernidad, ya no es posible volver la vista atrás. *Terra Nostra*, también instauro otro orden, también se convierte en puente o trasvase, también funciona como nuestra propia máquina del tiempo. Y Cervantes o la crítica de la lectura es la llave que Fuentes nos ha entregado para ponerla en marcha (77).

En el ensayo, “La función intertextual de las crónicas de *Terra Nostra*”, Regina N. Echegoyen destaca una entrevista a Fuentes en la que elucida, sobre *Terra Nostra* que “esta

no es una novela histórica” ya que admite que la trama sucede realmente en las fechas de Felipe II, en la construcción del Escorial. La autora argumenta que la historia y la memoria estructural de *Terra Nostra*, el texto es básicamente una “reescritura de la historia de España e Hispanoamérica” (108). Echegoyen expone que el libro *The Art of Memory*, de Frances Yates, le sirvió a Fuentes como método de acercamiento a la historia (108). “Este libro propone un sistema de memoria artificial de acuerdo al cual se pueden retener ideas asociándolas con imágenes” (108).

Para Echegoyen, la intertextualidad en *Terra Nostra* se puede comprender desde una concepción de simultaneidad, así como una reescritura de “fragmentos trasladados” “directamente, o recreados, de la *Historia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo, de las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, de la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo, y mayormente de la *Visión de los vencidos* del código florentino” (109). Esto por solo ofrecer algunos de los textos históricos que la autora entiende se reescriben en *Terra Nostra*. Importante destacar que para que se complete el proceso intertextual, no solo es suficiente la incorporación del dato histórico o cita literaria, aspecto que la Echegoyen entiende perfectamente. La intertextualidad surge gracias a la transformación o permutación de los textos. “Las crónicas citadas directamente o reformuladas por Fuentes se codifican en el nuevo texto y adquieren un nuevo significado, ya que el desplazamiento contextual de los textos se altera el sentido original de la transcripción” (112). La autora concluye con su estudio que al Fuentes incorporar la historia pero filtrarla a través de un proceso de permutación se revela que para el autor, “la historia se lee como ficción y la ficción como historia” (114). En su tesis doctoral, *La intertextualidad en Terra Nostra de Carlos Fuentes*,

Echegoyen, asegura que *Terra Nostra* se puede leer como un nuevo *Quijote*, sobre todo por su intención de “romper con los moldes preconcebidos y tradicionales de la literatura” (24). Asimismo, Park Young Mee, en “*Terra Nostra* de Carlos Fuentes: claves para una nueva lectura” también discute la relación de simultaneidad en la narración. Sobre todo, la confluencia y juego de las voces narrativas.

Celestina, quien es la memoria del conocimiento “total” del pasado, cuenta con su voz al Peregrino la memoria de su juventud (el acto simultáneo de dos personas: una de narrar, otra de escribir): por tanto: esta memoria está narrada como si fuera “una” sola voz unida en dos bocas: Señor y Celestina y, a la vez, está escrita de la mano de Guzmán (y en otro nivel, por Julián), y todo ello está presente en los “capítulos” que van del 12-33. Por esta razón, el narrador final, que es quien (sea quien fuese) controla este juego...(31).

Young Mee entiende que la Señora Isabel, así como la Dama Loca y Guzmán funcionan como narradores secundarios en el texto. Sin embargo, es esta “voz secundaria” el eje principal de este estudio. La Señora narra en primera persona, como un fluir de conciencia, sus necesidades, y, con estas, las necesidades de toda la España cerrada de las épocas. El común denominador de todos estos narradores secundarios es que narran en primera persona y tienen sus propios interlocutores ‘conscientes’ o ‘inconscientes’. En general, estas narraciones secundarias se encuentran en ‘El Viejo Mundo’. A través de estas narraciones fragmentarias se multiplican y complejizan los puntos de vista y, junto con la narración central del Señor, se constituyen y se conforman en la heterogénea imagen de la España medieval (33).

Por otra parte, Julio Ortega en su libro *Imagen de Carlos Fuentes*, detalla temas como las polémicas asociadas al surgimiento del Boom, el papel de Fuentes en su generación y cómo estructuró sus novelas a base de la temática del tiempo. En sus palabras:

Si otros narradores nos sumen en su ficcionalización inclusiva (Borges), en su soliloquio aleatorio (Cortázar), en su fabulación hiperbólica y tribal (García Márquez) Fuentes nos sume en el acto mismo de la novelización en las transformaciones del género, en el encuentro de la escritura y la lectura rehaciendo, gracias a los poderes del lenguaje, una realidad que siempre es procesal, que nunca está acabada de hacer. Fuentes nos comunica esa fuerza irrestricta de la creatividad verbal, despierta en nosotros la fábula mayor de la palabra que decimos a nombre de lo específico y que nos dice en el súbito espacio imaginario. Por ello, su trabajo es “performativo”, un acto de habla múltiple, un decir que transforma (294).

Si para Fuentes, “la novela siempre dice el mundo está inacabado”, podríamos decir que con *Terra Nostra*, Fuentes creó la novela araña, “un animal monstruoso y sin tiempo”(114) o como se describe en la novela, el tiempo es un “reloj que no suena” (114). La confluencia de voces narrativas orquestadas por, como diría Luce López Baralt, un “Supernarrador”, nos revelan que “la realidad ficticia es la única posibilidad de ser” (241) y esto nos remite a una invitación al caos estructural.

Uno de los estudiosos más destacados de la obra de Carlos Fuentes, Raymond Leslie Williams, en su ensayo “*Terra Nostra* y El Escorial: Una lectura”, propone que *Terra Nostra* es una novela monumental y que esa estructura es metáfora de la monumentalidad del Escorial. Este sostiene que el Escorial es una de las fuentes reescritas en *Terra Nostra*. Como

afirma Williams, Fuentes utiliza una serie de personajes-narradores característicos de la literatura heterodoxa medieval y renacentista y explica que “para construir El Escorial, el autor Felipe II se vale de textos igualmente heterodoxos como los de Fuentes” (423).

Williams describe a *Terra Nostra* como la representación de un esfuerzo enciclopédico que dialoga con diversas fuentes, de heterogéneos orígenes. Podemos coincidir con Williams, en su interpretación sobre la escena de la Señora convertida en murciélago para adentrarse en las criptas y robar las partes de los cadáveres y construir su propio Señor. Williams sostiene que “además de ser una imagen terrorífica del ambiente en el Palacio, es una metáfora de la labor de Fuentes, que también va robándose lo que necesita de las tumbas para crear sus personajes, uno de los varios paralelos entre los reyes y el autor mexicano” (430).

Williams explica que El Escorial es una edificación concebida en 1558 pero iniciada su construcción en 1563, durante el reinado de Felipe II, en la segunda mitad del siglo XVI, terminada en una primera versión en 1584, y ampliada en los siglos posteriores (423). Como afirma el autor, Fuentes utiliza una serie de personajes-narradores característicos de la literatura heterodoxa medieval y renacentista y explica que “para construir El Escorial, el autor Felipe II se vale de textos igualmente heterodoxos como los de Fuentes, mandando a traer objetos culturales de toda Europa, pidiendo y usando además, los planos de varios monasterios en diferentes ciudades españolas” (423). Según Williams:

El Escorial, en cambio, está en plena construcción unos ocho siglos después de la Mezquita de Córdoba (786), tres siglos después de San Antonio de Milán (siglos xi y xn), dos siglos después de la Alhambra de Granada (1354-1391) y aproximadamente

un siglo después de acontecimientos tan importantes y tan relacionados como el viaje de Colón, la unificación de España, la expulsión de los judíos y la publicación de *La Celestina* (1499). Antecedentes tan importantes en el siglo dieciseis son la Reforma de Lutero, la derrota de los comuneros en 1521 y el Concilio de Trento de 1545 a 1563. En 1598 la Armada Invencible es derrotada, Felipe II se muere y ya se había terminado la primera etapa de la construcción de El Escorial (423).

Asimismo, en palabras de Williams, en la Primera Parte de la novela:

se narra una anécdota con cierto parecido a la historia española del siglo dieciséis de Felipe II, es decir, de extrema ortodoxia religiosa y de represión política. El personaje de El Señor (siempre con mayúscula) es generalmente considerado como una síntesis de Carlos V y Felipe II. De forma parecida, el personaje de La Señora tiene facetas de Juana La Loca y otras reinas españolas (423).

La monumentalidad del Escorial y de la novela *Terra Nostra* nos remiten a las ideas de construcción polivalente y a la metamorfosis necesarias en el vampirismo intertextual.

Para Bakhtin “el lenguaje desorganiza y libera voces alternativas” (Selden 58).

Recapitulando, se podría argumentar que el vampirismo espectral como fenómeno intertextual ayuda en la comprensión de la literatura como fenómeno social pero también como un espacio que se nutre de sí mismo. *Terra Nostra* no es un punto geográfico determinado, es un mundo de letras, gobernado por la reaparición de personajes vampíricos espectrales. En la novela se destacan entre una diversidad de personajes, el Señor, representativo de un monarca híbrido, o sea no un personaje histórico específico, y la Señora, también una combinación de reinas y princesas en la historia de España e Inglaterra.

La novela se compone de tres partes, comenzando la primera en París en el 1999 con una escena típica del teatro y cine surrealista. Un hombre manco ayuda a anciana a dar a luz. El niño nace con seis dedos y una cruz en la espalda, en ese momento recibe una carta que viene del pasado indicando al hombre nombrar al niño Johannes Agrippa. Sugere desde el inicio el nombre del niño y la cruz en la espalda; agrippa en latín significa romano. Así que Fuentes nos introduce a una historia sin tiempo cronológico específico, que tiene una estructura laberíntica, como los relatos de Jorge Luis Borges, esos senderos oníricos que se bifurcan. No volvemos a saber de París y el fin de siglo hasta casi el final de la novela, así que en el centro encontramos unas setecientas páginas de misterios y sueños. Los sueños del rey, de un teólogo, de tres jóvenes con cruces tatuadas en las espaldas y otro sin fin de instancias narrativas que nos invitan a la locura.

*Terra Nostra* dialoga con textos canónicos en la literatura española como el *Libro de buen amor*, *La Celestina* y *Don Quijote de la Mancha*. Una de las explicaciones que puede surgir es que en la escena en que Isabel, la Señora, construye un hombre completo con retazos de otros cuerpos se muestra una metáfora de la escritura. Esta composición de fragmentos de otros cuerpos explica la teoría sobre el vampirismo intertextual, más allá de un mosaico de citas, sino como un cuerpo transformado, construido a base de otros cuerpos.

La Señora es un personaje que intercepta la mayoría de los motivos asociados al vampirismo espectral intertextual. Desde la soledad y el encierro, su identidad aporreada hasta sus transformaciones ofrecen argumentos suficientes para identificar a la dama hechicera monstruosa, todo un “Otro” para las voces narrativas que la orquestan. La Señora es el mito de la mujer reprimida y enloquecida por causa de un amor insatisfecho. Como diría

Simone de Beauvoir, sin entrar en los debates feministas posteriores, la Señora encarna el mito del objeto dual, contradictorio y pecaminoso. En palabras de Beauvoir:

Siempre es difícil describir un mito; no se deja asir ni cercar; asedia a las conciencias sin jamás haberse plantado ante ellas como un objeto fijo. Es tan ondulante, tan contradictorio, que al principio no se descubre su unidad: Dalila y Judit, Aspasia y Lucrecia, Pandora y Atenea, la mujer es al mismo tiempo Eva y la Virgen María. Es un ídolo, una sirvienta, la fuente de la vida, una potencia de las tinieblas; es el silencio elemental de la verdad, es artificio, charlatanería y mentira; es la curandera y la hechicera; es la presa del hombre, es su pérdida, es todo cuanto él no es y quiere ser, su negación y su razón de ser (72).

En la parte titulada Gallicinim, o aurora, se esclarece parte del perfil monstruoso de Isabel, la Señora. La recámara de la Señora era una torre alta, una pequeña Alhambra, con olores de “goma arábica”, “perfumes secuestrados”, “sacos de hierbas”, un baño de azulejos y el piso cubierto de arena blanca. Los olores podrían enmascarar el aposento mortuario de la dama enloquecida, según la voz del cronista. Es a dicha recámara que la Señora transporta secuestrado a uno de los tres jóvenes con cruz en la espalda y seis dedos en los pies. “Las yemas de los dedos de la mujer despertaban así, en la hora del gallo, la carne dormida del joven”.

La Señora acercó su perfil al del muchacho y él, aterrado, recordó instantáneamente el último segundo de su conciencia previa, en la litera, cuando la Señora acercó su aliento al cuello del náufrago, cuando el rostro de luna plateada asomó detrás de los

velos y entre los labios encarnados asomaron los colmillos feroces, sangrientos, ávidos...

El lector se puede percatar de que el personaje representa deseos sexuales reprimidos. Su impaciencia la lleva a despertar al joven náufrago y describe que despierta su carne dormida con las “yemas de los dedos”. Aspecto que de inmediato puede ser múltiples imágenes visuales: unas de seducción, pero si añaden a la escena la neblina y oscura de la habitación y la reacción aterrada del muchacho podríamos pensar que nos acercamos a una escena típica de una película de vampiros: la vampiresa enlutada acerca sus colmillos para succionar la sangre y escena vital del joven marcado.

¿Pero cómo se transformó Isabel, la Señora, en una vampiresa espectral? El texto nos revela que el origen de la transformación es un pacto con el mur, el ser diabólico. El pacto se realizó a través del consumo del himen de la Señora, “esa delgada pared que la separaba del goce”. Sin embargo, el sacrificio representó una pérdida en ese momento no comprendida por la Señora: “sentirás más, Isabel, y por ello sabrás más; en mí delegarás la sabiduría que tus sentidos te procuren; tuyo será el placer y mío el conocimiento; tal será nuestro pacto”. Tal alianza se realizó una de las noches en que Isabel yacía tirada en el suelo del palacio; los ratos fueron los únicos que se acercaron. El mur se aventuró a recorrer espacios de su cuerpo que ni esposo, el Señor, había descubierto. El mur despertó y agudizó los sentidos de Isabel más no su intelecto. El mur como símbolo fálico, que penetra a la mujer, es también símbolo masculino que preserva el conocimiento, mientras a la mujer le atribuye el sentimiento. “... concluido (el pacto) esta noche de grises ráfagas y negros relámpagos sobre las heladas

pedras del patio; sentirás; y solo más tarde, mucho después, sabrás lo que has sentido, hecho y deshecho con tus uñas, tus ojos, tu olfato, tu oído y tu boca” (Parte “Gallicinium”).

Sin embargo, más allá del supuesto don obtenido y el sacrificio realizado, el vampirismo espectral requiere un verdadero acto de permutación. Es allí cuando aparece el joven, que revela angustiados los recuerdos de la Señora, que ahora en un acto de fusión con el cuerpo del monstruo que penetra su cuello con los colmillos, se percata que los recuerdos de la dama vampírica son ahora sus recuerdos y sus sentidos ya no son propios sino ajenos, hasta que se pregunta: ¿quién soy? La voz femenina pierde poder y es transferida a una voz masculina. La Señora, es una vampírica espectral creada pero silenciada, aún cuando se representa una posible capacidad creadora.

Luego de ser mordida y transformada, tiene el poder de morder y transformar al otro. La fusión de los personajes se vincula con el símbolo del espejo. Juan, el joven náufrago mordido, ya no es Juan y la dama le pregunta: “¿Quieres verte Juan? ¿Quieres conocerte y, al verte, amarte a ti mismo como yo te amo?” Sin embargo, Juan reconoce el rostro en el espejo acercado por la Señora pero alucina o se sumerge en una especie de pesadilla febril, se ve vestido con el ajuar y las joyas y se ve a sí mismo muerto en el piso frío del patio. Por un instante la fusión de los personajes le permite sentir al mur penetrar el cadáver y despertar a la ya no muerta para así completar el pacto. Reconoce el misterio de la alianza: el mur habitaría el cuerpo ajeno y el pacto realizado a través del consumo de sangre y carne le devolvería la vida a Señora, aún en un cuerpo ajeno. Sin embargo, como veremos más adelante no es ella quien se inmortaliza, si no el mur, ahora en el cuerpo masculino.

Juan acercó el espejo al rostro de la Señora, y la dama ya no se reflejaba, como un vampiro, su imagen no era ella, sino Juan. “La Señora vio lo que sabía, y dejó caer el espejo sobre las arenas del piso. Él era ella y por ello era otro; él era otro y por ello era “él era él”. Ella viviría a través de él, de su fuga. El joven no se quedaría para adorar a la dama virgen. Saldría de sus aposentos y ella no podría seguirlo, ni detenerlo. Juan arrojó a la Señora lejos de sí y ella fingió temor y ocultó su dicha.

Juan caminó hasta uno de los muros de esta alcoba: arrancó de allí un ancho brocado, opaco y luminoso, tejido de plata y sombra, y en él se envolvió; miró con burla y desdén y orgullo a la Señora de labios temibles y ojos azorados, agazapada como un animal, desnuda, sobre la cama, en cuatro patas, blanca y negra, a punto de pudrirse, a punto de convertirse en arena indistinguible de la del piso, contemplando la rebelión de su ángel, de su súcubo, de su vampiro espectral, con una mezcla de aprensión y nostalgia, de triunfo y derrota, como si esto esperase y esto negase a aceptar, esto temiese y esto desease, esto recordase ya resignada, y algo después de esto, un retorno fatal a esta recámara, a esta prisión, y a sus caricias, adivinase ya, esperanzada.

La escena muestra las contradicciones de las imágenes opuestas. Hay luz y oscuridad simultáneas y el joven se viste con tela de cortinas a pesar de que se había visto vestido con los ropajes de la Señora. Luego se revela que la Señora igualmente yace desnuda sobre la cama, en proceso de descomposición. Asimismo, se revela la esperanza de la Señora: poder vivir a través de Juan y dice “sal pronto, Don Juan, a hacer las obras del Diablo y de la mujer que encarnas en el mundo” (Parte “Gallicinium”). Sin embargo, le advierte que su condena es buscar un nuevo amante para continuar con su existencia.

La segunda escena que se destaca de la novela y se relaciona con el fenómeno del vampirismo espectral destaca a la noción de inmortalidad y creación literaria. La muestra a la Señora, Isabel, encerrada en su habitación oscura, herida por la soledad y la indiferencia del Señor y el abandono del joven náufrago, a quien había convertido en su amante. La parte, en la novela, se titula Conticinium, o sea que ocurre durante el silencio de la noche. La Señora “se supo sola, abandonada, sin pareja; arrojada, vencida, sobre la cama” (Parte “Conticinium”). Llama la atención, sobre todo, la angustia por la soledad de la Señora. Recordemos por un instante qué pensaba Carlos Fuentes sobre la soledad. En su libro *En esto creo*, nos revela que mientras estuvo en Zurich, en una noche de carnaval, reconoció a Thomas Mann:

el creador de tiempos y espacios en los que la soledad es la madre de una ‘belleza poco familiar y peligrosa’, pero también el alma de lo perverso e ilícito. No supe medir la verdad de mi intuición, esa noche de mi juvenil y distante encuentro con un autor que, literalmente, había dado forma a los escritores de mi generación (159).

Por lo tanto, revela que cree que la soledad es madre creadora de bellezas poco familiares y peligrosas y al mismo tiempo, un aliento siniestro. La soledad de la Señora es motivo y motivación para la creación de un arte perverso oculto entre los vestigios de la fiebre, la muerte y la pesadilla.

Tras el abandono del Señor, de Guzmán, que no la poseyó, y del joven náufrago, la Señora busca en la alcoba a Mur, el ratón de “rabo tieso” que dormía bajo las almohadas de los amantes y se asomaba solo en las noches, había desaparecido. Había salido insertado en “el cuerpo y el alma” del muchacho. La Señora, con propósitos de brujería, eliminó a su

único compañero, el “fiel” azor. La Señora le cerró el pico con una mano, le cubrió con la otra la mirada rapaz y lo hundió, lentamente, en la arena del piso, sofocándolo, lentamente, enterrándolo en el suelo de la alcoba, estrangulándolo sin compasión mientras murmuraba: “Domum inceptam frustra... frústrese la construcción de esta casa... jamás termine de levantarse este palacio... domum inceptam frustra...” (296-297).

La Señora, como Aura, conocía las artes de la hechicería. Usó el único ser vivo en su alcoba para invocar la maldición que caería sobre la nobleza española y su estirpe. La construcción del palacio para la muerte sería frustrada. En ese magno mausoleo los reyes, reinas y linaje no encontrarían el deseado descanso eterno. Sería ella quien alteraría el orden profanando las tumbas, vengando así haber sido condenada a la soledad y la locura.

La Señora agradece al “Señor verdadero”, el “verdadero amo de su alma”, el que poseyó en forma de ratón, “tú que me desvirgaste con tus afilados colmillos y me hiciste conocer el placer vedado por mi marido”. La Señora, asimismo, afirma que el ser maligno a quien se entregó la había escogido para sus “obras negras” cuando, en plena misa, escupió la hostia en forma de serpiente.

La Señora, convierte al “Señor verdadero”, el “ángel caído”, en objeto de devoción y agradece los poderes que le otorga y asegura que ahora le perdona la parte del pacto en la que “primero sentiría y luego sabría”. Asegura que ahora tendrá el conocimiento y agradece la revelación que su cuerpo presente es otra más de las transformaciones en las que ha sido a través de los siglos “mujer, ave y loba, niña, mariposa, burra y leona, y que ahora, gracias a ese joven que se fue contigo, estoy preñada de ti y de él, pues ambos me fecundaron con su oscuro semen, y de mi vientre nacerá el futuro Señor de España...” (Parte “Conticinium”).

Sin embargo, pronto se percata de que su vientre está vacío. El periodo le roba la esperanza de futuro y otro motivo del vampirismo aparece: la Señora pierde la imagen reflejada.

Levanta el espejo de mármol que yacía entre las hierbas y almohadas y “nada vio”.

Tras el aleteo de terror en la recámara, en una instancia fantástica, a base de las propuestas de Todorov, la dama se convierte en murciélago y así vuela hasta llegar a las criptas de los reyes fallecidos. Una vez allí vuelve a la forma de Señora, desnuda, y, sin perder el tiempo, extrae trozos de los cuerpos de reyes, y reinas, fallecidos para luego construir su propio Señor, un monstruo a lo Frankenstein, que la acompañaría en su recámara y a quien podría adorar. Veamos parte de la escena:

Apretó los labios. Se dijo que resistiría todas las pruebas, las vencería con las artes de la sabiduría mágica inculcada en ella por el mur (...) gracias, Amo, por enseñarme las palabras de mi fuerza, gracias por recordarme las palabras olvidadas en el curso de mis metamorfosis, las palabras que me definen a través del tiempo mutable (...) y la Señora, aleteando, siguió por los mismos aires de Castilla al azor muerto, pero en las alas membranosas de su nuevo cuerpo convocado por las palabras fundadoras de las sabias y adivinas de los albores del tiempo, había vuelo, ávido concierto en la negra lanza de su cabeza y vida en sus colmillos y en sus falanges, gracias, negra luz, ángel caído, que en las noches del patio me enseñaste estas palabras, todo me lo has quitado menos las palabras pero ahora las palabras para mí son todo, ya no podré alimentar mi vida muerta con la sangre de un hermoso muchacho que cebé para ti, mur, pero gracias al poder de las palabras me podré, ahora, alimentar de la muerte misma (296-297).

La Señora, hechicera enlutada y abandonada, se refugia en las palabras, en el arte de la creación. Las palabras ahora la transforman y permiten que vuele, que se desprenda momentáneamente de su alcoba carcelera. No recuerda sus reencarnaciones pero reconoce en las palabras el aliento de una posible transmutación. El vuelo de dama es acompañado por la descripción de ave cazadora: como un vampiro sus colmillos preparados para el ataque. El Señor de la oscuridad que le dio placer y así mismo se lo quitó no pudo arrebatarse las palabras que ahora reconocía como su fuente de alimento. Fuentes, en su libro, *En esto creo*, asegura que “las ideas nunca se realizan por completo. A veces se retiran, invernan como algunas bestias, esperan el momento oportuno para reaparecer. El pensamiento no muere, solo mide su tiempo. La idea que parecía muerta en un tiempo reaparece en otro. El espíritu no muere se traslada” (Parte “Muerte”). Esto es parte del concepto de realización de la Señora. Reconoció que, a través de las palabras, del conocimiento, que ellas transmiten, podría obtener vida más allá de los muros y la España cerrada y reprimida que la oprimía. La escena continúa con la siguiente narración:

El murciélago trazó un nervioso arco sobre el llano y buscó nueva entrada al palacio por el rumbo de las criptas; guiábalo y sosteníalo en su vuelo, vestida todo de luto, la noche agónica. (...) Allí al tocar el mármol de una tumba, el ciego ratón con alas recobró la forma de Señora desnuda, pero defendida del frío de estas tumbas por la calentura de su ánimo; sin perder el tiempo, la Señora, temerosa de la aurora próxima que le robaría todos los poderes, sudando, agitada, separó las lápidas de las tumbas, quebró con las manos los cristales de los sarcófagos donde yacían las momias reales, con las manos arrancó las blandas narices, las quebradizas orejas, los ojos helados, las

polvorientas lenguas, los miembros secos de los distintos despojos, mientras murmuraba maldiciones... (296-297).

Encontramos, pues, un personaje híbrido, una bruja necrófila, que murmura maldiciones, enloquecida, con poderes de vampiro: transformación a murciélago, residente del luto, con fuerza de superhéroe capaz de mover lápidas de mármol y destrozarse cristales con sus no delicadas manos. El descenso nos remite a las profundidades del Tártaro y allí las manos de la Señora desnuda adquieren otra naturaleza. No rechazan la descomposición mortuoria del sexo masculino. La Señora vestida de luto, o sea protegida por la oscuridad, perdería sus poderes en la aurora. Como cualquier vampiro es una habitante de la noche. Perturbador también es el hecho de que el cronista describa en la escena que el frío mortuorio no afectaba a la Señora porque ella se protegía con su propia “calentura”, que puede traducirse a un deseo arrebatado por el encuentro sexual negado por el Señor, su esposo. La Señora confiesa, según del cronista, que cebó innecesariamente a un muchacho para alimentarse de su sangre pero que gracias al mur y al poder de las palabras ella se alimentaría de la muerte y, para ella la muerte era vida, era la fuga, y la muerte, para Fuentes, es un espacio igualador.

La escena continúa, afirmando que la dama necrófila bajó varias veces hacia las criptas hasta tener todas las partes para construir “un hombre entero”. Esta escena dialoga con el primer cortometraje del cine mudo francés relacionado con los vampiros: *Loie Fuller*, también conocida como “Fairy of Light”, un filme que se adelanta casi dos décadas a *Nosferatu*. En este corto, de poco más de un minuto de duración, aparece un murciélago

volando en un patio y de repente se transforma en una mujer hermosa con un vestido anchísimo y comienza un tipo de danza similar al aleteo de un murciélago.

En la escena, Carlos Fuentes, no menciona la palabra vampiro, pero sí hay elementos que se relacionan con el vampirismo espectral fuentesiano, como la metamorfosis de Isabel en un murciélago, la noche y el temor porque amanezca, la sangre, el volar nervioso y los colmillos. Además de las descripciones como luz negra, el ángel caído y las noches del patio, nos pueden parecer sugerentes y relacionarlos con *Fairy of the Light*. Sin embargo, el aspecto que quiero destacar corresponde a la relación metafórica de esta escena con la novela misma. Una de las explicaciones que puede surgir es que al Isabel construir un hombre completo con retazos de otros cuerpos se muestra una metáfora de la escritura. Esta composición de fragmentos de otros cuerpos explica la noción de vampirismo intertextual y la Señora funge como intersección entre textos. En el libro *Cervantes o la crítica de la lectura*, Fuentes destaca la influencia árabe en los textos canónicos españoles y asegura que el elemento que diferencia los textos con influencia árabe “es su concepción sensual sobre el arte”:

... una concepción radicalmente ausente de las formas de la arquitectura y la poesía cristianas del Medioevo español. Basta, en verdad, contrastar el austero y belicoso poema épico de la España cristiana, *El Cid*, con la primera mezcla española de realismo y alegoría, grosería y refinamiento, sinceridad autobiográfica y crítica social, *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, publicado en 1330. El libro es nuestro *Canterbury Tales* y el Arcipreste, Juan Ruiz, nuestro Chaucer... Lo esencial del libro, como lo han hecho notar María Rosa Lida y Américo Castro, es que se trata

de un producto de la influencia árabe, fundamentalmente de la gran autobiografía erótica del poeta andaluz Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, escrita en 1022 (42-43).

La entrada del erotismo a las letras españolas se debe en gran medida a la presencia musulmana en las tierras hoy hispanas. Fuentes entiende que el *Libro de buen amor* del Arcipreste “baña la realidad cotidiana con un flujo erótico totalmente ajeno a la enajenación carnal típica de épica cristiana”, y subraya que el *Libro de buen amor* glorifica al placer como propósito en la vida, mientras que demuestra que el erotismo y la religión “pueden y deben coexistir” (43). Fuentes asegura que el Arcipreste rechaza la noción de pecado, “el *Libro de buen amor*, hijo de *El collar de la paloma*, es una Alhambra rumorosa y deleitosa instalada en el pétreo corazón del espectro por venir: la necrópolis de El Escorial” (43).

La presencia de la cultura musulmana en el territorio, hoy conocido como español, durante ocho siglos, es muestra suficiente de que al momento de comprender la literatura que ha producido dicha nación, es necesario considerar la convivencia intercultural entre cristianos, musulmanes y judíos. Luce López Baralt, en su libro *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, cita a Francisco Márquez Villanueva, quien también asegura que España tiene una “historia incómoda”, porque explica que su evolución como nación tuvo una trayectoria diferente al resto de Europa. La autora asegura que es imposible no tomar en consideración la invasión musulmana del 711 y los ocho siglos de convivencia con los cristianos: “los cristianos o visigodos romanizados conviven con musulmanes y judíos durante la Edad Media exhibiendo una relativa tolerancia a despecho de la guerra secular de la llamada Reconquista” (15). Afirmación que continúa el pensamiento de Américo Castro y que la diferenció de otros investigadores que a través de la historia se

dieron a la tarea de destacar una supuesta intolerancia y carencia de asimilación entre las culturas que habitaron a España.

Américo Castro en su libro *La realidad histórica de España* cuestiona la creencia sobre la pureza genética y cultural de los españoles. Asimismo, entiende que la historiografía española ha pecado de incluir “un pasado que no les pertenece” y que han excluido “lo más característico de su realidad”. Refiriéndose a la intención de establecer genéticamente a los españoles como godos obviando su pasado mestizo. Como expresa Américo Castro:

Al pensar y sentir así se olvida que la condición y dimensión que convierten al ser humano en individuo de una tribu, de una región o de una nación, son independientes de la biología o de la psicología de la persona. Dependen, en cambio, de la conciencia (vivencia) de los lazos que ligan al individuo con los otros miembros de la colectividad (6).

Castro entiende que no basta tener el mismo rey o compartir un mismo territorio, y define a una nación como un pueblo que se singulariza y se reafirma frente a otros. Como ya mencionamos, Luce López-Baralt, ha secundado las teorías de Américo Castro sobre la matizada occidentalidad española. Destacamos el argumento de que había cierta tolerancia entre las culturas, comprensible en el texto del Arcipreste y el Cid, entre otros: “los cristianos o visigodos romanizados conviven con musulmanes y judíos durante la Edad Media exhibiendo una relativa tolerancia a despecho de la guerra secular de la llamada Reconquista” (15). López-Baralt propone que es ese encuentro entre culturas que ha enriquecido la literatura española. La autora afirma que es gracias a ese mestizaje que España produce una literatura misteriosa y rica, distinta a la del resto de Europa:

Suponer que los cristianos españoles no tomaron nada de prestado de sus cultísimos españoles compatriotas árabes y judíos es juzgarlos como provincianos y faltos de toda curiosidad intelectual, cosa que nos parece altamente improbable). Entender esto es muy útil a la hora de explicar la singularidad cultural de España y de comprender la fecundidad inesperada de su literatura –sobre todo la medieval y renacentista-, tan misteriosa y original en tantos sentidos frente a la europea (16).

Juan Goytisolo en su libro *Crónicas Sarracinas* ofrece una mirada al arabismo español y explica algunos argumentos que escribieron otros historiadores de España, guiados por un pensamiento discriminatorio. Goytisolo explica que se suprimieron de las cátedras y los estudios dedicados a la lengua el mestizaje español y compara dicha situación con una “amnesia histórica que el renacimiento posterior de los estudios árabes y la labor abnegada y solitaria de algunos escritores no han logrado despejar aún” (186).

Goytisolo critica algunos historiadores que entendían que los musulmanes eran distintos a los cristianos y que eran incapaces de la asimilación por lo que la expulsión fue necesaria. Asimismo, menciona que culparon a los musulmanes por el atraso de España en relación con el resto de Europa y los consideraban una raza inferior a la que por misión “confiada por Dios a los reyes cristianos de la Península para salvar a ésta de su bastardeo y degradación por el Infiel” (190). Francisco Márquez Villanueva en “La Criptohistoria Morisca (Los otros conversos)” entiende que fueron los estudiosos del siglo XIX quienes difundieron el triple mito de la unanimidad antimorisca, del morisco inasimilable y de su conspiración permanente (15).

Por otra parte, Francisco Márquez Villanueva en su libro *El problema morisco* desmitifica tres de los argumentos que representan un “cuerpo de controversia” para la comprensión de la complejidad española. Los mitos que debate Márquez Villanueva giran en torno a la creencia de una España en contra de los moriscos por considerarlos anti-asimilables, según Álvaro Galmés de Fuentes, y conspiradores, como decía Jaime Bleda, que en todo se diferenciaban de “nosotros”. Un investigador que ha criticado a Galmés de Fuentes, entre otros, es Bernard Vincent, en su libro *El río morisco*, sobre todo por entender a los moriscos como opuestos a la “sociedad española” y propone que:

No se puede concebir a los moriscos de modo aislado, No estaban ni en una orilla ni en otra, sino en medio de un río, entre la tierra y la fe. La mayoría buscaba desesperadamente conservar ambas; algunos, sacrificando su tierra, su fe, emigran; y otros más escasos hacen la elección inversa y cortan las relaciones con su comunidad de origen (142).

Retomando las preguntas que surgen en relación con el diálogo que realiza Fuentes con dichos tratados amatorios conviene repensar la existencia espectral en *Terra Nostra* a través de un personaje, o personajes, representativos de este diálogo intertextual y cuál es la función o la representación que se puede obtener la inmortalidad.

La Señora, Isabel, se destaca como “una estatua de trapos negros, brocados, terciopelos, sedas: de la cabeza a los pies, los velos y drapeados la ocultan”; lleva un ave de rapiña, un halcón, en una mano enguantada. (50). La Señora, vivía en el castillo y en una ocasión, en la iglesia, al momento de recibir la comunión abrió la boca y el sacerdote colocó sobre la lengua la hostia y “la oblea se convirtió en serpiente”. La muchacha escupió y gritó;

el sacerdote encolerizado sentenció: “la menstruación es el paso del demonio por el cuerpo corrupto de Eva” (115). Luego el narrador-cronista señala: “Felipe (el Señor) amaba de lejos a esta muchacha y presencié la escena en la capilla sin dejar de acariciar su mentón lampiño y prognata” (115). El Señor no recurrió a las artimañas de una medianera para alcanzar a su amada, la pidió a su padre a cambio de demostrar su valor.

Una vez casada con el Señor, la joven inglesa pide al esposo (cito un fragmento del diálogo):

- ¿Pueden, Señor, ¿venir los pastores debajo de mis ventanas a trasquilar sus ovejas y quizás cantarme unas canciones?

-Aquí no es feria, sino un perpetuo servicio de muertos que habrá de durar hasta la consumación de los tiempos.

-Unos baños, entonces, Señor...

-El baño es costumbre de árabes y no tendrá cabida en mi palacio. Toma ejemplo de mi abuela, que jamás mudó de calzado y al morir hubieron de arrancárselo con espátula (100).

La joven se convierte en la Señora y el rey la llama “mi mujer, muy virgen” (159). La mujer intocada y ansiosa por ser poseída carnalmente, casada con un Señor (nacido en una letrina flamenca), obsesionado con construir un palacio para los muertos, manda a construir su propia Alhambra en su habitación cubierta de arenas e impregnada de perfumes; un templo para el baño. La Señora olvidada por su esposo, quien luchaba en Guerra Santa, cae al suelo, y asfixiada por su propia vestimenta no puede levantarse. El alguacil del palacio prohíbe a los sirvientes tocarla por lo que pasó treinta y tres días y medio sin ser rescatada,

casi convertida en piedra, y bajo la lluvia, asegura: “alguna noche, los ratones buscaron acomodo en la amplia cueva de mis enaguas levantadas; no pude gritar, los dejé cosquillarme los muslos y al que más se aventuró entre ellos le dije, ‘Mur, has llegado más lejos que mi propio marido’ (167). Le confiesa al ratón lo poco que sabía del amor:

...lo que había leído en secreto en el libro de los honestos amantes de Andreas Capellanus: el verdadero amor debe ser libre, mutuo y noble; un hombre común, un villano, es incapaz de darlo o recibirlo. Pero sobre todo, debe ser secreto, ratón; los amantes en público, no deben reconocerse sino mediante gestos furtivos; los amantes deben comer y beber poco; y el amor es incompatible con el matrimonio; todos saben que no hay amor entre marido y mujer (168).

Es a este ratón a quien la Señora intenta construir un cuerpo, de los retazos de los reyes que reposaban en el Escorial; esto convertida en un murciélago. El Mur puede ser una metáfora de un animal pequeño, un roedor suspicaz, en apariencia inofensivo, pero que puede roer o corromper todo un sistema. En este caso el Mur desvirga a la Señora como representación de la entrada del erotismo al mundo oscuro y cerrado de la cristiandad. Asimismo, mur es la primera sílaba de la palabra murciélago, animal en el que se convierte la Señora para volar hasta la tumba de los reyes muertos y extraer retazos de los cadáveres y construir su propio Señor, o sea, el Mur, agente de metamorfosis, también es la entrada a la imaginación, al mundo de la creación.

El Mur es un animal recurrente en el *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita. Recordemos en el episodio de cómo Amor castiga al Arcipreste y le recomienda que se guarde de beber mucho vino. Ya en esta parte el Arcipreste, luego Don Melón, se había

fijado en Doña Endrina. Amor le dice: “Por un mur muy pequeño que poco queso preso, dicen luego: ‘los mures han comido el queso.’ ¡Sea el malandante, sea él malapreso, quien a sí e a otros muchos estorva con mal sesso!”.

Asimismo, encontramos una fábula en la que la tierra bramaba y que advierte lo siguiente:

La gente que tan grandes bramidos oía / coydaban que era preñada: a tanto se dolía. / Pensaban, que era grand sierpe, o grand bestia paría /que a todo el mundo combríe e estragaría. / Quando ella bramava, pensava de foír, / et desque vino el día que ovo de parir, / parió un mur topo, escarnio fue de reír, / sus bramuras e espantos en burla fueron salir. / Et bien así acaesçió, a muchas e a tu amo / primeramente mucho trigo dan, poca paja, tamo, / çiegan muchos con el viento, vanse perder con mal ramo; /vete, dil' que me non quiera, que no l' quiero, ni l'amo (Ejemplo de cuando la tierra bramava) .

La Señora afirma no conformarse con lo aprendido en el texto sobre el amor cortés de Andreas Capellanus y está decidida a conocer el amor carnal, aún cuando esto signifique su propia transformación. La Señora desvirgada por un Mur, con su mano enguantada, su halcón y su Alhambra personal en la habitación, con el suelo lleno de arena, y un baño perfumado, en contra de la voluntad de el Señor, nos ofrece unas pistas, unos guiños de ojo que descubrimos en Carlos Fuentes para interpretar a este personaje, a base de las propuestas de tres textos imprescindibles para comprender las nociones sobre el amor, que resucitan a lo largo de los tiempos en la literatura universal.

El tema del amor, como menciona el propio Fuentes, enmascara unas fricciones sociales sobre las cuales valdría la pena indagar en otros estudios sobre *Terra Nostra* a través de este personaje vampírico llamado Isabel de Bretaña. La Señora es un tipo de intersección entre el amor cortés y el buen amor, y por supuesto de *El collar de la paloma*; una propuesta de Fuentes para encontrar estas nociones en un mismo personaje, que reconoce el mito de la cristiandad cerrada, e intenta superarlo mediante el poder del erotismo y la imaginación.

En la introducción al libro *De amore o Libro de amor cortés*, de Andrés en Capellán, Pedro Rodríguez Santidrián explica que este texto es un tratado amatorio que aparece en el último tercio del siglo XII, época que se considera por muchos historiadores como un “prerrenacimiento” (8). Rodríguez explica que hay investigadores que pueden ver en este texto una adaptación a la época del libro *El arte de amar* de Ovidio que sí se cita en *De amore*, mientras que otros ven la obra como influenciada por la tradición juglaresca de las cortes francesas e inglesas. Como explica el estudioso, el texto se refiere al “amor conocido como amor cortés o amour courtois o fin’amor” (9). Un aspecto que destaca sobre este tipo de amor es que la voz poética hace de la “mujer la dama y señora de sus deseos” (9). Asimismo, sostiene que “para ser digno de su dama, el amante cortés ha de aceptar seguir un largo camino, lleno de barreras y sembrado de trampas... sin esperanza alguna de retribución; está condenado a suspirar de lejos, porque su amada vive, a menudo en tierra extranjera” (10).

Rodríguez contrasta el texto del Capellán con el *Ars Amandi* de Ovidio y sostiene que se distancian ya que en el texto de Ovidio, el hombre, el Señor, emplea el arte o las armas del amor para seducir a las mujeres y gozar de estas. Mientras en el texto del Capellán, “la mujer

es la figura dominante, el hombre un alumno que ha de ser instruido con esmero hasta que se convierta en la pareja adecuada a su señora” (12). Asimismo entiende que “se encuentra De amore el concepto de amor, como raíz y origen de toda cortesía y de todo bien. Hay también en el sentencias como que el verdadero amor crece en los obstáculos. Y finalmente, que el amor conyugal está excluido del amor cortés” (13).

En el *Libro de amor cortés* se define al amor como una “pasión innata que nace de la visión de la belleza de otro sexo y de su desmedida obsesión por la misma, que lleva a desear, por encima de todo, la posesión de los abrazos del otro, y así realizar de mutuo acuerdo todos los preceptos del amor” (29). Sin embargo, el texto expone esa pasión como un sufrimiento por la imposibilidad de poseer carnalmente al amado o la amada, o sea, al objeto de su obsesión. Para conseguir el amor, el Capellán expone que la tarea se facilita con la belleza, la integridad de las costumbres y la facilidad de palabra. Claro, la integridad de costumbres también debe comprenderse desde el entorno social de la pareja, ya que según el Capellán el amor no sobrevive a las dificultades económicas. El capellán recalca la necesidad de nobleza de costumbres y de linaje, “si encuentras a alguien que ostente estos dos tipos de nobleza, habrás de elegir el amor de este antes que el de quien solo brilla por la nobleza de costumbres” (45).

El Capellán indica que existen cuatro grados o niveles de acercamiento distintos del amor. “El primero consiste en dar esperanzas, el segundo en el regalo del beso, el tercero en la fruición de los abrazos y el cuarto termina en la entrega total de la persona” (50). En el tratado amatorio se insertan unos diálogos que ejemplifican cómo deben acercarse y hablar entre las parejas según su condición y alcurnia. En el diálogo entre el plebeyo y una dama

noble en cual el plebeyo intenta aminorar las diferencias entre él y la dama asegurándole que “la rectitud de costumbres, por tanto, me hace digno de entrar a formar parte de la clase noble” y le asegura a la dama:

Lo que no se puede objetar es eso que dijisteis sobre el milano y el cernícalo. Solo su arrojo hace avespreciadas al halcón, al azor y al gavilán. Vemos, en efecto, que halcones de poca envergadura, gracias a su fuerza, cazan aves grandes como faisanes y perdices y, con frecuencia, un perro pequeño apresa un jabalí. Y vemos, por el contrario, cómo muchos halcones de mar de apariencia noble temen a pájaros vilísimos y se espantan de una simple ave como el cernícalo. Es lógico, pues, que si vemos a un milano o a un cernícalo fogoso y audaz, que se aleja de sus padres, sea digno de ser tenido como vástago de azor o de halcón y de ser llevado sobre la mano izquierda de un soldado. Si pues, adviertes que no he seguido el camino de mis padres, no veo que haya de ser nombrado por el deshonroso título de milano, sino con el honorable título de halcón (59).

Ella le contesta: “Añadiré además que aunque alguna vez el halcón huya del cernícalo no por ello deja de ser clasificado entre los halcones, ni el cernícalo entre los cernícalos, sin que por ello se le pueda llamar vil halcón y al cernícalo la mejor ave” (61). Entonces podemos asociar a la Señora como la portadora del halcón, la cazadora de sueños en *Terra Nostra*. La dama a quien creyeron loca e inmóvil, con apariencia fantasmal, con su compañero el azor de mirada hipnótica. Ella es el ave que se transforma, que aparta su velo negro para mostrar sus “dientes afilados como púas de carlanca de un can de presa” (50).

Por ahora, nos concentramos en Isabel, la Señora, como una dama vampiresa espectral, metáfora de la inmortalidad y la creación literaria. La Señora, como en los mitos

clásicos de vampiros, representa al cuerpo descartado y reviviente. La mujer es otro marginado y en este caso, virginal, debido al rechazo del esposo, que los cronistas, o Súper-narrador, de Terra Nostra revelan como el motivo detonante de la locura de la dama. La Señora es concebida en el texto como un objeto intocado y reprimido, víctima de la soledad y de la cristiandad cerrada que guiaba su destino. El hecho de que la Señora no se conformara con su posición sumisa y de esperada abnegación la convierte en el texto en un monstruo maligno y diabólico, en una vampiresa desesperada por conseguir un amante a quien el cronista vería como el depósito de sangre que sería consumida por la dama loca, con colmillos. Sin embargo, contra todos los muros, las palabras se convierten en alimento para la Señora. Los cronistas podrían entender esto como conjuros de hechicera pero es el arte de la creación que permite la verdadera transformación y libertad a Isabel. La Señora es un monstruo “creado” capaz de construir nuevas realidades a través de las palabras. Son ellas las verdaderas portadoras de la energía necesaria para la permutación y fuga del encierro.

## Conclusiones: Vampirismo espectral fuentesiano, sin totalidades

El vampirismo espectral fuentesiano nos devela un lectura más sobre su “tierra de letras”: la literatura para Carlos Fuentes es una criatura que inspira belleza y monstruosidad. *Sangre y letras* es un homenaje a los vínculos entre el escritor mexicano y la academia puertorriqueña. Gracias a esos vínculos se puede delinear una lectura alternativa para una escritura compleja e intrincada desde sus estructuras. La sangre, es un símbolo de consumo de otros cuerpos para alimentar los textos y hacerlos a través inmortales a través del proceso intertextual.

El corpus literario del autor fue denominado por este como “El mal de tiempo”. La pregunta que surge de inmediato es cuál es el mal o maldad que posee la temporalidad de las cosas vivas o muertas. Desde la concepción de la estructura de su universo textual, Fuentes nos remite a la tragedia de los periodos de vida limitados. La muerte es la condena que acompaña a los creadores y estos se someten a esta condena intentando que sus obras sobrevivan a la muerte del creador. Por ende, la finalidad del vampirismo espectral, como fenómeno de creación, es la búsqueda de inmortalidad del cuerpo textual a través del diálogo intertextual.

Sin embargo, el diálogo intertextual está inmerso en motivos y elementos recurrentes que remiten al lector al imaginario espectral y vampírico. La lectura cercana de los textos seleccionados, no solo sugiere, también confirma la presencia de elementos vampíricos espectrales en personajes y estructuras que buscan directa o indirectamente la perpetuidad individual. El vampiro espectral, en la obra de Fuentes, constituye el epítome del consumo de otros cuerpos como metáfora de la inmortalidad a través de la intertextualidad.

Sin embargo, el proceso de perpetuar la obra del creador no es liberador. Se busca la inmortalidad individual a través de motivos relacionados con elementos macabros, como reaparecidos con identidades problemáticas, desconocen su existencia y se cuestionan su estado material en el encierro de la estructura textual. Asimismo, el fenómeno se vincula directamente con el duelo tras pérdidas familiares, sobre todo la pérdida de los hijos varones. En el fenómeno del vampirismo espectral también se alude a la necesidad de nombrar la creación. Los creadores buscan entrar en la palabra a través de los monstruos creados. No obstante, las creaciones con nombre o sin nombre, no le pertenecen a los creadores. Estas, como la creación de Frankenstein, viven el encierro fusionados con sus creadores, condenados a reaparecer entre los textos como espectros revinientes.

Estos personajes se destacan por su palidez espectral, su conocimiento que aspira a la monumentalidad y las vivencias de épocas anacrónicas que han sobrevivido por el acto violento del consumo de los otros cuerpos. De igual forma, la construcción de los personajes alude a la monstruosidad de los vampiros con sus manos alargadas, sus colmillos y sus posturas encorvadas remiten a personajes como de la literatura y el cine como el Drácula o Nosferatu. La presencia de estos entes trastorna la trama de los personajes. Los personajes espectrales vampíricos son la representación del ente extranjero que trastoca la cotidianidad y despierta ambiciones como la inmortalidad sin importar el costo social. Las dinámicas de poder no se limitan a las clases sociales, también son una reflexión de las estructuras en decadencia. Los vampiros espectrales, como personajes, buscan perpetuar sus existencias enigmáticas a través de los otros que consideran sus semejantes. De allí que los vínculos de

amistad nutran el proceso del vampirismo espectral como una polifonía en la estructura narrativa.

La creación literaria como fenómeno del vampirismo espectral es tan antiguo como la escritura misma. La intención de immortalizar la creación y sus vínculos familiares o de amistad. Como se demuestra, en el presente estudio el duelo es un detonante para creación y la búsqueda de perpetuidad de los monstruos creados. Los personajes-narradores masculinos están obsesos con identificar figuras semejantes con los que puedan nutrir, fusionar y transformar sus historias. En otras palabras, las historias son polifónicas, amalgamas narrativas que han sido transformadas como nuevas creaciones.

El ente perpetuo representa un colectivo pero continúa como ser individual creador a su vez creado de la pluralidad. La teoría intertextual aporta en la comprensión de la estructura fuentesiana, sin embargo, no es suficiente para acercarse a su complejidad narrativa. Cada fragmento funciona como un apéndice de la narración. En cada texto, reaparecen los motivos antes mencionados como un elemento cuasi lúdico que invita al lector a una lectura activa para detectar los motivos del vampirismo espectral y su función en la creación literaria fuentesiana.

El estudio demuestra que la soledad invita a la conexión de los vínculos en las relaciones inacabadas entre los textos y sus personajes reaparecidos. Para Carlos Fuentes, la muerte es “inexistencia”, no obstante, la figura del creador transgrede la falta de existencia con la materialización o concreción de su obra. La soledad es también un fenómeno que detona la búsqueda de identidad de los personajes en el vampirismo espectral. El espejo enterrado es una metáfora de dicha inexistencia. El vampiro tradicionalmente no tiene reflejo

en los espejos por su carácter espectral o representación de su identidad “aprobemada”. El enigma de su identidad está bajo la tierra que cubre o enmascara los enigmas o problemas que la historia no ha podido solventar.

Parte de las crisis históricas que representan la ausencia de un reflejo se relacionan con la hibridez cultural de los individuos que han sido creados y que, por ende, tienen la capacidad creadora. Esa es la condena en el fenómeno del vampirismo espectral: los pactos de sangre que permiten la conexión violenta de los cuerpos en actos de convocación y maldición perpetua. La antropofagia también explica el fenómeno de la hibridez de los cuerpos, sin embargo, como teoría, el caníbal busca el consumo para despertar y perpetuar la memoria colectiva mientras que el vampirismo espectral es un fenómeno de consumo y transformación que busca la inmortalidad del cuerpo individual. En otras palabras, se distancian en su función: la antropofagia, como metáfora de creación literaria, busca la conciliación en la incorporación de los cuerpos, o sea, visibilizar la presencia colectiva de los textos. El vampirismo espectral, en cambio, busca inmortalizar una inteligencia común en un cuerpo textual monstruoso a través de su hibridez.

Un elemento que marca una distinción en el fenómeno del vampirismo espectral fuentesiano es la representación de las vampiresas espectrales. Los personajes masculinos se perpetúan a través del otro, fusionando colectivos, en una identidad “aprobemada” pero individual. Sin embargo, las vampiresas espectrales en la obras seleccionadas de Fuentes transgreden la definición original del vampirismo espectral fuentesiano. Su obsesión no es la inmortalidad sino transgredir la soledad y el claustro. Las figuras femeninas en el vampirismo espectral fuentesiano son madres abandonadas que padecen duelos, pérdidas de

los hijos o el abandono de los maridos. Estos aspectos son detonantes para la creación monstruosa. Las vampiresas espectrales se representan como madres monstruosas obsesionadas con la inmortalidad de sus creaciones.

Hay elementos que sí coinciden con los vampiros espectrales como los encierros, las soledades perpetuadas, las características vampíricas como los colmillos y las garras y sus identidades problemáticas y foráneas. No obstante, las vampiresas espectrales son narradoras narradas. Se representan sus voces en primera persona para, luego de una lectura cercana, distinguir que sus voces son narradas a la vez. Dicho elemento les resta voz, las silencia. Un ejemplo claro de este silenciamiento lo encontramos en las obras seleccionadas en las cuales las figuras femeninas son anunciadoras, traductoras interrumpidas o creadoras que nombran porque los personajes masculinos se lo permiten.

Tales distinciones no son contradictorias sino que estructuran parte del vampirismo espectral fuentesiano. Las transformaciones necesarias y las fusiones de los cuerpos no siempre resultan en las mismas dinámicas de poder entre los personajes. La figura femenina es un ente rescatado de los encierros textuales. Esta primera lectura del vampirismo espectral fuentesiano abre una ventana en el encierro de la estructura textual para indagar en la representación de otras voces femeninas y visibilizar su falta de poder real en los textos. En otras palabras, el vampirismo espectral fuentesiano es un fenómeno que transgrede a la muerte con pactos de vida eterna. Sin embargo, la mujer como una “dama loca” moviliza el carruaje de la muerte para perpetuar el cuerpo presente mientras ella se silencia, como un espectro, reapareciendo entre los textos, sin voluntad propia.

Anejo 1: *Mural Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de Diego Rivera incluye como figura central la imagen espectral de la Catrina, junto a Frida Kahlo y un autorretrato de Rivera como un niño junto a ambas figuras femeninas



Anejo 2: Grabados de Julio Ruelas (En la parte superior, se observan grabados publicados en la “Revista Moderna” en 1904; en la parte inferior se observa a *El viajero lúgubre*)





Anejo 3: *La pesadilla*, de Henru Fusli



Bibliografía

- Abeyta, Michael. *Fuentes, Terra Nostra, and the Reconfiguration of Latin American Culture*. Columbia, MO: U of Missouri P, 2006. Impreso.
- Andrade, Oswald de. *Obra escogida*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981. Impreso.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Vintage Books, 1974. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. "De las alegorías a las novelas". *Teorías literarias del siglo XX*. Ed. José Manuel Cuesta Abad, Julián Jiménez Heffernan. Ediciones Akal, S.A. 2005. Print.
- Castelló-Joubert, Valeria & Ricardo Ibarlucía. *Vampiria de Polidori a Lovecraft*. 3ra ed. Ed. Adriana Hidalgo. 2007. Impreso.
- Chuaqui, Carmen., and Euripides. El Texto Escénico De "Las Bacantes" De Eurípides. 1. ed., Universidad Nacional Autónoma De México, 1994. Versión electrónica.
- Delden, Maarten. *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*. Vanderbilt UP, 1998. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx : the State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Routledge, 1994. Impreso.
- Díaz, Luis Felipe. *Modernidad, Postmodernidad y Tecnocultura Actual*. Publicaciones Gaviota, 2011. Impreso.
- "Dracula—the Film." *The Immortal Count: The Life and Films of Bela Lugosi*, The University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, 2013, p. 103.
- Dundes, Alan. Eds. *The Vampire: A Casebook*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998. Libro electrónico.
- Durán, Gloria. *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976. Impreso.

Dhondt, Reindert. *Carlos Fuentes y El Pensamiento Barroco*. Iberoamericana ; Vervuert, 2015. Impreso.

Echavarría, Arturo. "Presencias y reconocimientos de América y Europa en Una familia lejana de Carlos Fuentes." *Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 9.35 (1995): 383-405. Impreso.

---. "Una familia lejana: Presencias y reconocimientos de América y Europa". *Carlos Fuentes, Obras Reunidas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.

Echegoyen, Regina Neshma. "La intertextualidad en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes." *Dissertation Abstracts International* 51.9 (1991): 3092A. Web.

Eymar, Marcos. "El fantasma de América: La espectralidad y las relaciones transcontinentales en *The Jolly Corner* de Henry James y *Una familia lejana* de Carlos Fuentes." *Transamériques: Les Echanges culturels continentaux*. Ed. Françoise Aubès. Web.

Fuentes, Carlos. *La Gran Novela Latinoamericana*. Alfaguara, 2011. Impreso.

---. *Inquieta Compañía*. 1. ed., Alfaguara, 2004. Impreso.

---. *Vlad*. México: Alfaguara, 2004. Impreso.

---. *En Esto Creo*. 1. ed., Seix Barral, 2002. Impreso.

---. *Cumpleaños*. México: Alfaguara, 1994. Impreso.

---. *Una familia lejana*. México, D.F.: Alfaguara, 1994. Impreso.

---. *Geografía de la Novela*. 1. ed., Fondo De Cultura Económica, 1993. Impreso.

---. *El Espejo Enterrado*. 1. ed., Fondo De Cultura Económica, 1992.

---. *Aura*. Deutsch, 1990. Impreso.

---. "La edad tiempo. Figuras poéticas". *Anthropos*, no. 91, 1988, p. 2.

---. *Los Días Enmascarados*. 1a ed. en Biblioteca Era. ed., Ediciones Era, 1982. Impreso.

---. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Editorial J. Mortiz, 1976. Impreso.

---. *Terra Nostra*, México, Joaquín Mortiz, 1975. Impreso.

---. *La Región Más Transparente*. 2. ed., aumentada. ed., Fondo De Cultura Económica, 1972. Impreso.

---. *La nueva novela hispanoamericana*. México, DF: Joaquín Mortiz, 1969. Impreso.

Fernández Retamar, Roberto. *Todo Caliban*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003. Impreso.

Florescu, Radu., and Raymond T. McNally. *Dracula : a Biography of Vlad the Impaler, 1431-1476*. Hawthorn Books, 1973. Impreso.

García Landa, José Ángel. "The Structure of the Fabula (II): Boris Tomashevski, 'Thematics'; Mieke Bal, 'Narratology' (Narrative Theory, 2)." *SSRN Electronic Journal*, 1990, pp. *SSRN Electronic Journal*, 1990. Versión electrónica.

Gardner, John, et al. *Gilgamesh : Translated from the Sîn-Leqi-Unninnī Version*. 1st Vintage Books ed., Vintage Books, 1985. Impreso.

Gómez, Blanca Inés. "Intertextualidad y sincretismo en *Cambio de piel*." *Folios: Revista de la Facultad de Humanidades Universidad Pedagógica Nacional* 11 (1999): 45-50. Impreso.

Gordon Melton, J. *The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead.*

Detroit: Visible Ink Press, 1999. Impreso.

Haen, Theo d', et al. *World Literature : a Reader.* Routledge, 2013. Impreso.

Heath, Stephen. "Intertextualidad". *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales.*

Michael Payne (Comp.) Buenos Aires: Paidós. 2002. Impreso.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody : the Teachings of Twentieth-Century Art Forms.*

Methuen, 1985.

Holt, Candace K. "Terra Nostra: Indagación de una identidad." *Revista de Estudios*

*Hispánicos* 17.3 (1983): 395-406. Impreso.

Ibarlucía, Ricardo y Valeria Castelló-Jouebert. Eds. *Vampiria: de Polidori a Lovecraft.*

Adriana Hidalgo Editora, 2002. Impreso.

Ibsen, Kristine. *Memoria y Deseo : Carlos Fuentes y El Pacto De La Lectura.* 1. ed., Fondo

De Cultura Económica, 2003. Impreso.

Institoris, Heinrich, et al. *Malleus Maleficarum.* Anton Koberger, 1494. Libro electrónico.

Joan Gordon, Veronica Hollinger, eds. *Blood Read: The Vampire as Metaphor in*

*Contemporary Culture.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

Impreso.

Kern, R. "Making connections through texts in language teaching". *Language*

*Teaching*, (41)3, 367–387. 2008. Versión electrónica.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection.* Trans. Leon Roudiez. New York:

Columbia UP, 1982. Impreso.

---."Word, Dialogue and Novel." *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi.

Oxford: Blackwell, 1986. 34-61. Impreso.

Kristeva, Julia. "Le Texte Clos." *Langages*, vol. 3, no. 12, 1968, pp. 103–125. Impreso.

Lanin A. Gyurko, Cinematic Image and National Identity in Fuentes' 'Orquídeas a la luz de la luna', in *Latin American Theatre Review*, Vol. 17, No. 2, Spring, 1984, pp. 324.

Impreso.

López-Baralt, Mercedes. *Para decir al otro: Literatura y antropología en nuestra América*.

Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2005. Impreso.

Lugo-Filippi, Carmen. "'La Muerte De Artemio Cruz' y 'La Modificación': Un Estudio Comparado." *Revista De Estudios Hispánicos: (Río Piedras)*, vol. 8, 1981, p. 11.

Molina, Mauricio. "Escrito con sangre. De ángeles, fantasmas y vampiros. Notas sobre

*Inquieta Compañía de Carlos Fuentes*". *Revista de la Universidad de México*. Web

Morilla Palacios, Ana. "Doña Inés en *Terra nostra* de Carlos Fuentes." *Espéculo*:

*Revista de Estudios Literarios* 41 (2009). Web.

Ortega, Julio. *Imagen de Carlos Fuentes*. México: Jorale Editores, 2014. Libro electrónico.

Orr, Mary. *Intertextuality : Debates and Contexts*. Polity, 2003.

Paz, Octavio. *Ladera Este* (1962-1968); *Ladera Este, Hacia El Comienzo*, Blanco. 1. ed.] ed., J. Mortiz, 1969.

Reeve, Richard M. "An Annotated Bibliography on Carlos Fuentes: 1949-69." *Hispania*, vol. 53, 1970, pp. 597–652. Impreso.

Ramírez Mattei, Aida Elsa. *La Narrativa De Carlos Fuentes : Afán Por La Armonía En La*

- Multiplicidad Antagónica Del Mundo*. la ed., Editorial De La Universidad De Puerto Rico, 1983.
- Rutes, Sébastien. "Le Vampire comme métaphore identitaire: Trois réécritures mexicaines de Dracula." *Les Modèles et leur circulation en Amérique latine: Modèles et structures du roman; Révision des stéréotypes; Transfer de modèles*. Ed.Serrano, Carmen. "Monsters, Vampires and Doppelgängers: Innovation and Transformation of Gothic Forms in Latin American Narratives." *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences* 70.7 (2010): 2537. Impreso.
- Siemens, William L. "La Magia y Las Brujas En La Obra De Carlos Fuentes" (Book Review)." *Hispania*, vol. 60, no. 3, 1977, p. 608.
- . "Maniqueismo e inmortalidad en Cumpleaños." *Explicacion de Textos Literarios*: 2. (1974), pp. 123-30. Impreso.
- Shelley, Mary. *Frankenstein o El Moderno Prometeo*.  
1. ed., Castalia Prima, 2008. Impreso.
- Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, México DF, 1995. Web. 20 de marzo de 2011. Impreso.
- Viqueira, Ileana. "Aura: Estructura mítico-simbólica." *Revista de Estudios Hispánicos* 8 (1981): 25-33. Impreso.
- Volpi, Jorge. "Carlos Fuentes o el desafío contra el tiempo." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 37 (2008): 75-77. Impreso.
- Weaver Schopf, Sue. "Legitimizing Vampire Fiction as an Area of Literary Study".  
*Vampires Goes to College*. Lisa Nevárez Eds. Carolina del Norte: McFarland &

- Comp, 2014. Libro electrónico.
- . "“Of What a Strange Nature Is Knowledge!": Hartleian Psychology and the Creature's Arrested Moral Sense in Mary Shelley's *Frankenstein*.” *Romanticism Past and Present*, vol. 5, no. 1, 1981, pp. 33–52.
- Whitman, Walt, et al. *Song of Myself: With a Complete Commentary*. University of Iowa Press, 2016.
- Williams, Raymond L. "Fuentes the Modern; Fuentes the Postmodern." *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 85.2 (2002): 209-18. Impreso.
- Williams, Raymond Leslie. *The Writings of Carlos Fuentes*. Austin: U of Texas P, 1996. Print.
- . "Fuentes the Modern; Fuentes the Postmodern. *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 85, no. 2 (May 2002): 209-18. Web. 14 de marzo 2011.
- . "Terra Nostra y el Escorial: Una lectura”. *Centro Virtual Cervantes*. Web.
- Wilson, Katharina M. "The History of the Word ‘Vampire.’” *Journal of the History of Ideas*, vol. 46, no. 4, 1985, pp. 577–583. Impreso.
- Yeats, W. B. *Michael Robartes and the Dancer. The Poems*. Second Edition: Edited by Richard J. Finneran, New York, 1997, pp. 177–178.