

EL VAMPIRO LITERARIO MEXICANO EN EL SIGLO XXI: ENTRE EL HOMENAJE Y LA PARODIA

INÉS ORDIZ ALONSO-COLLADA

Universidad de León

ines.ordiz@unileon.es

Las primeras publicaciones críticas sobre literatura gótica empiezan a adquirir atención editorial y académica solo a partir de finales del siglo pasado, con volúmenes como *The Literature of Terror* de David Punter (1980). Ya desde estos primeros trabajos inaugurales se insiste en la capacidad de transformación de este tipo de ficción, que le permitió superar los límites concebidos en su nacimiento y desarrollo inicial para viajar a otros países y continentes en el tiempo, adaptándose a diferentes contextos históricos y culturales. Mediante la construcción de amenazadores seres sobrenaturales, reflejo de las pasiones ocultas y los miedos de sus culturas de creación, estas narraciones reproducen siniestramente las realidades que las conciben.

No obstante, a pesar de su adaptabilidad y aparente universalidad, la inmensa mayoría de la crítica literaria sobre el gótico, y de las obras analizadas al respecto, son de origen anglosajón. Sin embargo, los motivos, personajes y ambientaciones del género permean el discurso literario contemporáneo también en otros territorios. Mi análisis propone una exploración de uno de los personajes que más insistentemente ha aparecido en el discurso gótico de los últimos años, como es el vampiro, en el contexto de la narrativa mexicana. Me centraré principalmente en el *nosferatu* literario que proponen dos autores como Carmen Boullosa y Carlos Fuentes por ejemplificar una visión paródica y postmoderna que sirve de homenaje al género, a la vez que lo adapta al contexto mexicano.

ISABEL DE CARMEN BOULLOSA

Isabel es una novela corta de Carmen Boullosa que aparece en el volumen *Prosa rota*, que la autora publica en 2000. La protagonista es una joven mexicana que, destrozada por un amor que ya no es correspondido, altera su naturaleza para invocar la

muerte, y transformándose así en vampiro. Su primera víctima es Jaime, el hombre que había sido su compañero sentimental y la causa de la locura de amor de Isabel, pero le siguen numerosos amantes, a los que, paulatinamente, también asesina y transforma. Los ataques del vampiro en México coinciden con una epidemia de peste que se extiende por la ciudad, y que, posteriormente, acompaña a Isabel donde quiera que intente huir. Es en Nueva York donde termina la existencia de Isabel: la joven se enamora y, en consecuencia, toma conciencia de su naturaleza y de todas las muertes que ha causado. Abrumada por la culpa, se suicida.

La narrativa de Boullosa se caracteriza por lo que Madrid Moctezuma denomina un “mestizaje genérico” por mantener un “diálogo intertextual con la tradición literaria” (2007:27). En *Isabel* se dan la mano géneros muy dispares, como la novela de folletín, la narración policial, el relato erótico o la narración metaficcional (Madrid Moctezuma 2007:31), y, sobre todo, la novela gótica. Así, el vampiro de la autora mexicana comparte numerosas características con los *nosferatu* de la tradición, como la imposibilidad de reflejarse en un espejo, la muerte mediante una estaca clavada en el corazón o el entierro en un cruce de caminos. Otro rasgo característico de los siniestros antepasados de Isabel es el gusto por los viajes. Ken Gelder enfatiza la movilidad del vampiro y lo considera un ciudadano del mundo, un ser a quien no preocupan las fronteras, especialmente las nacionales (Gelder 1994:111). El desplazamiento de Isabel, como el de otros seres anteriores de su misma naturaleza, implica la necesaria propagación del reino vampírico, la maldición que se expande más allá de los límites nacionales para convertirse en universal.

Boullosa también introduce en su novela constantes citas del *Dracula* de Bram Stoker que le sirven para evidenciar y enfatizar esta conexión con la tradición gótica de vampiros, además de servir como ilustración a la historia de Isabel. Así, los perros que habitan México D.F., se convierten en lobos cuando ataca la peste y comienzan a alimentarse de sangre humana. Estas fieras emulan a las que rodean el castillo de Drácula y que atemorizan a un recién llegado Jonathan Harker. “Listen to them, the children of the night. What music they make!” (Stoker 1994:29) ¹ exclama el exaltado conde ante los aullidos de los perros salvajes. Boullosa introduce esta misma cita en su discurso, como punto de conexión entre su narrativa y la de Stoker y, por consiguiente, entre la peste que asola la capital mexicana y el vampirismo. La autora convierte otro de los momentos más conocidos de *Dracula* en un canto macabro que envuelve a una Isabel prisionera, cautiva de unas autoridades que desean determinar si es ella la que transporta la peste de un país a otro:

(Coro que se escucha a lo lejos:
“Nada puede haber más espantoso que esas horribles mujeres que esperaban –
que esperaban – chuparme la sangre”
¡Chuparme la sangre!
Chuparme la sangre!). (2000:243)

1. “Escuche..., son los hijos de la noche. ¡Qué hermoso concierto!” (Stoker 2006:34)

La cita es parte del diario de Jonathan Harker quien, después de haber escapado de la muerte a manos de las voluptuosas y sensuales mujeres vampiro que viven con el conde, teme por su propia vida. La diferencia en la narración de Boullosa es que la *femme fatale* y la prisionera son la misma Isabel, que no sufre por su vida, sino por no tener un amante disponible. Este recurso recupera la tradición gótica a la vez que la transforma para convertirla en parodia, en la que no aparecen unas temibles vampiresas como las de Stoker, sino una grotesca ninfómana desesperada. Así, en *Isabel*, Boullosa recupera la figura de la mujer vampiro como seductora fatal, y el erotismo que habían destilado personajes anteriores desde Lilith hasta Carmilla o las ya mencionadas novias de Drácula. No obstante, esta sensualidad, que en obras anteriores se creaba mediante un juego de evocaciones y sugerencias, es manifiestamente explícito en el lenguaje de Boullosa, hasta el punto de que la mujer vampiro, que en la tradición había sido el terror de hombres inocentes, se transforma en una irrisoria adicta que se encuentra en constante necesidad de carne, sangre y sexo.

De la misma manera, la muerte de Jaime a manos de Tere se convierte en una escena paródica por el manifiesto uso exagerado de diversos elementos de la tradición. Isabel muerde a Tere, la que fuera su mejor amiga y, en una escena de erotismo lésbico, la asesina. Ésta despierta de su muerte unos días después convertida en vampiro y, comprendiendo la terrible verdad sobre la naturaleza de Isabel y lo que le ha ocurrido a Jaime, decide liberarle del enterramiento en vida clavando una estaca en su corazón. Boullosa dibuja una escena en la que Tere, transformada por la sobrenatural belleza del vampiro, cabalga sobre un caballo en el cementerio, bajo la luz de la luna. La propia autora, consciente del notorio *goticismo* de la escena, interrumpe la narración para comentar:

El territorio de los muertos es lo que está vivo en esta historia. Porque es una historia de Vampiros. ¡Y qué hermosa se ve Tere cabalgando en el panteón iluminado por la luz emanada del astro de la muerte, la luz del fósforo de los huesos, lunas que vencen la oscuridad de la tierra para brillar! (Boullosa 2000:221)

La comicidad expuesta por este lenguaje exageradamente romántico, las fórmulas excesivas del gótico tradicional y la propia apelación de la escritora a que la suya es “una historia de Vampiros” se enfatiza cuando Tere, después de decidir desnudarse sin razón alguna, y de terminar con la muerte en vida de Jaime, se fabrica una capa y sale volando, para después desplomarse sobre una estaca y morir. “Colorín, colorado”, comenta la autora, “el cuento de Tere se ha acabado” (Boullosa 2000:227).

Por la presencia de estas características del gótico, y su diálogo con otros géneros los críticos sitúan la narración de Boullosa dentro de la postmodernidad (Prado 2001; Madrid Moctezuma 2007), alegación que se acentúa con la multiplicidad de voces y perspectivas presentes en *Isabel*. A pesar de que la propia narradora, que se identifica con la autora cuando la protagonista se dirige a ella – “Carmen, ¿por qué eres tan inocente? De nada te ha servido compartir esta historia conmigo” (Boullosa 2000:231) – es la cronista dominante, muchas otras figuras hablan en la novela, como Jaime y Tere, o un grupo de *expertos* a los que la narradora-autora pide consejo sobre cómo terminar

el relato. La propia mujer vampiro también tiene voz narrativa, como habían tenido otros seres sobrenaturales con anterioridad, como Louis y Lestat en las *Crónicas Vampíricas* de la escritora norteamericana Anne Rice o la niña fantasma de otra de las novelas de Boullosa, *Antes* (1989). Conocemos así la ansiedad existencial de Isabel, que, según Madrid Moctezuma, se encuentra unida a “la soledad propia del sujeto postmoderno y [a] la falta de valores – entre ellos el amor –” (2007:33). Isabel es una mujer vampiro que se adhiere a la tradición desde su posición en la postmodernidad. Su erotismo se convierte en enfermedad y su angustia existencial en muerte. Los elementos de la leyenda y la literatura anterior, fusionados con los nuevos recursos, instauran una comicidad que aparecerá con posterioridad en el “Vlad” de Carlos Fuentes.

«VLAD» DE CARLOS FUENTES

Carlos Fuentes es uno de los pocos autores hispanoamericanos considerados góticos por la crítica. Ricardo Gutiérrez Mouat lo denomina “the most Gothic of all major Latin American writers” (2004:297),² ya que, ciertamente, una parte relevante de su creación literaria presenta manifiestos motivos del género. En el volumen de cuentos *Inquieta Compañía* que el autor publicó en 2004, los elementos góticos aparecen de manera insistente, impregnando el texto, los espacios narrativos y los personajes con una esencia terrorífica. “Vlad”, el último cuento de los pertenecientes a este volumen, condensa estos motivos en la figura sobrenatural del vampiro.

El relato de Fuentes se configura como una obra de especial relevancia ya que el vampiro no es solo un monstruo decimonónico de peligrosos colmillos, sino que cuenta con una serie de características que reflejan las preocupaciones del autor, como el carácter cíclico del tiempo o la identidad mexicana, además de servir a diferentes funciones como la búsqueda de la crítica social de la realidad hispanoamericana actual. Así, encontramos en “Vlad” una reinención de la tradición gótica que es cómica a la par que sobria, y arcaica a la vez que moderna. El relato de Fuentes acoge una gran variedad de referencias a películas y textos escritos de distintos orígenes, aunque principalmente anglosajones, para configurar una obra que resume los rasgos esenciales que ha mostrado el vampiro hispanoamericano en literatura.

Fuentes ya había dibujado otros personajes, dueños de las tinieblas y delegados de la muerte en obras anteriores. Así, en una obra como *Aura* encontramos la figura decrepita de una mujer que juega con el tiempo. Nos habla Paz de la obsesión del autor mexicano por “el rostro arrugado y desdentado de una vieja tiránica, loca y enamorada. Es el antiguo vampiro, la bruja, la serpiente blanca de los cuentos chinos” (1981:11). La anciana bruja de la novela de Fuentes habita un espacio gótico que puede reproducir un castillo encantado, o una tumba vampírica, en el que nada es lo que parece, el tiempo parece no importar, y el humano protagonista no es más que una víctima de lo sanguinario sobrenatural. Mientras que el Vlad de *Inquieta Compañía* se alimenta de

2. “El más gótico de entre los principales escritores latinoamericanos”. La traducción es mía. Posteriores versiones en español de citas originales en otros idiomas también lo serán, a no ser que se especifique una edición determinada.

sangre, Aura bebe un vino rojo y espeso, y ambos sirven vísceras sangrientas en la mesa. Las criaturas que rondan la más reciente colección de relatos de Fuentes pertenecen al mundo de lo sobrenatural y, como Aura, Consuelo, o la propia figura del vampiro literario, habitan un espacio ambiguo en el que la muerte reina sobre la vida. En “La buena compañía” se nos presenta unas misteriosas ancianas que parecen haberse “quedado detenidas en otra época” (Fuentes 2004:104) y que beben sopa de sangre, además de poseer un sótano con féretros, mientras que en “La bella durmiente” una mujer, que parece sumida en el sueño eterno, despierta de su muerte en vida solo bajo el contacto con el narrador, de manera que su existencia se alimenta del vigor ajeno. Estos elementos, junto con la agonía en la vida escénica de la Ofelia de “El amante del teatro”, y los fantasmas que retornan de la otra vida en “La gata de mi madre”, se configuran como alusiones al vampirismo, que el lector debe desenterrar de entre tantas tinieblas, para convertirse en preámbulo lapidario para “Vlad”, el último de los relatos del volumen, y el que muestra la figura de un vampiro axiomático heredero de una larga tradición de *chupasangres* universales.

“Vlad” está relatado en primera persona por un narrador que nos presenta su vida cotidiana en México D.F., su hogar, su adoración por su hija y la fogosidad de su matrimonio con una mexicana llamada Asunción. Sin embargo, ya desde el principio se nos advierte que algo escalofriante está a punto de invadir tranquila existencia de los protagonistas:

Cuando, semanas más tarde, la horrible aventura terminó, recordé que en el primer momento atribuí al puro azar que Dávila anduviese de viaje lunamielero en Europa y Uriarte metido en un embargo judicial cualquiera (Fuentes 2004:203).

Debido a esta ausencia de sus colegas en el trabajo, aparentemente justificada, el narrador del relato se reúne con su jefe, el anciano señor Zurinaga, en la antigua mansión porfiriana de éste. Allí Navarro recibe el sombrío encargo de encontrar techo a un noble procedente de los Balcanes, que no es otro que el mismísimo Drácula. Sin embargo, la verdadera identidad del extranjero se revela primeramente al lector, que sabe leer los diferentes signos que la dilucidan, como el hecho de que el visitante “sólo tolera la luz artificial” (Fuentes 2004:216), únicamente aparece de noche, o utiliza ropajes y pelucas que son manifiestos disfraces para ocultar su verdadera naturaleza, entre muchos otros. El protagonista, por su parte, no descubre la naturaleza vampírica de Vlad hasta que lo encuentra durmiendo en un ataúd en un túnel plagado de murciélagos, así como tampoco reconoce el peligro que la criatura presenta para su vida cotidiana hasta que su mujer y su hija lo abandonan para seguir al conde.

Más que la ambición de poder que dictaba los movimientos de Drácula, Vlad se muestra principalmente interesado en la hija pequeña de Navarro, que es físicamente idéntica a la niña vampiro que transformó al conde transilvano de Fuentes en *nosferatu*, y que éste presenta y trata como a su hija. La mujer y la niña del protagonista no se muestran como víctimas de un monstruo procedente de un mundo ajeno, sino que parece que conscientemente eligen la compañía del conde frente a su propia vida cotidiana. Magdalena y Minea, las hijas respectivas de Navarro y del vampiro, parecen

haberse hecho amigas. Asunción, por su parte, después de pasar un día entero con Vlad, confiesa a su atónito esposo: “No soy prisionera. Me he escapado de tu prisión” (Fuentes 2004:265). Así, el narrador se ve obligado a abandonar la mansión del vampiro, que se transforma en un castillo antiguo delante de sus ojos, y retornar a su vida diaria, solitario, vencido, y “condenado a muerte porque viviría con el conocimiento de lo que viv[ió] para que la negra tribu de Vlad no muriera” (Fuentes 2004:270).

Las referencias a otros textos en el relato son numerosas y variadas, respondiendo a diversos propósitos. No sólo elige Fuentes la figura del vampiro, antagonista fantástico reiterado hasta la saciedad en obras tanto graves como cómicas, como elemento principal de su narración, sino que disemina por el texto una serie de referencias reconocibles a otros vampiros literarios y filmicos que ponen de manifiesto la intención del autor de conectar con una tradición anterior. Estos elementos de unión con otras prácticas son tan exagerados y prescritos que necesariamente llaman a una interpretación paródica del texto (Ordiz 2009:131), pero a la vez lo universalizan ya que sitúan las raíces de sus elementos en diversos lugares del mundo.

Así, Fuentes introduce referencias específicas al conde de Stoker, como el traslado del vampiro desde un espacio arcaico a un mundo moderno y reconocible, como el Londres del escritor irlandés en el siglo XIX. De la misma manera, el Maine natal de Stephen King en *Salem's Lot* o la vibrante Nueva Orleans de Anne Rice en *Interview with the Vampire*, funcionan como nuevos espacios que habita un renovado vampiro. Otras referencias más específicas conectan el relato de Fuentes con el original de Stoker, como el nombre del criado de Vlad, Borgo, o de la pequeña vampira, Minea. El primero evoca inevitablemente El Paso del Borgo, un desfiladero en una zona de Rumanía cercana a la frontera con Ucrania donde el carruaje del conde espera a Jonathan Harker para llevarlo a su castillo en Transilvania. El nombre “Borgo” se configura como una tenebrosa referencia al *Dracula* original, incluso para quien no haya leído la novela de Stoker, y es por esta razón que Fuentes lo utiliza como referencia explícita a este vampiro literario decimonónico. Minea, por su parte, tiene un nombre decididamente similar a la prometida y posteriormente esposa de Jonathan Harker, Mina Murray.

«Vlad», Coppola y la tradición literaria y filmica

El vampiro de Fuentes guarda una destacada similitud con una de las versiones cinematográficas del conde transilvano, el *Bram Stoker's Dracula* (1992) de Francis Ford Coppola. La obra del escritor mexicano siempre se ha configurado en una relación muy directa con el cine, que se refleja, entre muchos otros, en su homenaje literario a *Citizen Kane* en *La Muerte de Artemio Cruz* (1962) o en su trabajo de guionista, junto con García Márquez, para *El Gallo de Oro* (1964), adaptación de una idea de Juan Rulfo. Así, Fuentes, como Coppola, decide presentarnos una visión retrospectiva del Vlad Tepes histórico para definir el presente del vampiro, en vez de únicamente mostrar un monstruo delegado del Mal absoluto, y sin dimensión histórica que explique su comportamiento más allá de alusiones y conexiones con Satán. Christopher

McGunnigle, en su estudio sobre la adaptación cinematográfica de Coppola, afirma que “Coppola’s version creates a new heterogeneous blend of the corrupted legends of Prince Vlad the Impaler woven together with the literary Dracula within a Harlequin Romance format.” (2005:172).³ Esta mezcla entre la historia de Vlad, príncipe de Valaquia, la ficción de Stoker, y la ambientación entre romántica y circense que aporta el director, se refleja en la obra de Fuentes, en la que el vampiro se asemeja a un *drag queen* de ultratumba que duerme en una cripta pero posee un dormitorio “con toda suerte de cosméticos y una fila de soportes de pelucas” (Fuentes 2004:230) y se viste con un batón “con cuello de piel de lobo” y “largo hasta los tobillos, digno del zar de una ópera rusa, bordado de oros viejos” (Fuentes 2004:233). Este Drácula transformado de Fuentes parece una réplica cómica del Gary Oldman de la adaptación cinematográfica, que recibe a Jonathan Harker en su castillo vistiendo algo similar a un batín, de seda roja brillante con bordados en oro y una cola tan larga que arrastra lánguidamente, y con un peinado excesivamente elaborado para no ser una peluca. De la misma manera, algunas de las frases de Vlad son manifiestos reflejos de las palabras del Oldman vampírico, más que homenajes al conde transilvano original. Así, mientras que Drácula se disculpa por no acompañar a Jonathan Harker en su cena, nada más llegado éste al castillo del noble, con un “I pray you, be seated and sup how you please. You will, I trust, excuse me that I do not join you; but I have dine already, and I do not sup” (Stoker 1994:27),⁴ el vampiro de Coppola y el de Fuentes son notablemente menos circunspectos y, debido a lo esperable de sus comentarios, incluso cómicos. Así, un vampírico Gary Oldman afirma “You will, I trust, excuse me that I do not join you but I have already dined and I never drink... wine” (Coppola 1992),⁵ mientras que el Vlad de Fuentes, después de que Navarro le pide que le acompañe con una copa, responde concisamente, y a imagen de la versión cinematográfica, “Yo nunca bebo... vino” (Fuentes 2004:221). Esta afirmación, enigmática en el contexto de la conversación, pero excesivamente evidente para un lector contemporáneo, acentúa la clave irónica del relato del escritor mexicano, a la vez que funciona como guiño a la versión cinematográfica de Coppola.

La cualidad más significativa que Fuentes recoge del vampiro de Coppola es la que le concede una nueva dimensión ligeramente más humana. El vampiro de Coppola renuncia a la vida natural cuando clava su espada en una cruz cristiana en su castillo, y convierte a su difunta esposa Elisabeta en su nueva religión mientras manifiesta que volverá de la muerte para vengar la de ella. Coppola convierte a Drácula en un hombre enamorado que dedica su vida eterna a la búsqueda de su esposa perdida, que aparece personificada en Mina Murray, la prometida de Harker. Es entonces su amor por Elisabeta/Mina el causante de la conversión en vampiro del guerrero Draculea – supuestamente Vlad Tepes – en un primer momento y, en segundo lugar, de su viaje a Londres en búsqueda de la personificación de su esposa perdida. La naturaleza

3. La versión de Coppola crea una nueva mezcla heterogénea de las viciadas leyendas del Príncipe Vlad el Empalador y el Drácula literario presentada en un formato típico de las ficciones románticas.

4. “Siéntese, por favor, y cene a su gusto. Confío en que sabrá perdonarme si no me uno a usted; he cenado ya, y no tengo costumbre de tomar nada después” (Stoker 2006:32).

5. “confío en que sabrá disculparme por no acompañarle; pero yo ya he cenado y jamás bebo... vino”. (Coppola 1992b)

vampírica y las acciones del Vlad de Fuentes, por su parte, también están supeditadas a una figura femenina, en este caso la niña Minea. Es la pequeña vampiro la que le da al Conde su vida eterna, cuando éste se encuentra enterrado vivo en una lápida incomunicada como castigo por sus múltiples crímenes y, por ella, Vlad, después de buscar muchos años una compañera de juegos perfecta para su Minea, viaja a México, en busca de Magdalena. Ante la estupefacción del narrador, el vampiro manifiesta:

Mírela bien y entiéndalo bien. No me interesa su esposa, Navarro. Me interesa su hija. Es la compañera ideal de Minea. Son casi gemelas, ¿se dio usted cuenta? Viera usted la cantidad de fotografías que hube de escudriñar en las largas noches en mi arruinado castillo en la Valaquia hasta encontrar a la niña más parecida a la mía (Fuentes 2004:258).

Así, como en el relato de Fuentes, Magdalena y Minea se nos describen como prácticamente gemelas, en la versión de Coppola Winona Ryder interpreta a ambas: Elisabeta, la esposa del Draculea/Vlad Tepes histórico, y a la virginal Mina Murray, personificación de ésta. Las niñas tienen “La misma estatura. La misma cara. Sólo el atuendo era distinto” (Fuentes 2004:255), de la misma manera que Coppola viste a Ryder con dos indumentarias distintas para encarnar a diferentes personajes. Y así como Vlad describe la ardua tarea que le llevó a encontrar a Magdalena, un Drácula disfrazado de noble victoriano susurra a la Mina de Coppola “I have crossed oceans of time to find you.” (1992).⁶ El Drácula de la gran pantalla encuentra un retrato de Mina que descansa encima de la mesa de Harker, e inmediatamente reconoce la cara de su amada Elisabeta. Así, la Mina del film y la Minea del relato comparten más que un expreso parecido en sus nombres, y se presentan como elementos indispensables para la configuración del argumento, como razones para la vida eterna y maldita de los vampiros de la pantalla y el papel, y como figuras que añaden una explicación al comportamiento del monstruo, que consecuentemente, como padre o enamorado, se impregna de humanidad.

Es esta recién adquirida sensibilidad la que permite al vampiro configurarse como un personaje con diferentes niveles, que contrasta con la concepción satanizada del monstruo que dibujó Stoker. McGunnigle define las tres personalidades del Drácula de Coppola como “Wild Thing” (2005:180), “Dragula” (2005:179) y “Prince Vlad” (2005:180).⁷ Esta caracterización tripartita también puede servirnos para describir las diferentes caras de los monstruos de Fuentes que, como figuras híbridas, son un producto de concepciones y tradiciones varias. Así, la *Cosa Salvaje*, se define como “a werewolf-like creature of raw naked masculinity who brings along with it a tempest of rain and lesbian kisses in the garden” (McGunnigle 2005:180).⁸ Esta bestia, que arranca violentamente la virginidad de Lucy en el jardín en la versión de Coppola, representa la bestialidad reprimida, los instintos sexuales más básicos y una naturaleza monstruosa porque se identifica con deseos no aceptados socialmente (McGunnigle 2005:180). En

6. “He cruzado océanos de tiempo para encontrarte”. (Coppola 1992b)

7. La “Cosa Salvaje”, “Drágula” y “Prince Vlad”, respectivamente.

8. “Una criatura similar a un hombre lobo cuya llegada origina una tempestad de lluvia y besos lésbicos en el jardín”.

«Vlad» esta avidez monstruosa se plasma en el fragmento en el que Borgo, ante los ojos atónitos de Navarro, comienza a chupar los pezones de la pequeña Minea, hasta que desaparecen poco después de afirmar que no tocará a Magdalena porque “el amo”, “*se réserve les petits choux bien pour lui*” (Fuentes 2004:256).⁹

Por otro lado, McGunnigle define la segunda concepción de vampiro en *Bram Stoker's Dracula* de la siguiente manera: “Dragula is Dracula's epitomized Other, a violent, effeminate, emasculated, homosexual, cross-dressing, pimping Count who combines all sexual perversions into an asexual form” (2005:176).¹⁰ Hace referencia el autor al atuendo feminizado del conde que, con el pelo recogido en un immaculado copete y una larga bata de seda roja, pasa a ser una figura terrorífica de género indeterminado. En “Vlad”, Navarro descubre la existencia de este violento y afeminado conde travestido después de encontrar las numerosas pelucas en su recámara, cuando el vampiro sale de la ducha mostrando su cuerpo, “blanco como el yeso”, que no tiene “un solo pelo en ninguna parte, ni en la cabeza, ni en el mentón, ni en el pecho, ni en las axilas, ni en el pubis, ni en las piernas” (Fuentes 2004:231). El *Drágula* de Fuentes es, así como el de Coppola, una figura homosexual, travestida y, a la vez, de género ambiguo.

Por su parte, el *Príncipe Vlad* de la versión cinematográfica, que representa la cara del personaje que pierde a su esposa amada, elige una vida eterna y maldita para poder vengar su muerte y para poder reencontrarse con ella, se presenta ante Mina como un seductor que termina cautivando a la dama, cuyo erotismo alcanza su clímax en la escena que ambos comparten, en el aposento de ella:

MINA: Yes, my love, you found me.

DRACULA: My most precious life.

MINA: I've wanted this to happen. I know that now. I want to be with you always. (Coppola 1992).¹¹

Segundos después, Mina bebe sangre del pecho abierto del conde transformado en Príncipe Vlad. Esta cara de Drácula la conocemos en el relato de Fuentes a través de una Asunción convertida en vampiro que afirma: “Gozo con Vlad. Es un hombre que conoce intuitivamente todas las debilidades de una mujer...” (Fuentes 2005:265). Sin embargo, el lado más humano del vampiro de Fuentes, que funciona como el equivalente al príncipe descrito por McGunnigle, es el que permite a Vlad mostrar su afecto por la pequeña Minea. El nuevo *nosferatu* no viaja a México para alimentarse de sus mujeres y extender su reino de terror, sino que tiene unas razones más altruistas y, al cuidar de una pequeña vampiro, desaparece parte de su monstruosidad. Así como las acciones del Príncipe Vlad de Coppola responden a su pasión amorosa, más fuerte que

9. “Se reserva los cielitos para él solo”.

10. “Drágula es el “otro” tipificado de Drácula, un conde proxeneta, violento, castrado y afeminado, homosexual y travestido que combina todas las perversiones sexuales en una forma asexual”.

11. “MINA: Sí mi amor, me has encontrado.

DRÁCULA: Mi más preciada vida.

MINA: Quería que pasara esto. Ahora ya lo sé. Quiero estar contigo siempre” (Coppola 1992b).

el tiempo y la muerte, el vampiro de Fuentes actúa en beneficio de su pequeña, su “única y verdadera familia” (Fuentes 2004:258).

Bram Stoker's Dracula y la historia de Tepes no son los únicos precedentes de los que “Vlad” hereda sus rasgos. El relato de Fuentes presenta “múltiples elementos provenientes de Le Fanu, Bram Stoker o las versiones cinematográficas de *Nosferatu*, la de Murnau en su versión muda y la de Werner Herzog protagonizada por Klaus Kinski” (Molina 2004: 35). Así, el vampiro de Fuentes, como el de las dos versiones alemanas de *Nosferatu*, no tiene pelo, su piel es blanca y su cuerpo es “completamente liso, como un huevo” (Fuentes 2004:231), lo que evoca irremediabilmente la imagen de la cabeza ovoide de ambos *nosferatu*. De la misma manera, las “uñas de vidrio, largas, transparentes” (Fuentes 2004:220) son parejas a las de los vampiros de las versiones cinematográficas. Fuentes añade un rasgo monstruoso a la caracterización de su vampiro y convierte a los hipnotizadores ojos de otros Dráculas en dos cuencas vacías, “[d]os ojos sin ojos. Dos lagunas de orillas encarnadas y profundidades de sangre negra” (Fuentes 2004:242).

Borgo, el sirviente jorobado de Vlad, podría considerarse una versión del Quasimodo de los *Universal Monsters*, las criaturas de terror de las películas de la productora norteamericana Universal. La galería de monstruos que estos estudios llevaron a la gran pantalla comienzan con *The Hunchback of Notre Dame* (1923) y continúan con películas como *The Phantom of the Opera* (1925), *Dracula* (1931), *Frankenstein* (1931), *The Mummy* (1932), *The Invisible Man* (1933), *Bride of Frankenstein* (1935), *Werewolf of London*, (1935) *Son of Frankenstein* (1939), *The Wolf Man* (1941), o *Creature from the Black Lagoon* (1954). En *House of Frankenstein* (1944), el malvado doctor Niemann tiene un asistente corcovado, y juntos escapan de prisión para encontrarse con Drácula, el Hombre Lobo y el monstruo de Frankenstein. También la productora británica *Hammer Productions* cuenta con un gran número de películas en las que aparecen jorobados siniestros, como *The Revenge of Frankenstein* (1958), en la que el doctor que le da el título al film trasplanta el cerebro de su giboso ayudante a un nuevo cuerpo. Asimismo, la representación sexual del vampiro es una característica que evoca los rasgos de las películas de la Hammer. En su análisis de *Horror of Dracula* (1958), Patrick Day subraya como la versión cinematográfica hizo la sexualidad del vampiro, y de Mina y Lucy, mucho más explícita de lo que el escritor irlandés hubiera aceptado:

While the plots of the Hammer movies are, as with Stoker's novel, stories of deadly battle between Good and Evil, a second drama is enacted on the screen through images of the tension, rather than the confluence, between the moral story and the sexual spectacle. (Day 2002: 21) ¹²

Tanto Vlad, como Borgo y la niña vampiro, así como los protagonistas humanos del relato de Fuentes son seres manifiestamente sexuales, y esta característica carnal,

12. “Mientras que los argumentos de las películas de Hammer son, como la novela de Stoker, historias de la batalla mortal entre el Bien y el Mal, se desarrolla en el cine un drama secundario a través de imágenes de la tensión, más que de la confluencia, entre el argumento moral y el espectáculo sexual”.

heredada de las versiones cinematográficas de *Dracula*, se aleja notablemente de las sugerencias moralistas de Stoker.

La figura de la niña vampiro, por su parte, evoca inevitablemente a Claudia, la pequeña *no-muerta* de *Interview with the Vampire* de Anne Rice. La descripción que Fuentes, a través de Navarro, hace de la pequeña vampiro, la única familia de Vlad, presenta una imagen grotesca de una figura a medio camino entre una niña y una muñeca de porcelana, pero a la vez siniestra y fatal, una versión infantil de la seductora *femme fatale* de otros relatos vampíricos, pero cubierta de un halo de falsa inocencia:

La otra niña vestía toda de rosa, como las muñecas en el cuarto que yo había visitado esta mañana. Usaba un vestido rosa de falda ampona y llena de olanes, con rosas de tela cosidas a la cintura, medias color de rosa y zapatillas de charol negro. Tenía una masa de bucles dorados, en tirabuzón, con un moño inmenso, color de rosa, coronándola.

Era de otra época. (Fuentes 2004:255)

Si la novela de Rice fue notoria entre público y crítica, la homónima versión cinematográfica de 1994 dirigida por Neil Jordan, con Brad Pitt, Tom Cruise, Antonio Banderas y una pequeña Kirsten Dunst como la niña vampiro, convirtió a Louis, Lestat y Claudia en los vampiros representativos del nuevo paradigma del gótico norteamericano y occidental. Es, por tanto, inevitable que cualquier narración en la que aparezca una pequeña *nosferatu* evoque la novela de Rice o la adaptación de Jordan. Claudia, como Minea, también tiene un pelo rizado y lleno de tirabuzones dorados, su aspecto físico es el de una muñeca y se convierte en hija adoptiva de unos vampiros “You’re our daughter”, informa Lestat a la pequeña en la novela de Rice, “Louis’s daughter and my daughter, do you see?” (Rice 1976:88).¹³ Efectivamente, la propia niña pide cuentas a Lestat y a Louis sobre su eterno aspecto infantil, y pregunta al primero, en la versión cinematográfica, sobre la razón del mismo: “You dress me like a doll. You make my hair look like a doll’s. Why?” (Jordan 1994).¹⁴ De la misma manera, las dos vampiros poseen un gran número de muñecas en una habitación de aspecto inocente pero siniestro:

Aquí todo era de color de rosa. Las cortinas, los respaldos de las sillas, el camisón tendido cuidadosamente junto a la almohada. (...) Había media docena de muñecas reclinadas contra las almohadas. Todas rubias y vestidas de rosa. Pero todas sin piernas. (Fuentes 2004:240)

Fuentes añade un toque lúgubre a la habitación de Minea con la implícita amputación de las extremidades de los juguetes por parte de la niña. Claudia, por su parte, cansada de su aspecto de eterna infante y deseando una figura de mujer, asesina a una dama y esconde su cuerpo en su cama, debajo de una montaña de muñecas.

De la misma manera, Didier, el hijo de Navarro y Asunción que murió ahogado cuando era un niño, representa no solamente la conexión entre la infancia y la muerte

13. “Eres nuestra hija; la hija de Louis y la mía ¿comprendes? Bien, ¿con quién quieres dormir?”. (Rice 2010: 113).

14. “Me vistes como una muñeca. Me peinas como una muñeca. ¿Por qué?”. (Jordan 1994b).

que aparece en “Vlad”, y también en las descripciones de Claudia en *Interview with the Vampire*, sino que también encarna la imposibilidad del niño de crecer alguna vez, el “retrato para siempre fijado en la niñez” (Fuentes 2004:215). Esta interrupción del crecimiento que impone la muerte es la obsesión de la niña vampiro de Rice y se configura como el desvelo que finalmente desemboca en su destrucción.

El relato de Fuentes está repleto de alusiones y referencias a otras obras que no han sido analizadas. Por ejemplo, Don Eloy se refiere a su morada citando el *Prelude* de Wordsworth – “*A dreary mansion, large beyond all need...* repitió con ensoñación insólita el anciano abogado” (Fuentes 2004:207) –, mientras que Minea y Magdalena cantan en el jardín, rodeadas de estacas, los versos del poema de Thomas Dekker “*Golden Slumbers kiss your eyes*” (1893), que también sirvió de inspiración para la canción *Golden Slumbers* de The Beatles.

Sleep, pretty wantons, do not cry,

And I will sing a lullaby:

Rock them, rock them, lullaby... (Fuentes 2004:268) ¹⁵

“Vlad” presenta así una figura vampírica que concentra diferentes tradiciones literarias y filmográficas y que también conecta con otros ámbitos culturales del mundo occidental. De esta manera, las últimas palabras del vampiro de Fuentes funcionan como epítome a esta conglomeración de referencias mediante su conexión con otros *nosferatu* de la tradición:

- ¿Se va de la Ciudad de México? - insistí con voz de opio.

- No, Navarro. Me *pierdo* en la Ciudad de México, como antes me perdí en Londres, en Roma, en Bremerhaven, en Nueva Orleans, donde quiera que me ha llevado la imaginación y el terror de ustedes los mortales. Me pierdo ahora en la ciudad más populosa del planeta. Me confundo entre las multitudes nocturnas, saboreando ya la abundancia de sangre fresca, dispuesto a hacerla mía, a reanudar con mi sed la sed del sacrificio antiguo que está en el origen de la historia... Pero no lo olvide. Siempre soy Vlad, para los amigos. (Fuentes 2004:267)

Estas palabras universalizan el mito del vampiro, y conectan todos los *nosferatu* de la historia de la literatura y el cine, que se funden en una única figura. Así, el Lord Ruthven de Polidori en *The Vampyre*, que ronda Londres y Roma, el Drácula de Stoker, que aterroriza a la sociedad londinense del siglo XIX, el Lestat de Rice, que en *The Vampire Lestat* (1985) viaja a la capital italiana en época de Augusto, pero que en *Interview with the Vampire* reside en Nueva Orleans y el *Nosferatu* de Murnau, que se

15. “Dormid, placeres queridos, no lloréis
Y una nana os cantaré
Dormid, dormid con esta nana”.

pasea por la nocturnidad de Bremen, se unen al monstruo mexicano para conformar una única figura en el imaginario occidental que, a su vez enlaza con los sacrificios sanguinarios de la Antigüedad. Este vampiro, ahora universal, es el terror que deambula en las noches de la imaginación humana, y es siempre el mismo, “Vlad, para los amigos”.

El monstruo de Fuentes es, por tanto, heredero de una larga tradición de *no-muertos* universales, nacidos en el papel, en el celuloide, y en los terrores conscientes e inconscientes de los pueblos. Sin embargo, Vlad no es únicamente un producto del pasado que habita el presente de un México D.F. superpoblado, no es sólo un fantasma gótico que retorna para rondarnos, sino que se configura como un fruto híbrido de dicho legado y de las propias preocupaciones y rasgos definitorios de la narrativa del autor. Fuentes es consciente de la reiteración, quizás excesiva, de la aparición del vampiro en la literatura de terror y, aún así, nos presenta un protagonista inocente e iluso que parece no saber leer los signos que se presentan ante sus ojos, y que ignora la naturaleza vampírica de Vlad incluso páginas después de que el lector ya la ha adivinado. La ingenuidad de Navarro es tan obvia, que evoca la de heroínas góticas de siglos anteriores pero que en nuestro siglo ya roza la necedad, hasta el punto de resultar cómica. Ya la primera escena que nos presenta el autor mexicano augura el irremediable encuentro del protagonista con el monstruo gótico ya que, en la descripción de la mansión de Zurinaga, encontramos condensadas en únicamente dos párrafos, palabras como “oscuro”, “gélida”, “piedra gris”, “terciopelo rojo”, “macabro”, “cabezas taladradas”, “fantasmagóricos”, “pesadillas”, “distorsiones”, “horror” y “miedo” (Fuentes 2004:206). La reunión consciente de los tópicos y el lenguaje del primer gótico, junto con la inocencia inverosímil del narrador a pesar de los múltiples indicios de lo siniestro y las numerosas referencias a otros relatos y filmes, así como los intentos de Vlad por ocultar su naturaleza mediante un disfraz ridículo, son algunos de los rasgos que acentúan la comicidad del cuento de Fuentes.

«Vlad, Carlos Fuentes y el tiempo mexicano»

Barchino Pérez afirma que el escritor mexicano aprovecha “la sensación de *déjà-vu* que deja en el lector la aparición de elementos ya conocidos para preocuparse de nuevo por algunas de sus obsesiones personales e intelectuales” (2005:38). Así, el autor se apropia del gótico y reutiliza sus tópicos más reconocibles, de manera que nuestra atención se centra en nuevos elementos, en otros argumentos que no son meras repeticiones, para así introducir sus propios razonamientos y preocupaciones. Los temas principales que encontramos en la narrativa de Fuentes, como la concepción de tiempo o la esencia de la identidad mexicana, reaparecen en sus relatos góticos con una nueva esencia siniestra.

El autor ha indagado en diversos artículos y en muchas de sus obras de ficción en el problema del tiempo, que se configura como una de sus principales preocupaciones literarias. El tiempo, para el autor, es de naturaleza misteriosa, ya que, tanto pasado como futuro pertenecen a la inmediatez del presente y a la imaginación humana, en un mundo en constante cambio. La clave que enlaza las ideas de Fuentes con las

concepciones góticas en general, que se aplica específicamente a su particular vampiro, es la que subraya la importancia del pasado como elemento necesario del presente. Afirma el propio Fuentes: “Cuando expulsamos al pasado por la ventana, no tarda en regresar por la puerta principal, disfrazado de las más extrañas maneras” (Fuentes 2002:272). En “Vlad”, el atuendo que viste el pasado es de monstruo del ayer, heredero de una larga tradición de vampiros occidentales, los ritos y sacrificios antiguos que originan la Historia. David Punter analiza la importancia que, en este tipo de ficción, tiene el pasado sobre el presente. Sin embargo, la relación entre ambos tiempos no es sencilla ni lineal, y no se basa en la mera transcripción del ayer en el momento presente:

“The code of Gothic is thus not a simple one in which past is encoded in present or viceversa, but dialectical, past and present intertwined, and distorting (...) each other with the sheer effort of coming to grips” (Punter 1996:198).¹⁶

De esta manera, en la literatura gótica que define Punter, el pasado y el presente ocurren en un mismo espacio, y se relacionan necesariamente entre ellos hasta el punto de definirse mutuamente. De la misma forma, el vampiro de Fuentes se configura como una figura paradójica, ya que es una criatura inmortal que vive fuera del tiempo lineal – “La niña me arrancó del tiempo y me condujo a la eternidad” (Fuentes 2004:262), afirma Vlad –, pero a la vez encarna un pasado histórico y literario que habita un presente cambiante. Pasado y presente están superpuestos en Vlad, y la existencia de ambos es necesaria para comprender la naturaleza del vampiro, y del tiempo eterno que habita.

Se establece así un paralelismo entre la ciudad de México y la figura del *nosferatu*, que representa estos tiempos superpuestos que comparten un mismo espacio. Así es como describe Navarro la mansión de su jefe, el señor Zurinaga:

Es una de las últimas mansiones llamadas porfirianas, en referencia a los treinta años de dictadura del general Porfirio Díaz entre 1884 y 1910 -nuestra *belle époque* fantástica- que quedan de pie en la colonia Roma de la Ciudad de México. A nadie se le ha ocurrido arrasar con el barrio entero, para construir oficinas, comercios, o condominios. (Fuentes 2004: 205)

Esta descripción, que aparece poco después de comenzar el relato, augura la posterior invasión del pasado en el presente, y es una estructura que ya había utilizado años antes el propio Fuentes en *Aura*:

Te sorprenderá imaginar que alguien vive en la calle de Donceles. Siempre has creído que en el viejo centro de la ciudad no vive nadie. Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 en este conglomerado de viejos palacios coloniales (...) Levantarás la mirada a los segundos pisos: allí nada cambia. (Fuentes 1975:13)

16. “El código del gótico no tiene un funcionamiento simple, en el que el pasado se cifra en el presente o viceversa, sino que el pasado y el presente están entrecruzados y se distorsionan entre sí”.

Así se describe la calle en la que viven Aura y Consuelo, que pertenecen a dos momentos diferentes de la historia y que confluyen en el presente de su protagonista, Felipe Montero. Tanto en “Vlad” como en *Aura*, la realidad sobrenatural encarna diferentes tiempos que amenazan la realidad del protagonista, en un espacio también formado por un pasado y un presente superpuestos. “La ciudad de México”, afirma Barchino Pérez, “permanece casi siempre como un elemento que, a pesar del cambio implacable de su fisionomía y el acoso de la especulación y de su descomunal población, permanece arraigada a su propia historia” (2005:34). “Todos sus tiempos son uno”, declara Fuentes hablando de México, “el pasado ahorita, y el futuro ahorita, el presente ahorita” (Fuentes 2002:184). El presente y el pasado se funden en los cuentos góticos del autor y la figura del vampiro en “Vlad” actúa como encarnación de esta nueva concepción no lineal, que coincide con la multiplicidad temporal del espacio mexicano que ronda. Y esta nueva noción de tiempo está irremediamente unida a la identidad mexicana, enredada en diferentes tiempos, entre los que destacan el moderno y el nativo. “Un repertorio de posibilidades que hemos olvidado o aplazado o expulsado de nuestros conceptos de tiempo progresista nos aguarda calladamente en el mundo indígena”, afirma Fuentes, “reserva de todo lo que hemos olvidado y despreciado, la intensidad ritual, la sabiduría atávica, la imaginación mítica, la relación con la muerte, la manera de contar el tiempo” (Fuentes 2002:272).

No obstante, el pasado y el presente no son los únicos tiempos que aparecen en “Vlad”. El relato del escritor, además de una marcada intertextualidad, una trabajada ironía y un desarrollo de una nueva concepción de tiempo, esconde una crítica al futuro de México, enmascarada en breves comentarios de Navarro, además de en la asociación de la infancia con la muerte. Así, el narrador recuerda la ciudad de México, en el pasado, como una capital “pequeña, segura, caminable, respirable, coronada de nubes de asombro y ceñida por montañas recortadas con tijera” (Fuentes 2004:244), pero lo que se encuentra, cuando se dispone a conducir su moderno BMW hasta la mansión de Zurinaga por última vez, es un espacio contaminado y desolado, reflejo constante de grandes desigualdades sociales:

Nunca me pareció más torturante la lentitud del tráfico, la irritabilidad de los conductores, la barbarie de los camiones desvencijados que debieron quedar proscritos tiempo atrás, la tristeza de las madres mendigas cargando niños en sus rebozos y extendiendo las manos callosas, el asco de los baldados, cirgos y tullidos pidiendo limosna, la melancolía de los niños payasos con sus caras pintadas y sus pelotitas al aire, la insolencia y torpeza obscena de los policías barrigones apoyados contra sus motocicletas en las entradas y salidas estratégicas para sacar «mordida», el paso insolente de los poderosos automóviles blindados, la mirada fatal, ensimismada, ausente, de los ancianos cruzando las calles laterales a tuestas, inseguros, hombres y mujeres de pelo blanco y rostros de nuez resignados a morir como vivieron. (Fuentes 2004:245)

Y frente a toda la miseria de la realidad, el mundo utópico de las quimeras publicitarias, blancas, rubias e irreales:

Los ridículos, gigantescos anuncios de otro mundo fantástico de brasieres y calzoncillos, cuerpos perfectos, pieles blancas y cabelleras rubias, tiendas de lujo y viajes de encanto a paraísos comprobados. (Fuentes 2004: 245-6)

México se dibuja, en los ojos de Navarro y las palabras de Fuentes, como un lugar que refleja las desigualdades entre la pobreza del pueblo y la opulencia de los poderosos, causadas en gran medida por la corrupción institucional. En esta selva de asfalto y humo los niños y los ancianos, como representantes de los extremos de la existencia, son miserables, y el único reducto de felicidad reside en los delirantes paraísos inexistentes de los carteles publicitarios, que prometen una realidad mejor que la que los habitantes de la ciudad pueden permitirse.

Carlos Fuentes nos presenta en “Vlad” un monstruo que se configura como un pastiche de tradiciones góticas y realidades modernas. Su nuevo Drácula es un vampiro antiguo pero joven, heredero de las producciones literarias de diversos autores como Polidori, Le Fanu, Stoker o Anne Rice y de grandes creadores del celuloide como Coppola o Murnau. Es un *nosferatu* estrictamente universal a la vez que globalmente mexicano, que representa el viaje a través de diferentes tiempos y espacios que ha emprendido el vampiro literario y que no termina en el México del siglo XXI, sino que extiende sus alas hacia un futuro incierto, “emigrando a nuevos sepulcros” (Fuentes 2004:270). Es un vampiro resueltamente postmoderno, cuya propia existencia es engañosa e irónica, que repite los tópicos del género de terror y los impregna de una siniestra comicidad para trastocar la interpretación de su eterna *no-muerte* literaria. Es también, como toda obra gótica, un reflejo de las obsesiones de su creador, de las consideraciones múltiples del tiempo en las que cree Fuentes y de las preocupaciones del escritor por la realidad y situación del progreso de México. De esta manera, Vlad se configura como una imagen con colmillos y capa negra de un pasado sangriento y peligroso, un presente amenazado y un futuro que, si no conduce a la muerte, es al menos ominoso e incierto.

CONCLUSIONES

Los *nosferatu* literarios mexicanos son figuras originales pero cargadas de intensas referencias intertextuales, que pertenecen al canon a la vez que lo transforman, y que provienen de un pasado de cadenas, sombras y fortalezas góticas para rondar un presente violento y desigual. Los vampiros de Boullosa y Fuentes recuperan muchos de los motivos de las narrativas anteriores para adaptarlos a un discurso postmoderno de tinte paródico y genuinamente hispanoamericano. Los grandes papeles de las ficciones góticas precedentes se desdibujan en estas narraciones para entrar en la esfera del pastiche, el homenaje crítico y la parodia. La mujer fatal y poderosa se convierte en una ninfómana humillada, el vampiro satánico en padre de familia y el héroe humano en un desdichado e inocente iluso. Quizá las nuevas ficciones ya no creen en engendros sobrenaturales delegados de un Mal absoluto y en heroicos caballeros que defiendan la moralidad. O quizás las culturas contemporáneas tienen otros *monstruos* más

terroríficos a los que enfrentarse, como la desesperanza hacia el futuro, la inexistencia de la utopía, o las desigualdades sociales que experimenta nuestra realidad globalizada.

BIBLIOGRAFÍA

BARCHINO PÉREZ, Matías. «Las criaturas del tiempo: los últimos cuentos de miedo de Carlos Fuentes». *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Madrid), 34 (2005), pp. 29-41.

BOULLOSA, Carmen. *Antes*. México D.F: Vuelta, 1989.

BOULLOSA, Carmen. *Isabel. Prosa Rota*. México D.F: Plaza Janés, 2000, pp. 167-260.

DAY, William Patrick. *Vampire Legends in Contemporary American Culture*. Lexington: University Press of Kentucky, 2002.

FUENTES, Carlos. *Aura*. México D.F.: Era, 1975.

FUENTES, Carlos. *Constancia. Constancia y otras novelas para vírgenes*. Madrid: Mondadori, 1989, pp. 9-76.

FUENTES, Carlos. *En esto creo*. Barcelona: Seix Barral, 2002.

FUENTES, Carlos. *Inquieta compañía*. Madrid: Alfaguara, 2004.

GELDER, Ken. *Reading the Vampire*. London: Routledge, 1994.

GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo. «Gothic Fuentes». *Revista Hispánica Moderna* (New York), 57, 1/2 (2004), pp. 297-313.

MADRID MOCTEZUMA, Paola. «Tres calas en la producción fantástica en Carmen Boullosa: fantasmas, vampiros y quimeras». *Semiosis* vol. 6 [en línea]. 2007 [consulta 15/07/2011]. <http://www.uv.mx/semiosis/catalogo/numero6.html>

MCGUNNIGLE, Christopher. «My Own Vampire: The Metamorphosis of the Queer Monster in Francis Ford Coppola's *Bram Stoker's Dracula*». *Gothic Studies* (Manchester), 7/2 (2005), pp. 172-184.

MOLINA, Mauricio. «Escrito con sangre. De ángeles, fantasmas y vampiros. Notas sobre *Inquieta Compañía* de Carlos Fuentes». *Revista de la Universidad de México* (México D.F.), 3 (2004), pp. 30-36.

ORDIZ VÁZQUEZ, F. Javier. «Incursiones en el reino de lo insólito. Lo fantástico, lo neofantástico y lo maravilloso en la narrativa mexicana contemporánea». En: GONZÁLEZ BOIXO, Jose Carlos (ed.). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana, 2009, pp. 123-142.

PAZ, Octavio. «La máscara y la transparencia». *Carlos Fuentes: cuerpos y ofrendas*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, pp. 7-15.

PRADO, Gloria. «De las tierras del pasado a los cielos del futuro». En: DOMENELLA, Ana Rosa (ed.). *Territorio de leonas; cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Casa Juan Pablos, 2001.

PUNTER, David. *The Literature of Terror*. New York: Longman, 1980.

PUNTER, David. *The Literature of Terror, Volume 2: The Modern Gothic*. New York: Longman, 1996.

RICE, Anne. *Interview with the Vampire*. London: Sphere, 2009.

RICE, Anne. *Entrevista con el Vampiro*. Trad. Marcelo Covián. Barcelona: Zeta, 2010.

STOKER, Bram. *Dracula*. London: Penguin, 1994.

STOKER, Bram. *Drácula*. Trad. Francisco Torres Oliver. Barcelona: Biblos, 2006.

FILMOGRAFÍA

COPPOLA, Francis Ford. *Bram Stoker's Dracula*. Columbia Pictures, 1992 (doblaje al castellano 1992b).

FISHER, Terence. *The Revenge of Frankenstein*. Hammer Film Productions, 1958.

JORDAN, Neil. *Interview with the Vampire*. Geffen Pictures, 1994.

KENTON, Erle C. *House of Frankenstein*. Universal Pictures, 1944.

Palabras: 8334

Caracteres: 51341

Palabras clave: Literatura, siglo XXI, vampiros, México, Carlos Fuentes, Carmen Boullosa, intertextualidad, parodia, postmodernismo literario.