

Cortázar, Fuentes y Molina en los confines de lo humano: tres cuentos de vampiros

Alicia Nila MARTÍNEZ DÍAZ
Centro Universitario Villanueva
anila@villanueva.edu

RESUMEN

La figura del vampiro en la literatura hispanoamericana constituye una constante. Su permanencia a través de los siglos dentro de las letras del subcontinente americano invita a preguntarse por el lugar que ocupa este arquetipo gótico en el imaginario de los escritores latinoamericanos contemporáneos. El presente trabajo tiene por objeto de estudio la figura del vampiro en los cuentos de “Reunión con un círculo rojo” (Julio Cortázar, 1977) “Vlad” (Carlos Fuentes, 2004) y “La máscara del dios vampiro” (Mauricio Molina, 2006). A través del análisis de estos relatos se lleva a cabo un análisis de la representación de la figura del vampiro en la literatura hispanoamericana contemporánea. Asimismo, se examinan las estrategias textuales utilizadas por cada uno de estos autores para plasmar su visión del mismo, así como la significación que el mito vampírico reviste para cada uno de ellos. En último término, se postulan algunas de las posibles claves que explicarían su preeminencia en la cultura contemporánea.

Palabras clave: vampiro, mito, Cortázar, cuento, Fuentes, terror, Molina, literatura hispanoamericana.

Cortázar, Fuentes y Molina within the confine of the human: three vampire tales

ABSTRACT

The figure of the vampire in Hispanic literature is a constant. His stay through the centuries within the letters of the American continent invited to wonder about the place of this gothic archetype in the imaginary of contemporary Latin American writers. This paper aims to study the figure of the vampire tales “Reunión con un círculo rojo” (Julio Cortázar, 1977) “Vlad” (Carlos Fuentes, 2004) and “La máscara del dios vampiro” (Mauricio Molina, 2006). Through analysis of these accounts is carried out an analysis of the representation of the figure of the vampire in contemporary Hispanic literature. Also, the textual strategies used are discussed for each of these authors to translate their vision of the vampire and the significance that the vampire myth has for each of them. Ultimately, postulate possible keys that explain its prominence in contemporary culture.

Key words: vampire, myth, Cortázar, tale, Fuentes, terror, Molina, hispanic literature.

SUMARIO: 1.Introducción. 2. “quién sino tú merece el desafío/que urde una dentadura taciturna.” 3.”*Vlad*”: la reescritura del mito. 4. Mauricio Molina o la humanidad de la bestia. 5. Una nueva fiebre del vampirismo.

¡Fuera de aquí, ordeno! [...]
 Vuestro lugar está allá donde la justicia abate cabezas,
 donde se arrancan los ojos, donde se degüella,
 donde se destruye el licor seminal de los infantes en flor,
 donde se amputan las extremidades de los miembros,
 donde se lapida, donde la estaca hundida en el espinazo
 provoca espantosos chillidos [...]
 La morada que conviene a monstruos
 es el antro del león bebedor de sangre.
Las Euménides

Introducción

Asentados ya en el siglo XXI, no deja resultar admirable, a la par que inquietante, cómo el mito del vampiro se resiste a morir. Muy al contrario, continúa acechándonos como catalizador de nuestros terrores y angustias más apocalípticas.

Como todo mito que se precie, el del vampiro representa, según Steiner, “esa pugna entre las tendencias elementales y las leyes establecidas, pugna en virtud de la cual la vida exterior del hombre es gradual y penosamente armonizada con sus necesidades interiores” (Steiner 2009: 19). Efectivamente, de una u otra manera, el vampiro siempre ha simbolizado la transgresión de los límites: ser híbrido en eterno tránsito entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo divino, entre lo admitido y lo prohibido.

Es el “mortal inmortal”, por citar el título del cuento homónimo de Shelley¹, y este hibridismo es lo que le otorga su valioso carácter polisémico. Su poder de evocación es monstruoso y nos proyecta hacia una plétora de significaciones: lo irracional, la muerte, la sangre, la inmortalidad, la transgresión, la noche, la sexualidad... cuestiones recurrentes para todos nosotros y que no hacen sino hablarnos de las muchas obsesiones que nos conforman como seres humanos.

Por tanto, no resulta exagerado afirmar que “el mito del vampiro se encuentra difuso prácticamente en todas las culturas, sin que se pueda establecer una relación en la génesis del mismo”². Desde la primera vasija descubierta en Persia en donde

¹ “The mortal immortal” es el título de un relato escrito por Mary Shelley en 1833. En él se narra la historia de un hombre llamado Winzy que se convierte en inmortal tras beber un elixir mágico.

² Los *kiang-kuei*, los *astral* búlgaros, los *beregyni*, los *rusalki* y los *upiri* eslavos. Tenemos también los mesopotámicos *Akakarm*, los *lamias* y los *vrykolakas* griegos... El rastreo de los orígenes del vampiro conduce a los investigadores al folclore de culturas tan

aparece un hombre atacado por una criatura demoníaca dispuesta a chuparle la sangre, hasta la reciente serie de televisión *Hemlock Grove*³, el vampiro lleva dos centurias ocupando un lugar preeminente en los distintos ámbitos de la creación artística.

No obstante, toda la producción vampírica anterior palidece ante la cantidad de obras surgidas durante los primeros años del nuevo milenio: cine, televisión, literatura, cómic... No hay arte o medio al que estos chupasangres no le hayan hincado el diente. Reconozcámoslo, a día de hoy, el vampiro campa a sus anchas entre nosotros.

De entre todos ellos, la literatura continúa siendo uno de los terrenos predilectos para estas criaturas de la noche. Al abrigo de las letras, el vampiro siempre ha encontrado la sombra necesaria para crecer y multiplicarse, prácticamente sin medida alguna. En lo que a la literatura hispanoamericana se refiere, la presencia del vampiro constituye una constante. Pocos han sido los escritores latinoamericanos capaces de resistir el poderoso influjo de los hijos de la oscuridad.

La figura del vampiro aparece en las letras del subcontinente americano a comienzos del siglo XIX, cuando en el verano de 1837 el venezolano Fermín Toro publica “La viuda de Corinto”, título que nos remite ineludiblemente al relato de Goethe. Dos décadas más tardes, Juan Montalvo escribe “Gaspar Blondín” (1858). Ambos autores serán pioneros de la cuentística del horror protagonizada por úpiros en el nuevo mundo. Lejos de desaparecer, el vampiro continúa afianzando su posición y unos pocos años más tarde Luis López Méndez publica “El beso del espectro” (1891).

Adentrados ya en el siglo XX, encontramos que los nombres ilustres de Leopoldo Lugones, Rubén Darío, Horacio Quiroga o Clemente Palma están entre aquellos que dedican su pluma a consagrar algunas de las mejores páginas que sobre vampirismo se han escrito al otro lado del Atlántico⁴. El venezolano Salvador Garmendia y el cubano Severo Sarduy también cuentan en su haber con varios

disparos como la africana o la china a una única conclusión: el mito del vampiro está presente, prácticamente, en todas las culturas de la Tierra.

³ *Hemlock Grove* es una serie de televisión inspirada en la novela homónima de Brian McGreevy. Se suma a la larga lista de series protagonizadas por vampiros que en los últimos años copan las pequeñas pantallas: *Vampire diaries*, *True Blood*, *Moonlight* o *Drácula* serían, entre otras, una pequeña muestra de la popularidad de la que gozan los revinientes en la ficción televisiva. Para un estudio detallado sobre esta cuestión, véase el artículo de Ana María Caro Oca.

⁴ Leopoldo Lugones escribió “El hombre muerto” (1907) y Clemente Palma contribuyó al género con el relato “Las vampiras” (1904); por su parte, Rubén Darío publicó “Thanatopía” (1893) y Horacio Quiroga “El vampiro” (1927).

relatos en los que la figura del vampiro es determinante⁵. Más adelante, encontramos los nombres que forman parte de este estudio, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Mauricio Molina.

No obstante, los mencionados constituyen tan solo una pequeña muestra dentro de la larga lista de autores que engrosan las filas de los escritores latinoamericanos que se han dejado seducir por el embrujo de las sombras. De ello se desprende que la relevancia del vampiro en la literatura hispanoamericana es palpable e invita a preguntarse por el lugar que ocupa este arquetipo gótico en el imaginario de los escritores latinoamericanos. En aras de establecer ciertos eslabones que tejen la genealogía de este símbolo y dilucidar algunos de los muchos sentidos alegóricos que esta enigmática figura ha ido adquiriendo a lo largo de los tiempos, el presente trabajo se propone llevar a cabo tres calas con el propósito de estudiar las muy diversas formas de concebir el vampirismo y de representar al vampiro en la literatura hispanoamericana contemporánea.

Para ello, se estudiarán los relatos de “Reunión con un círculo rojo” (Julio Cortázar 1977), “Vlad” (Carlos Fuentes 2004) y “La máscara del Dios vampiro” (Mauricio Molina 2006). A través de estos títulos se analizarán los camaleónicos perfiles que el vampiro ha adoptado en cada relato, así como las estrategias textuales utilizadas para encarnar a uno de los grandes arquetipos del género, al tiempo que se tratará de establecer la significación que para cada autor reviste el mito del no- muerto.

Por otra parte, la elección de estos títulos responde al interés por mostrar el salto cualitativo que se ha operado en el tratamiento de este mito en las últimas décadas dentro de la literatura hispanoamericana. Desde finales de los años setenta, momento en el que Cortázar publica “Reunión con un círculo rojo”, hasta la aparición en la revista de la UNAM de “La máscara del dios vampiro” en el 2006, la figura del vampiro ha experimentado grandes cambios en el imaginario colectivo y este fenómeno será también merecedor de atención en el presente trabajo.

“quién sino tú merece el desafío/ que urde una dentadura taciturna.” (Cortázar, 1980: 4).

Ese “amigo íntimo de la anormalidad como virtud” (Romero 2010: 20) que fue Cortázar siempre mostró una manifiesta debilidad hacia los personajes monstruosos como representaciones de lo anómalo y lo subversivo. En este sentido, dentro de la poética cortazariana el vampiro tiene una presencia notable y aparece en varios de sus títulos⁶. De entre todos ellos, “Reunión con un círculo rojo” resulta de los más

⁵ Me estoy refiriendo al título “Claves” (1979) escrito por Garmendia y a “Vampiros reflejados en un espejo convexo” (1986), de Severo Sarduy.

⁶ El primer reviniente cortazariano apareció en su narrativa breve en 1937. El vampiro Duggu Van es el protagonista de este primer relato vampírico, titulado “El hijo del

inquietantes, el que menos parecido guarda con un relato de terror al uso, como se verá a continuación, aunque aparentemente el argumento no puede resultar más convencional.

Jacobo⁷, protagonista de la historia, recalca una noche de lluvia en un restaurante llamado “Zagreb”, enclave transilvánico cuyo salón se describe como “vagamente balcánico” (Cortázar 2015: 61). Cortázar construye una atmósfera teratológica, genuina del relato gótico, y que nos remite a la genealogía del monstruo. Como no podía ser de otra manera, el restaurante está vacío y Jacobo opta por sentarse en “ese rincón donde la vela verde de la mesa removía blandamente las sombras y dejaba entrever antiguos cubiertos y una copa muy alta donde la luz se refugiaba como un pájaro” (Cortázar 2015: 61). Inmediatamente, una “diminuta mujer de grandes ojos y pelo negro” (Cortázar 2015: 61), que parece llegar “como desde la nada” (Cortázar 2015: 61) comienza a atenderle.

Minutos después aparece una turista con aire despistado, “una mujer que debía ser miope no solamente por el grosor de los anteojos sino por la seguridad insensata con que avanzó entre las mesas hasta sentarse en el rincón opuesto de la sala” (Cortázar 2015: 62). Hay otros dos camareros, extrañamente parecidos entre sí, que atienden a los dos únicos clientes. Jacobo repara entonces en el hecho de que ambos eran “tan parecidos entre ellos que el reflejo de sus espaldas en el azogue envejecido tenía algo de falso, como una cuadruplicación difícil o engañosa” (Cortázar 2015: 62).

El relato gana en intensidad cuando sin saber bien por qué el protagonista “olió el peligro, se dijo que por más atrasada que estuviera la turista inglesa en su cena era necesario quedarse ahí fumando y bebiendo hasta que el topo indefenso se decidiera a enfundarse en su burbuja de plástico y se largara otra vez a la calle” (Cortázar 2015: 63) y se erige en paladín improvisado de la turista despistada.

Ambos consiguen salir indemnes del restaurante y comienzan a alejarse de ese “restaurant tan vacío, tan como lejos de la luz y el aire puro”, es decir, tan semejante a una tumba y en donde: “esa gente empezaba a agostarse, su palidez y sus gestos mecánicos eran la única respuesta posible a la repetición de tantas noches

vampiro”. También la condesa Erszebeth Bathory está presente en el cuento “Paseo entre las jaulas”. Hemos de reparar, además, en el personaje de Frau Marta de la novela *62. Modelo para armar* (1968), quien guarda muchos parecidos con la denominada “condesa sangrienta”. Su conocido “Soneto gótico” es un diálogo entre Drácula y Ligeia. Finalmente, encontraríamos su afamado comic *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975).

⁷ El protagonista de la historia recibe este nombre en homenaje a su amigo, el pintor venezolano Jacobo Borges. Inicialmente, este relato fue incluido en el catálogo de una exposición del pintor. Posteriormente se incluiría en el volumen de cuentos *Alguien que anda por ahí* (1977) y después en *Territorios* (1978), un libro miscelánea de ensayos que el autor quiso dedicar a los artistas que admiraba, aquellos que le habían obligado a aceptar la libertad como único territorio habitable.

interminables” (Cortázar 2015: 64). Solo entonces Jacobo, ignorante de su destino final, “respiró de verdad, como si hasta entonces y sin darse cuenta hubiera estado conteniendo la respiración; sólo ahí tuvo verdaderamente miedo y alivio al mismo tiempo” (Cortázar 2015: 64).

Llegado este punto de la narración, el lector ya ha sacado sus conclusiones acerca de la naturaleza inequívoca tanto del restaurante como del personal que lo atiende, pero para entonces, el macabro y desconcertante final del cuento se precipita.

Jacobo se encuentra de nuevo ante la puerta del restaurante y siente que su destino está echado, que “de alguna manera le daba lo mismo entrar que irse, aunque sintiera la crispación que lo echaba hacia atrás; entró antes de alcanzar a decidirlo en ese nivel donde nada había sido decidido esa noche, y oyó el frote de la puerta y del cerrojo a sus espaldas” (Cortázar 2015: 65). El relato termina pocas líneas después, haciendo partícipe al lector del sentimiento de extrañeza y horror que, a partes iguales, vive el protagonista de la historia.

Ahora bien, ¿cómo consigue el maestro Cortázar que “Reunión con un círculo rojo” pueda considerarse un relato de vampiros cuando la presencia de los vampiros en el texto es tan sutil?

Porque, ciertamente, Cortázar nunca acaba de desvelarnos la auténtica naturaleza del monstruo. Se regocija con el viejo juego de “insinúo pero no enseño” y, como maestro consumado del arte de la insinuación que es, ni siquiera en las postrimerías de la historia, cuando los camareros aluden indirectamente al final violento que viven sus víctimas al decir “después no fueron más que los gritos, es absurdo que griten tanto” (Cortázar 2015: 65), hace una alusión directa al vampiro.

La respuesta es doble. Por un lado, hay una estrategia de acumulación sémica, ya que el escritor rioplatense va situando estratégicamente los semas constitutivos de la figura del vampiro con el fin de trazar su propia versión del reviniente a lo largo de la primera parte del relato. Se trata de unas cuantas pinceladas breves y sutiles, pero a la vez, sumamente eficaces.

El argentino recurre al imaginario gótico tradicional y desde los inicios va recreando un ambiente de misterio y oscuridad, manifiestamente deudor de la narrativa gótica decimonónica: noche lluviosa, restaurante vacío y oscuro, etc. Paralelamente, se construye la imagen del vampiro: camareros sin reflejo en los espejos, una mano peluda que escancia el vino... En conjunto, toda una serie de motivos que remiten unívocamente al folklore vampírico más proverbial, conformando así un modelo vampírico de porte y hechuras clásicas.

Por otro, estaría la cuestión del hibridismo genérico sobre el que descansa la historia. Tal y como señala Julia G. Cruz, con este relato Cortázar reta a la teoría literaria al fusionar en su seno tres géneros literarios teóricos: el gótico, el policial y el fantástico. Así, y de acuerdo con ella, “Reunión con un círculo rojo”: “posee una estructura de índole multigenérica donde dentro de la estructura genérica de un

relato se acomoda la estructura genérica de otro, entendiéndose que se trata de géneros literarios diferentes aunque no mutuamente exclusivos” (G. Cruz 1999: 98).

Es decir, la historia se construye sobre una base gótica, tejida a partir de la ilación de los distintos motivos propios del género mencionados líneas arriba, sobre la que se asienta, a su vez, la estructura de un relato policíaco, puesto que en la segunda parte del relato el lector ya ha determinado que el “Zagreb” es un nido de vampiros y su interés se centra en dilucidar entre tanta inestabilidad textual quién está contando la historia, qué ha sido de la turista indefensa y, finalmente, qué le ha sucedido a Jacobo... De este modo, narración gótica, fantástica y policíaca hallan perfecto equilibrio y acomodo en el relato⁸.

En lo que se refiere a la significación que el mito vampírico cobra en la obra cortazariana, ha de señalarse que para el argentino, la figura del vampiro se presta como pocas para encarnar su particular apología de la *folle du logis*, la “loca de la casa” surrealista: la imaginación. Mediante el vampiro, Cortázar representó aspectos ligados a los conceptos de rebeldía, libertad e imaginación, tan habituales en todos sus escritos⁹.

El vampiro encarna todas esas perversiones íntimas que, incansablemente, Cortázar explora a través de sus letras. Contumaz rastreador de la delicada frontera que media entre lo cotidiano y lo extraordinario, el argentino imprimió un nuevo sesgo al mito vampírico, elevándole a la categoría de significativa abertura en la fina malla de lo real. Con la presencia de este arquetipo gótico, el escritor consigue mostrarnos cómo lo fantástico se filtra por las grietas de la costumbre para venir a destapar nuestras cloacas interiores; para alejarnos de todos esos fatigosos lugares comunes en los que habitamos sin memoria.

3. La reescritura del mito: *Vlad*

Para el mexicano Carlos Fuentes “la literatura es el gran laboratorio del tiempo” (Barchino 2005: 31) y, de una u otra forma, su cuantiosa y proteica obra literaria

⁸ Para una explicación detallada y magníficamente justificada de esta cuestión, véase el artículo de Julia G. Cruz.

⁹ En otro orden simbólico, existe otro tipo de chupasangres dentro del *corpus* cortazariano. Ellos vienen a representar una vertiente distinta del personaje del vampiro. A los ojos del argentino, los vampiros contemporáneos serían las empresas transnacionales y los regímenes dictatoriales de América Latina que, en connivencia con los distintos gobiernos estadounidenses que los apoyaron, explotaron vorazmente los recursos de los países latinoamericanos. En este sentido, la estética subversiva de Cortázar encarnada en el vampiro enlaza con la ética subversiva que presidió la vida de este escritor. Una explicación detallada de boca del propio Cortázar puede escucharse el *podcast* emitido por RNE con motivo de la conmemoración de los cincuenta años de la publicación de *Rayuela*.

<http://www.rtve.es/alacarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-julio-cortazar-50-anos-rayuela-22-06-13/1887698/>

siempre ha reflejado con claridad que la obsesión por la clepsidra es una de sus más arraigadas inquietudes. Tal y como señala Matías Barchino, “el denominador común de toda la obra de Fuentes es la importancia que ha concedido siempre al problema del tiempo y su tratamiento narrativo” (Barchino 2005: 29-30).

Por lo tanto, resulta lógico que los relatos fantásticos poblados por seres sobrenaturales se configuren como uno de los ejes principales de la narrativa fuentesiana: fantasmas, ángeles, demonios, aparecidos y vampiros son parte esencial de su particular “laboratorio del tiempo”. Entre todos ellos, el vampiro despunta con claridad, pues esta figura sirve a Fuentes para representar con sobrada eficacia su preocupación no sólo por el tiempo, sino también por otros grandes temas asociados como son la muerte, la eternidad o el amor.

En su relato titulado “Vlad” Fuentes rinde tributo manifiesto a los grandes del género y a lo largo de todo el texto resuenan los ecos de Le Fanu y Polidori, así como de las distintas versiones cinematográficas de *Nosferatu* (la muda de Murnau y la de Herzog), ya que Vladimir Radu, el vampiro de Fuentes, “es una combinación entre el sombrío, casi viscoso, Conde Orlock, del *Nosferatu* de F.W. Murnau (1922) y la habilidad de palabra, seductora, de sentencias oscuras y largas intermitencias, del *Drácula* de Bram Stoker (1897)” (Carvajal 2006: 3).

En consecuencia con este planteamiento, Fuentes no introduce grandes innovaciones formales en la representación del vampiro. Al contrario, el mexicano perpetua los tópicos y agarrándose con elegancia a la más vetusta tradición procede a encajar con gracia y soltura todos los *clichés* vampíricos que han dado fama, gloria e inmortalidad al príncipe de las tinieblas.

Para empezar, el conde Vladimir Ragú no incluye el ajo en su menú. Tampoco tolera la luz del sol, de manera que acondicionará su mansión para que ni un rayo de sol pueda penetrar dentro de ella. Huelga decir que en la morada del vampiro además de la carencia de luz hay una ausencia total de cuadros, retratos y, por supuesto, espejos. Como colofón, la malvada criatura continúa compartiendo sus macabros vínculos con la dimensión sagrada, motivo por el cual acondiciona el sótano de la vivienda con varios ataúdes bien provistos de tierra procedente de su terruño natal. Yves Narravo, el abogado protagonista del relato, descubrirá horrorizado la verdadera naturaleza de su excéntrico cliente cuando “al abrir féretro tras féretro, sin encontrar nada más que tierra dentro de cada uno, hasta abrir el cajón donde yacía mi cliente, el conde Vlad Radu, tendido en perfecta paz” (Fuentes 2004: 241).

No obstante, pese al apego a la herencia arquetípica del monstruo, Fuentes introduce algunas innovaciones en su apariencia física y opta por orientarlo hacia lo caricaturesco. Así, en su primera aparición el conde Vlad aparece:

vestido, más que como un aristócrata, como un bohemio, un actor, un artista. Todo de negro, sweater o pullover o jersey (no tenemos una palabra castellana para esta prenda universal) de cuello de tortuga, pantalones negros y mocasines

negros, sin calcetines. Unos tobillos extremadamente flacos, como lo era su cuerpo entero, pero con una cabeza masiva, grande pero curiosamente indefinida, como si un halcón se disfrazase de cuervo, pues debajo de las facciones artificialmente plácidas, se adivinaba otro rostro que el conde Vlad hacía lo imposible por ocultar (Fuentes 2004: 220).

A medida que avance el relato, se desvelarán otros rasgos definitorios del conde Radu, como sus manos, de las que salían “unas uñas de vidrio, largas y transparentes, como esas ventanas que él vetó en su casa” (Fuentes 2004: 220) o el detalle más siniestro de todos, esos anteojos oscuros tras los que se esconden “dos cuencas vacías. Dos ojos sin ojos. Dos lagunas de orillas encarnadas y profundidades de sangre negra” (Fuentes 2004: 242).

Otra de las cuestiones sobre las que Fuentes deja su impronta es la referida a los orígenes del monstruo y así lo atestigua la historia que el conde relata al por entonces ya desquiciado protagonista: tirano maldito depuesto del poder; perseguido y acosado por sus antiguos súbditos, habitará durante años escondido bajo tierra, cual animal agreste, hasta que una aparentemente niña de diez años le ofrezca su pasaporte para la eternidad:

‘Nadie sospecha de una niña de diez años. Aproveché mi apariencia, pero tengo tres siglos de rondar la noche. Vengo a ofrecerte un trato. Sal de esta cárcel y únete a nosotros. Te ofrezco la vida eterna. Somos legión. Has encontrado tu compañía. El precio que vas a pagar es muy bajo’. La niña Minea se lanzó sobre mi cuello y allí me enterró los dientes (Fuentes 2004: 260)¹⁰.

Según la visión del mexicano, el famoso aristócrata no es el fundador del linaje vampírico, sino un descendiente más de toda una “legión”. Esta ruptura para con la tradición supone, además, una inversión de los términos de la ecuación para presentar al vampiro en el papel de víctima, en lugar de en el de verdugo.

Se invierte también la ya tradicional tragedia de la eternidad siempre subyacente en las narraciones vampíricas. Esto conlleva una inversión axiológica con respecto al relato vampírico tradicional, ya que para Vlad ser un *no-muerto* significa a su vez ser un *no-vivo*, razón por la cual la muerte como finitud puede ser conjurada y así se lo manifiesta a Navarro, al decirle con tenebrosa arrogancia, “-Usted vive la vida, yo la *codicio*” (Fuentes 2004: 266).

¹⁰ En una entrevista realizada a propósito de la publicación de *Vlad*, el propio Carlos Fuentes declaraba que “lo interesante es, quizás, que el Drácula, Nosferatu o Vlad, como se le quiera llamar, no es un vampiro, sino un tirano ejecutado que es salvado de la muerte por una niña vampiro. Es la niña vampiro la que llega, le clava los dientes y lo convierte en vampiro”.

Fuentes da así otra vuelta de tuerca a la condición de no-muerto y presenta la eternidad como promesa, como tentación y no como tragedia. En “Vlad”, se propone una nueva noción del muerto-vivo, núcleo de significado a partir del cual el escritor mexicano pone sobre la mesa su original reescritura del mito vampírico con respecto a las concepciones del mal, la muerte y el monstruo que hasta el momento habían primado en la narración vampírica canónica.

De lo expuesto hasta aquí se desprende que las principales estrategias textuales desplegadas por este Premio Cervantes para representar su versión del reviviente son la parodia y la intertextualidad. Como muy bien señala Ballesteros González, Fuentes se recrea con la intertextualidad de este personaje (Ballesteros, 2008) y es que, ciertamente, el juego intertextual que Carlos Fuentes despliega a lo largo de la novela es intenso, siendo *Drácula* el principal modelo intertextual del Premio Cervantes.

Con la salvedad de que en esta ocasión el malvado aristócrata se atreve a cruzar el charco para desembarcar en la populosa México D.F., los paralelismos son más que evidentes.

Vladimiro Ragú -nombre que recibe el conde en el relato- se sirve de un abogado, Yves Navarro, para ajustar todos los detalles logísticos que preceden a su llegada al nuevo mundo. Más adelante, atraerá a Magdalena, la esposa de Yves, y a la hija de este para sus huestes. Sin embargo, el más evidente es que Vlad alberga hacia la capital mexicana los mismos hambrientos deseos que Drácula tenía por Londres. A sus ávidos y despiadados ojos, México es el paraíso terrenal, una ciudad sin seguridad policial y habitada por “¡veinte millones de sabrosas morongas!” (Fuentes 2004: 258), tal y como llegará a afirmar sin ningún pudor la malvada criatura.

Asimismo, Fuentes revisita el mito en clave posmoderna e imprime una fuerte huella paródica al relato. Ejemplo palmario lo encontramos en la presentación del personaje, al que se describe como:

un fante ridículo. La peluca color caoba se le iba de lado y el sujeto debía acomodarla a cada rato. El bigote ‘de aguacero’ como lo llamamos en México, un bigote ranchero, caído, rural, sin forma, obviamente pegado al labio superior, lograba ocultar la boca de nuestro cliente, privándolo de esas expresiones de alegría, enojo, burla, afecto, que nuestras comisuras enmarcan y, a veces, delatan” (220).

Una imagen que resulta más cercana a la de un bufón que a la del perverso conde. Cual vampiro de película de serie B, las palabras y los comportamientos del conde le convierten en un trampantojo del que en otro tiempo fuera príncipe de las tinieblas.

Además, desde el comienzo de la historia los lectores saben perfectamente quién es Vladimir Radu, pero no por ello dejan de disfrutar con el sarcasmo y la chanza de

la que hace gala en varios momentos del relato, como cuando al ser invitado a beber el aristócrata rechaza la invitación diciendo: “Yo nunca bebo... vino”, tal como hiciera Bela Lugosi en la versión de *Drácula* que data de 1931.

Muy astutamente, el mexicano juega en todo momento con la mano ganadora que reparte la tradición, al tiempo que revisita el mito y lo parodia con el fin de mostrar y demostrar al lector que en estos tiempos que corren ya nada es lo que era.

En cuanto a la significación que para este autor reviste el mito del no-muerto, como primera e indiscutible, se ha de apuntar que el vampiro sirve a Carlos Fuentes para encarnar uno de los temas que el autor ha tratado con mayor generosidad a lo largo de su dilatada obra narrativa, el tiempo.

En su poética, la vida y la muerte se conciben como las únicas coordinadas temporales, pero la muerte siempre acontece, imperturbable, al final del camino, al mejor estilo heideggeriano. El vampiro se configura, pues, como ente privilegiado a través del cual se encarna la preocupación del escritor por la muerte y la inmortalidad, temáticas irresolublemente ligadas al mito vampírico.

Un paso más allá se encontraría la lectura biográfica del relato. Mauricio Molina ha visto en “Vlad” un afán por exorcizar tragedias personales. El hecho de que, al igual que el propio autor del cuento, el protagonista haya sufrido la pérdida de un hijo, “convierte a ‘Vlad’ en uno de los textos más personales de Carlos Fuentes. Más allá de su escenografía arquetípica, se esconde el dolor de la pérdida, la disolución de la psique en imágenes que apuntan hacia la pregunta de la muerte” (Molina 2004: 36).

Y es que, indudablemente, “Vlad” también puede interpretarse como una tentativa del autor por responder a esa luctuosa pregunta que el propio Vlad plantea no solo al protagonista, sino a todo lector: “¿Es vida este breve paso, esta premura entre la cuna y la tumba?” (Fuentes 2004: 221).

4. Mauricio Molina o la humanidad de la bestia

En su relato “La máscara del dios vampiro” Mauricio Molina¹¹ utiliza la historia real del robo de la máscara del dios murciélago de la cultura zapoteca del Museo de Antropología e Historia de México como pretexto para plantear un turbador relato

¹¹ Narrador y ensayista mexicano, autor de *Tiempo lunar* (Premio Nacional de Novela José Rubén Romero, 1991), de los ensayos *Años luz* (mención en el Premio Nacional de Ensayo José Revueltas) y *La memoria del vacío*, del cuento “Mantis Religiosa”, de los libros *Cuentos de terror* (1998) y *Fábula Rasa* (Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí, 2000). Ha publicado ficciones y ensayos en *Vuelta*, *Letras Libres*, *Luna Córnea*, *Biblioteca de México*, *La Cultura en México*, *El Ángel*, *La Jornada* y *Unomásuno*. Ha impartido cursos y talleres en la Universidad Iberoamericana y en el Claustro de Sor Juana, ejerciendo también como jefe del departamento de “Voz Viva” en la Dirección de Literatura de la UNAM.

en el que las tradiciones europeas y prehispánicas se fusionan para alumbrar una nueva versión del mito del reviniente¹².

El protagonista es un vampiro llamado Baltazar Al Rashid, quien declara que “aunque la inmortalidad física me fue negada por el Maestro, puedo acceder a ella por el único medio del que dispongo: las palabras” (Molina, 2006: 32). De manera que Baltazar consagra sus últimas horas a dejar constancia de la estrecha relación que durante un tiempo le unió al conde transilvano, así como el insólito encargo que recibió de él: robar la máscara del Dios murciélago para que Drácula pudiera llevar a cabo el ritual mágico necesario para alcanzar la inmortalidad.

Realidad y fantasía estrechan lazos en esta ficción para ofrecer como resultado una versión alternativa de los orígenes y trascendencia de un mito cuyo destino siempre ha ido parejo al de la humanidad.

En “La máscara del dios vampiro”, Molina procede a desmontar buena parte de lo que hasta la fecha había sido el *abc* de los vampiros.

El conde se describe como un hombre, “alto, muy alto, pálido, de nariz y orejas muy grandes, el Maestro era todo menos un cliché: había algo en él de concreto y fuerte, de presencia rotunda muy distinta a la de esos seres fantasmales con los que se identifica tan fácilmente a los seres de la noche” (Molina 2006: 32-3). Bien alejado de los estereotipos de fealdad y deformidad que habitualmente se asocian con el monstruo, Tepes presenta más similitudes con “un rozagante empresario centroeuropeo que con un vampiro de Ucrania o Bucarest” (Molina 2006: 33).

Asimismo, el vampiro de Molina destila esnobismo y erudición: “había conocido a Baudelaire, también había tratado a Nerval y, más lejanamente, a Rimbaud. Le gustaba la poesía francesa del siglo XIX, los románticos alemanes, como Hölderlin y Novalis, odiaba a Goethe a quien había conocido personalmente -decía que era insoportable-, y frecuentaba a los barrocos españoles” (Molina 2006: 34). Si a ello le sumamos el hecho de que “prefería el trato diurno y le gustaba la buena comida y el buen vino. Ni el sol ni los crucifijos ni el olor del ajo le hacían el menor daño.” (Molina 2006: 33), tenemos un vampiro que dista mucho del canon tradicional.

Por otra parte, el escritor mexicano hace todo tipo de guiños irónicos al canon vampírico y por ello retrata a Tepes como un coleccionista apasionado de objetos vampíricos, que cuenta en su colección con “los carretes de la primera versión de *Nosferatura* de Wiene” (Molina 2006: 32) o “la capa que Bela Lugosi había usado

¹² En el cuento de “La máscara del dios vampiro”, Mauricio Molina hace referencia al robo que tuvo lugar en el Museo Nacional de Antropología de México (MNA) la madrugada del 25 de diciembre de 1985. Aquella noche los ladrones se apoderaron de más de 140 piezas de gran valor arqueológico, entre las que se encontraban la máscara zapoteca del dios murciélago o el pectoral de Yanhuatlán. Fue un hecho que conmocionó al país y que a día de hoy no ha sido esclarecido del todo. Para más información, véase: <http://www.cronica.com.mx/notas/2004/117120.html>

en el clásico filme *Drácula* de 1936” (Molina 2006: 33). Pero sobre todo, destaca el hecho de que:

odiaba las novelas, le parecían ociosas y sin sentido ‘libros para viudas’, pero sobre todo le disgustaban las novelas de vampiros, que para él eran inexactas y fuera de tono, sobre todo *Drácula* de Bram Stoker, una abominación. Prefería los cuentos y relatos de vampiros como los de Polidori y Gautier [...] le parecían más cercanos a lo que él llamaba ‘la verdad poética (Molina 2006: 34).

Evidentemente, Tepes es más que consciente de su situación y del peso que tiene dentro de la cultura popular, de modo que Molina nos presenta también “un vampiro autorreferencial que comenta, o incluso ridiculiza, los tópicos del género” (Caro 2011: 199).

Sintetizando, Mauricio Molina propone un nuevo concepto del vampirismo. Una versión superadora de las viejas limitaciones con las que durante siglos ha cargado Tepes, pero que también conlleva unas diferencias sustanciales.

La primera estriba en que el *modus operandi* del úpiro difiere esencialmente de lo hasta ahora conocido, ya que la víctima no se convierte en vampiro de un solo mordisco, sino que ha de ser mordida en varias ocasiones hasta finalmente convertirse en vampiro: “No era fácil, según me dijo Tepes, convertirse en vampiro. Se necesitaba, primero, de un vampiro con cualidades especiales, de modo que el cliché del vampiro que infecta a un ser humano con sólo morderlo y alimentarse con su sangre era totalmente falso” (Molina 2006: 35).

La segunda conduce a dismantelar otra de las creencias más arraigadas sobre el vampiro, ya que afecta a las pretensiones colonizadoras del conde: el vampiro de Molina no está interesado en aumentar su descendencia. En un momento de la historia, el narrador le pide la conversión, ya que un cáncer está arrasando sus entrañas, pero el maestro se la deniega explicándole que “no le gustaba convertir a otros en vampiros. Lo había hecho algunas veces, con mujeres de las que se había enamorado profundamente [...] pero se había arrepentido de volverlas vampiras ya que, según sus palabras, ningún amor puede ser eterno” (Molina 2006: 34)¹³.

En tercer lugar, y en consonancia con Carlos Fuentes, Molina también plantea que *Drácula* no es el patriarca de la raza vampírica, sino un sujeto más de esta estirpe. Tepes relata cómo fue víctima de una de las esclavas que durante una tregua

¹³ Vaya con ello dentellada feroz al *Drácula*, de Bram Stoker y a su famosa frase: “he cruzado océanos de tiempo para encontrarte”, que pronuncia *Drácula* cuando se encuentra por primera vez con Mina en la película de Francis Ford Coppola (1992). La escena completa puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=Kby6LtrnECg>
En este sentido, Molina desafía así uno de los estandartes característicos de los vampiros contemporáneos, aquél de que sólo un vampiro puede amarte más allá de la muerte, cuestión de la que los vampiros *twilight* serán abanderados tan sólo unas décadas más tarde.

le enviaron los turcos. Sayla, pues así se llamaba, “lo mordió muchas veces, las primeras con el fin de matarlo, pero las siguientes para convertirlo en lo que ella era, un vampiro” (Molina 2006: 34).

La cuarta y más importante es que el aristócrata no es inmortal. El mexicano despoja a Tepes de su característica más esencial. Después de merodear por el mundo durante más de quinientos años, el transilvano ansía traspasar de una vez por todas las fronteras de la muerte y “el medio para acceder a la plenitud, a la eternidad, involucraba a la máscara de jade del dios murciélagos” (Molina 2006: 34).

La máscara del dios vampiro se retrata como una suerte de santo grial del vampirismo que otorga la inmortalidad y que trae aparejado el rito sacrificial: “los antiguos sacerdotes mesoamericanos, por ejemplo, conseguían esto al desollar en carne viva a un vampiro y al vestir sus pieles y permitir la absorción durante horas, a veces podían ser día, de la sangre del otro”¹⁴.

A partir de aquí, Molina plantea una genealogía alternativa y postula unas raíces mesoamericanas del mito vampírico:

para nadie es un secreto que el vampiro es un animal que sólo se conoció hasta después del descubrimiento de América. Aquel pequeño ser que se alimentaba de sangre de seres vivos había iluminado la imaginación de los pueblos mesoamericanos y su presencia era recurrente entre los mayas, los olmecas y los propios aztecas [...] Tepes me explicó la clave que faltaba: algunos sacerdotes eran vampiros como él y mucho más poderosos. Tepes sólo viviría unas centurias después de ser contagiado por Sayla. Los sacerdotes zapotecas eran inmortales y su poder les era conferido gracias al contacto con los dioses por medio del sacrificio ritual (Molina 2006: 34).

El mexicano da un paso adelante y traza una línea de continuidad desde la Prehistoria hasta la actualidad, abarcando desde “las heladas estepas de Siberia hasta las culturas de América del Sur y de las profundidades de Camboya hasta la cultura egipcia, estos seres habían atravesado los siglos hasta que habían desaparecido definitivamente por muerte, por cansancio, por olvido. Unos cuantos como Tepes quedaban en el mundo” (Molina 2006: 34).

En otras palabras, el autor de *Tiempo lunar* universaliza el mito y confiere carta de naturaleza a aquellas teorías que propugnan que “el mito del vampiro ha sido

¹⁴ Desde el punto de vista antropológico, la relación de las culturas antiguas con la sangre constituye un campo de investigación interesantísimo y muy fértil. Por ejemplo, la sangre es uno de los objetos tabú que señala Frazer en *La rama dorada*. Según cuenta el inglés, en varias regiones del globo, cuando una tribu se había enfrentado a otra, los familiares de las víctimas que habían sido descabezadas quedaban sometidos al tabú. Para Frazer: “el tabú está basado, probablemente, en la creencia corriente de estar en la sangre el alma o espíritu del animal” (272).

desarrollado por innumerables sociedades de todos los tiempos en modo independiente. Lo que indica sin lugar a dudas que en la base de dicho mito podemos encontrar una preocupación inherente al ser humano: su carácter mortal” (Ingelmo 1999: 164).

Recapitulando, Molina apunta con precisión a la línea de flotación del canon vampírico y lo dinamita sin contemplaciones: ni mordisco voraz, ni aspecto nauseabundo, ni alergias al ajo... Definitivamente, los vampiros del siglo XXI están hechos de otra pasta. O lo que es lo mismo, nos encontramos ante ese vampiro humanizado en el que actualmente se ha transformado la bestia primitiva.

Drácula y otros engendros varios han dado paso a un vampiro posmoderno, una criatura completamente estilizada y actualizada, que ha normalizado sus costumbres... casi por completo. Ya no es el extranjero de apariencia siniestra y acento balcánico, sino un elemento local, que viste ropa de marca, frecuenta bares y conduce coches deportivos de alta gama.

El *revival* vampírico al que actualmente asistimos supone una nueva metamorfosis del vampiro, una de las tantas que ha experimentado este mito a través de los siglos y que al estar orientada a la humanización del mismo afecta a cuestiones medulares, pues “en los últimos años es una evidencia que no se produce estrictamente en el superficial nivel estético, sino en sus características fundamentales, hasta el punto de que mucho de lo que siempre había sido substancial en Drácula ya no lo es en absoluto en su descendencia posmoderna” (Martínez Lucena 2010: 107).

Las estrategias textuales utilizadas en el relato para representar al no-muerto responden a un propósito de extrema verosimilitud. En primer lugar, Molina utiliza como “percha” del relato un hecho sucedido realmente, el robo de la máscara del museo en 1985. Después, propone una teoría alternativa acerca del origen de estas criaturas, trazando su origen de manera paralela al de la raza humana y expandiendo su radio de acción al mundo entero. No contento y para asegurar el nudo, Molina emparenta directamente al vampiro con el panteón de dioses mayores de la cultura zapoteca.

A esto se han de sumar otros efectivos recursos básicos que refuerzan el pacto narrativo, tales como el detalle de que el relato está narrado en primera persona autobiográfica y la siempre efectiva técnica del narrador-protagonista contribuye a dotar al relato de una dosis extra de verosimilitud. Además, el texto está a caballo entre el testamento y la confesión, ya que Baltazar se declara culpable del famoso robo: “Yo robé la máscara del dios vampiro del Museo de Antropología e Historia de la Ciudad de México hace muchos años” y, a la vez, se encuentra ante sus últimas horas de vida, “es hora de hacer una última cacería” (Molina 2006: 36). Visto así, ¿quién se atreve a cuestionar la veracidad de las palabras un no-muerto en las postrimerías de su muerte?

En conclusión, todo apunta hacia la idea de que los vampiros habitan entre nosotros desde la noche de los tiempos y de que su existencia es mucho más

convencional de lo que hasta ahora nos habían hecho creer. Desde el punto de vista de Molina, los vampiros ya no viven acompañados de una atmósfera metafísica de terrible abandono, soledad y crueldad, que sugiere la inmortalidad como maldición, y que los obliga a irrumpir en los territorios de la cotidianidad humana para saciar su caprichosa sed de vida y muerte, sino que conviven con nosotros. Son casi humanos, parecidos en extremo a nosotros, de manera que uno se para a pensar que si el vecino se pasa el día durmiendo quizá no sea porque tenga turno de noche, sino porque hay quehaceres que bien requieren del arropo de las sombras....

En cuanto a la significación del mito, Mauricio Molina muda algunos hábitos vampíricos, para modernizar, en parte, las cuestiones de forma. Sin embargo, el fondo continúa inalterable. Cierto es que en el cuento de “La máscara del dios vampiro” encontramos un vampiro humanizado que pierde su carga prometeica y trascendente, pero este autor utiliza al mito para arrojar ante el lector las consabidas reflexiones acerca de la muerte, la inmortalidad y la estulticia de la condición humana con un deje de nihilismo insoslayable. De ahí que el protagonista rubrique su historia apuntando al sinsentido de la vida humana, ya que desde su posición como juez de la historia ha podido constatar que “el paso del tiempo es una ilusión y que la estupidez humana es infinita” (Molina 2006: 36).

5. Una nueva fiebre del vampirismo¹⁵

A través del análisis de los textos seleccionados se han mostrado tres modos diferentes de concebir el vampirismo. Exclusivos, privativos de cada autor, pero no por ello excluyentes: tradición, humanización y parodia han sido las tres vías

¹⁵ Digo “nueva”, porque la primera “fiebre del vampirismo” se extendió por Europa a principios del siglo XVIII, especialmente en el periodo entre 1720-1740. En diversos ámbitos comenzaron a circular extrañas historias sobre exhumaciones de vampiros con testigos académicos y jurídicos confirmados en varios lugares de Europa Oriental, como Peter Plogojowitz y Arnold Paole en Serbia, durante el gobierno de la dinastía de los Habsburgo. Pero más allá de la superstición popular, el vampiro se abrió paso a las tradiciones folclóricas de Europa Oriental, donde encontró un terreno propicio para su perpetuación. Ante semejante clima, mezcla de estupor y temblor, el sabio benedictino conocido como abate Calmet (abad de Sénones e ideólogo de la Santa Inquisición, para más señas) redactó lo que a día de hoy puede considerarse el primer manual de vampirología de la historia. El *Tratado* de Calmet tiene el mérito de ser una de las primeras obras que propone una exposición sistemática y razonada acerca del fenómeno de los *redivientes*. Aunque en su *Tratado*, Calmet no afirma ni niega nada, su obra tiene el valor de ofrecer también al lector un buen número de testimonios que acreditan la existencia de vampiros, como el del escritor Joseph Pitton de Tournefort, testigo de la gran epidemia vampírica que padeció la población de Miconos entre 1700 y 1702, a consecuencia de la cual, la población de esta pequeña isla del archipiélago de las Cícladas fue diezmada.

seleccionados por Cortázar, Molina y Fuentes, respectivamente, para plasmar su interpretación del mito vampírico.

Asimismo, este sucinto recorrido por la geografía del vampiro hispanoamericano hace patentes los cambios que se han operado en este arquetipo durante las últimas décadas. Desde el vampiro cortazariano de corte más clásico y apegado al canon del que Cortázar era admirador confeso, además de deudor y epígono sobresaliente, hasta el monstruo de Mauricio Molina, vampiro humanizado que de tan humano ni siquiera es inmortal, pasando por el Vlad fuentesiano, criatura malvada, pero cuidadosamente deformada para inspirar risa en lugar de terror, se ha recorrido un buen trecho.

Esta evolución del mito no hace sino poner de manifiesto una realidad palmaria: a lo largo de su existencia los vampiros han tenido “que variar su caracterización con el fin de adaptarse plenamente a las preocupaciones del mundo en que son imaginados, para responder a las inquietudes de la época” (Martínez Lucena 2010: 101). Ciertamente, la asombrosa versatilidad del vampiro para encarnar los deseos, pasiones y miedos de cada época, es decir, para plegarse a las necesidades y exigencias del público resulta verdaderamente aterradora.

Por otra parte, tal y como decíamos al comienzo de estas páginas, actualmente asistimos una revolución de los hijos de la noche. En tanto en que los vampiros posmodernos asolan el imaginario colectivo desde todas las formas de arte y de *entertainment* posibles, no sólo su pervivencia, sino su supremacía dentro del imaginario colectivo contemporáneo resultan irrefutables,

La figura del vampiro se ha convertido en un icono cultural que viene resucitando desde la antigüedad hasta nuestros días con una insuperable capacidad para sobrepasar las barreras que separan la ficción y la realidad, la cultura de élite y la cultura popular, la literatura y el cine o la radio, en un increíble proceso de transformación y metamorfosis que podría interpretarse como la vampirización del mito. Se trata, pues, de un mito que renace en el dominio de la cultura por medio de un curioso proceso que aúna forma y contenido: el mito del no-muerto ha logrado a lo largo de los siglos la no-muerte del mito, y en su continúa resurrección consigue digerir y aglutinar todas las versiones que le preceden (Toledo y Acosta 2002: 169).

El vampiro se auto-fagocita para pervivir; cíclicamente se reinventa y nos acompaña en nuestros coqueteos con el lado oscuro. La vampirización del mito vampírico es una circunstancia inmanente a su idiosincrasia y en buena medida contribuye a explicar cómo un mito literario tan joven ha alcanzado la inmortalidad en un lapso de tiempo tan breve.

Lo apuntado hasta ahora conduce a pensar en él como eso que Eco denomina “metáfora epistemológica”, pues

toda forma artística puede muy bien verse, sino como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad (Eco 1984: 39).

El vampiro ejerce de manera paradigmática como metáfora epistemológica de nuestra época. Se configura como una vía de conocimiento privilegiada a través de la que comprender y acceder al paradigma cultural del momento presente. A día de hoy, la función del vampiro es la de contribuir a la comprensión y asimilar todas las contradicciones típicas de la modernidad. Como afirma Eco,

De ahí la función de un arte abierto como metáfora epistemológica: en un mundo en el cual la discontinuidad de los fenómenos puso en crisis la posibilidad de una imagen unitaria y definitiva, esta sugiere un modo de ver aquello en que se vive, y, viéndolo, aceptarlo, integrarlo a la propia sensibilidad. [...] aparece como una especie de esquema trascendental que nos permite comprender nuestros aspectos del mundo (Eco 1984: 93).

Por consiguiente, los actuales vampiros humanizados son una metáfora incontestable de nosotros mismos y en cierta medida su función radica en ayudarnos a construir y definir nuestra propia humanidad. Sin subterfugios, ellos apelan a buena parte de lo que somos y nos invitan a explorar los oscuros recovecos de nuestra psique, las zonas umbrías de nuestros corazones.

BIBLIOGRAFÍA

BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio.

2008 “La región más tenebrosa: Carlos Fuentes y su interpretación del mito de Drácula en ‘Vlad’”, en Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco (ed.). *Reescrituras de los mitos en la literatura*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 529-548.

BARCHINO PÉREZ, Matías.

2005 “Las criaturas del tiempo: los últimos cuentos de miedo de Carlos Fuentes”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 34, pp. 29-41.

CALMET, A.

2009 *Tratado sobre los vampiros*. Madrid: Siruela.

CARO OCA, Ana María.

2011 “Vampiros en la ficción televisiva del siglo XXI. El mito inmortal”, Miguel Ángel Pérez Gómez (ed.). *Previously on: estudios*

interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, pp. 196-210.

CARVAJAL DE EKMAN, María.

2006 “La redención del vampiro. Condena y desafío a la eternidad en Vlad, de Carlos Fuentes”, *Letralia*, año X, nº 142. Disponible en: <http://www.letralia.com/142/articulo03.htm> (última consulta 24/02/15).

CORTÁZAR, Julio.

1980 “Soneto gótico”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº.364-366 (octubre-diciembre). Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/soneto-gotico/> (última consulta 24/02/2015).

2014 Alguien que anda por ahí. Disponible en: <http://www.textosenlinea.com.ar/cortazar/Alguien%20que%20anda%20por%20ahi.pdf> (última consulta 24/02/2015).

CRUZ, Julia G.

1999 “Un cuento multigenérico: ‘Reunión con un círculo rojo’ de Cortázar”, *Confluencia*, vol. 15, nº 1 FALL, pp. 92-100. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/27922718> (última consulta 24/02/2015).

ECO, Umberto.

1984 *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1984.

FRAZER, James.

1981 *La rama dorada: Magia y religión*. México: FCE.

FUENTES, Carlos.

2004 “Vlad”, en *Inquieta compañía*. Madrid: Alfagura
<HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=FDEXITEL-3W>
(última consulta 24/02/2014).

INGELMO, Salomé.

1999 “La sangre es la vida. A la caza del vampiro semítico”, *Isimu. Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la antigüedad*, nº 2, pp. 143-164.

MARTÍNEZ LUCENA, Jorge.

2010 *Vampiros y zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte*. Barcelona: Gedisa.

MOLINA, Mauricio.

2004 “Escrito con sangre. De ángeles, fantasmas y vampiros. Notas sobre *Inquieta compañía* de Carlos Fuentes.”, *Revista de la Universidad de México*, nº 3, pp. 30-36. Disponible en:

- http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/1206 (última consulta 24/02/2015).
- 2006 “La máscara del dios vampiro”, *Revista de la Universidad de México*, n° 31, 2006, pp. 32-36. Disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3106/pdfs/32-36.pdf> (última consulta 24/02/2015).
- ROMERO CHUMACERO, Leticia.
2010 “Torvo, inspirador aleteo: Julio Cortázar y sus vampiros”, *Ogigia*, n° 7, pp. 19-29.
- STEINER, George.
2009 *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona: Gedisa.
- TOLEDO, J. y L. ACOSTA.
2002 “Vampiros en la ficción: el largo camino desde la mitología clásica hasta la posmodernidad”, en *La imaginación mítica. Pervivencia y revisión de los mitos en la literatura en habla inglesa*. R. Vélez Núñez (ed.). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.