

DE LA INICIACIÓN AL DELIRIO: *AURA* Y *VLAD*, DOS NOVELAS FANTÁSTICAS DE CARLOS FUENTES

LADA HAZAIOVÁ
Universidad de Economía de Praga
lada.hazaiova@vse.cz

Recibido: 15-01-2023
Aceptado: 21-04-2024



RESUMEN

Carlos Fuentes es uno de los autores más destacados del panorama de la literatura fantástica hispanoamericana del siglo xx. El objetivo de este artículo es abordar dos novelas cortas suyas, *Aura* y *Vlad*, en el trasfondo de la formación general de lo fantástico moderno y a la vez personal de la narrativa fantástica fuentesiana. Con respecto a que pasaron más de cuatro décadas entre la publicación de ambas obras, pensamos poner de manifiesto sus estrategias narrativas, la forma de constitución del ámbito fantástico y la ambigüedad y, ante todo, el manejo de las figuras míticas de vampiro y bruja en comparación con su representación en otras obras, tanto de Fuentes como de otros.

PALABRAS CLAVE: *Aura*; *Vlad*; fantástico; tiempo cíclico; vampiro; bruja.

FROM INITIATION TO DELIRIUM: *AURA* AND *VLAD*, TWO FANTASTIC NOVELS BY CARLOS FUENTES

ABSTRACT

Carlos Fuentes is one of the most outstanding authors of 20th century Spanish-American fantasy literature. The aim of this article is to analyse two of his short novels, *Aura* and *Vlad*, against the background of the formation - both Fuentes's personal and the general formation of the mode - of modern fantastic literature and the concept of the fantastic. As more than four decades passed between the publication of the works, we

decided to make a comparative analysis of the way in which the fantastic space and the ambiguous atmosphere were constituted and, above all, of the creative use of the mythical figures of vampire and witch in comparison with their representation in other works, both Fuentes's and others'.

KEYWORDS: *Aura*; *Vlad*; fantastic; cyclic time; vampire; witch.



1. INTRODUCCIÓN

La narrativa fantástica de Carlos Fuentes representa, sin duda alguna, una destacada parte de su obra. Aunque parezca insólito, esta modalidad literaria inicia y a la par concluye su carrera literaria. Fuentes publica su primer libro en 1954 bajo el título *Los días enmascarados* y reúne siete cuentos fantásticos: «Chac Mool», «En defensa de la Trigolibia», «Tlactocatzine, del jardín de Flandes», «Letanía de la orquídea», «Por boca de los dioses» y «El que inventó la pólvora». Ocho años después, Fuentes publica su segundo libro, la novela corta *Aura*, que también pertenece a la narrativa fantástica y forma parte del primer ciclo de sus obras, denominado El Mal del Tiempo. La novela corta *Vlad* sale por primera vez en 2004 como parte del libro de cuentos *Inquieta compañía* que contiene cinco textos más: «El amante del teatro», «La gata de mi madre», «La buena compañía», «Calixta Brand» y «La bella durmiente». Hasta que en el año 2010 es publicado, en la misma versión, como un libro independiente.

Todas las obras fantásticas de Fuentes parten de lo fantástico moderno cuyo concepto difiere de lo fantástico tradicional del siglo XIX ante todo en el modo de la constitución de la ambigüedad fantástica. Han sido formuladas muchas definiciones (que se centran tanto en el aspecto semántico como en el sintáctico) y denominaciones¹ del concepto por parte de los críticos, teóricos literarios y hasta por los propios autores, como por ejemplo por Lovecraft,

1 Entre otras, mencionemos por ejemplo lo fantástico verosímil (José Bianco), literatura de lo insólito (Ana González), lo fantástico ambiguo (Andrea Castro), lo neofantástico (Jaime Alazraki), die fantastik (Renate Lachmann). Elsa Dehennin (1984) comenta el proceso de la constitución de definiciones y denominaciones con cierto humorismo hiperbólico: «No estaría mal si ya pudiéramos llegar a un consenso en cuanto al significado de la palabra y de la categoría literaria que representa el fantástico de hoy —lo que implicaría un acuerdo en cuanto al funcionamiento interno de los elementos constitutivos de la obra fantástica, que no puede reducirse a una serie de temas como vampiros, diablos, fantasmas, muertos resucitados, ya demasiado estudiados» (Dehennin, 1984: 53).

Todorov, Vax, Caillois, Bessière, Bellemin-Noël, Reisz, Campra, Roas, Alazraki, Sartre, Cortázar, entre otros, pero la mayoría está más o menos de acuerdo en que esa nueva modalidad de lo fantástico moderno está basada en la coexistencia conflictiva de dos órdenes opuestos —el normal y el anormal—, según propone Ana María Barrenechea (1972).² Así que, el relato fantástico moderno no se constituye exclusivamente por medio de la utilización de ciertos tópicos y motivos a-naturales o sobrenaturales, sino que «supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo» (Bessière, 2001: 84).³ Justamente por medio de un fenómeno fantástico se deja ver, o mejor dicho entrever, la capa oculta de la realidad, ese otro orden que por un intersticio o una grieta penetra al mundo cotidiano, subvierte sus normas y lo hace ambiguo, desconocido o hasta peligroso. En un momento casi epifánico el lector se hace partícipe de la existencia de otras realidades que se deslizan a la suya, aunque parezca imposible. Por eso, la yuxtaposición de dos realidades u órdenes provoca la angustia, inquietud o extrañeza, más bien que un terror, propio a lo fantástico tradicional.

El carácter de lo fantástico moderno suele establecerse a base de la noción de «unheimlich» (lo siniestro) que Sigmund Freud describe en su famoso ensayo del año 1919 (Freud, 1974: 2482). Y justamente esta resonancia o este eco en el subconsciente y la alusión a un conocimiento extraño de reglas o normas ajenas provoca una reacción emocional negativa: la angustia con la cual Freud asocia el sentimiento de «unheimlich» (1974: 2483).

Como otros autores hispanoamericanos de lo fantástico,⁴ Fuentes maneja una amplia gama de recursos con los que constituye la ambigüedad fantástica. Uno de los más frecuentes es el concepto de tiempo cíclico que vuelve a repetirse sin cesar, del pasado parado en el presente como un nicho o bur-

2 Aunque Barrenechea formuló su concepto de lo fantástico moderno en el año 1972, es decir, hace medio siglo, la casi todos los demás trabajos teóricos posteriores parten de él, como lo hacemos también en este artículo. El concepto barrenecheano de lo fantástico moderno, al igual que el de Bessière (1974) y Bellemin-Noël (1972), responden al concepto de Todorov (1970) que insiste en la explicación (o su ausencia) del suceso que al final mueve el fenómeno a la categoría de lo sobrenatural o de lo natural, es decir, según Todorov, lo fantástico dura solamente el momento de la vacilación acerca del carácter del acontecimiento. Muy al revés, Barrenechea apunta que lo fantástico moderno consiste en la coexistencia conflictiva de dos órdenes de la realidad.

3 La primera formulación de Bessière acerca de lo fantástico apareció en el año 1974 en *Le récit fantastique* (Larousse, Paris) pero para las necesidades de este trabajo utilizamos la versión española «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza» (Roas, 2001).

4 Igual forma de la constitución de lo fantástico podemos encontrar, por ejemplo, en algunos textos de J. L. Borges, J. Bianco, J. Cortázar, A. Bioy Casares, S. Ocampo o A. Carpentier.

buja atemporal dentro del tiempo cronológico. Se aprovecha también de la fusión o transposición de los tiempos pasados, de la historia y la antihistoria. Además, el autor mexicano trabaja los tópicos fantásticos del doble, del espejismo o duplicidad de identidades, de personajes históricos o míticos que dota de un pasado verosímil aunque inexistente.⁵ En las novelas cortas analizadas en este trabajo lo fantástico se construye a base de dos tópicos fantásticos — del vampiro y la bruja— que se convierten en un ecurso de la transgresión de la identidad. Las alteraciones del yo son elementos constitutivos clave de la narrativa fantástica moderna en general ya que mejor ilustran los cambios en la percepción del yo y los sentimientos del ser humano perdido en su entorno.

2. LA INICIACIÓN: *AURA* (1962)

Como ya hemos comentado, la novela corta *Aura* es la segunda obra publicada por Fuentes y, a la vez, su segundo reto fantástico. A pesar de que se trata del libro de un autor joven sin mucha experiencia literaria anterior, es una obra maestra y compleja que ostenta una densidad de temas y motivos. Según apunta Georgina García Gutiérrez, «es una síntesis comprimida de preocupaciones y obsesiones de su autor» (1981: 101).⁶

El eje fundamental sobre el que se construye la historia parece bastante convencional: Felipe, un joven historiador, acude a través de un anuncio a casa de la anciana Consuelo, que busca sus servicios profesionales. Aunque los requisitos del anuncio son muy generales, Felipe casualmente se reconoce en ellos hasta el mínimo detalle:

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distraído, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupulo-

5 El propio Fuentes confiesa que su obsesión por el personaje de Aura encontró su carnalidad en un personaje histórico mexicano: «Esa obsesión nació en mí cuando tenía siete años y después de visitar el castillo de Chapultepec y ver el cuadro de la joven Carlota de Bélgica, encontré en el archivo Casasola la fotografía de esa misma mujer, ahora vieja, muerta, recostada dentro de un féretro acojinado, adornada con una cofia de niña, la Carlota que murió loca en un castillo. Son las dos Carlotas: Aura y Consuelo» (Glantz, 1980: 81).

6 Con respecto al carácter denso del texto de la novela, nos centramos solo en algunos aspectos y motivos. Para entrar más profundamente a la novela, se recomienda ver el trabajo citado de Georgina García Gutiérrez que realizó un análisis detalladísimo de la novela *Aura* donde aborda todos los recursos y aspectos fantásticos del texto que aquí no mencionamos por razones de la reducida extensión de este artículo.

so. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. (...) Sólo falta tu nombre. Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles (Fuentes, 1994:7-8).

La verdad es que Felipe decide presentarse en la casa de doña Consuelo hasta después de que el anuncio saliera por segunda vez añadiendo un requisito «joven» y así la oferta del trabajo parece más ajustada al perfil personal del historiador (Galaz-Vivar Welden, 1990: 116). La similitud entre los requerimientos del aviso y las cualidades profesionales de Felipe constituye un elemento inquietante que sugiere la existencia de otras realidades ocultas que se asoman a la cotidianeidad del joven Montero y que se manifiestan ya en la primera frase que encubre una advertencia amenazadora, inadvertida tanto por el protagonista como por el lector: «una oferta de esa *naturalidad* no se hace todos los días...» (Fuentes, 1994: 7; subrayado mío). Según la misma lógica de una causalidad fantástica, Felipe resulta ser el único solicitante, además el puesto está bien remunerado. El objeto del trabajo ofrecido consiste en ordenar y completar, o dicho de otra forma, en concluir (en todos los sentidos de la palabra) las memorias inconclusas del general Llorente, marido difunto de la señora Consuelo.

Al principio, Felipe se siente incómodo por la condición de la anciana de que él no abandone la casa: «Mis condiciones son que viva aquí. No queda mucho tiempo» (1994: 16). Pero cuando conoce a Aura, sobrina y compañera de la vieja, se siente maravillado por la hermosura de la chica y deja de oponerse a la idea de la vida en común: «Sí. Voy a vivir con ustedes» (Fuentes, 1994: 17). La casa de doña Consuelo es un antiguo palacio colonial, repleto de objetos artísticos semiolvidados y muebles en desuso que están casi arraigados al suelo, donde se funden diferentes planos espacio-temporales: «Caminas con lentitud. (...) Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas. El 13 junto al 200, el antiguo azulejo numerado —47— encima de la nueva advertencia pintada con tiza: *ahora* 924» (Fuentes, 1994: 9; subrayado por el autor). La alteración de tiempos y espacios pasados alude a la dualidad del mexicano que oscila entre dos herencias culturales (Habra, 2005: 183).

La casa con su patio húmedo, habitaciones sumergidas en la oscuridad y numerosos pasillos y escaleras que parecen pasajes entre dos mundos comunicantes constituye un espacio casi espectral ya que allí nunca se enciende la luz eléctrica: «Buscas en vano una luz que te guíe» (Fuentes, 1994: 11). La entrada al hábitat de la vieja Consuelo entonces no ocurre por medio de la

percepción visual, sino a tientas, en forma casi subliminal. Igual en el dormitorio de la anciana, siempre iluminado por candelas como una capilla, el efecto de «ceguera» impuesta a Felipe no se disipa porque la alcoba siempre se queda en la penumbra y las velas la hacen más alucinante e irreal. La poca luz o el juego de clarooscuro borran los contornos concretos de objetos y de los rostros, lo que desestabiliza la representación mimética del mundo real y refuerza la ambigüedad fantástica.

Felipe pronto se somete a la atmósfera onírica de la mansión donde el tiempo deja de ser cronológico y ya no se mide con el reloj: «No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar *el verdadero tiempo...*» (Fuentes, 1994: 58; subrayado mío). No obstante, a partir del momento cuando Felipe traspasa el umbral de la mansión y así realiza un rito de la iniciación, está atrapado en la telaraña amorosa y se queda a la merced de una mujer dotada de una sabiduría ancestral: la bruja.

Según el imaginario tradicional, las brujas (tal como los vampiros) solían encarnar el mito antiguo y encerraban en sí la dualidad de la vida y de la muerte, de la juventud y de la decadencia, del renacimiento e inmortalidad (Glantz, 1980: 82). Ostentaban una sensualidad y erotismo animal y perverso, rasgos que destacan también en Aura y en la joven Consuelo. El dominio que la bruja ejerce sobre Felipe se instaura ya desde el principio cuando la vieja hace aparecer a Aura para que obligue al joven que se quede. Su aparición se efectúa justo después de la desaparición de la coneja Saga, otro tópico que acompaña la representación de la hechicera, y con el único objetivo de impedirle a Felipe huir de la casa y facilitar así la resurrección del general por medio del cuerpo del historiador.

La intención de la anciana se lleva a cabo, ya que Felipe se deja hechizar por el encanto de Aura y por el color verde de sus ojos (al igual que el general Llorente en caso de su esposa Consuelo) y su relación se materializa en dos encuentros eróticos. Durante el primero, en medio de la noche Felipe se despierta de un sueño raro y toca el cuerpo de una mujer en la que intuye a Aura que después de hacer el amor con él le dice: «Eres mi esposo» (Fuentes, 1994: 35). En el segundo encuentro es Aura quien domina el acto amoroso, convertido en una adoración solemne celebrada por la bruja que se empodera del hombre y lo hace cómplice del rito de pasaje. Al final, la mujer se le ofrece a Felipe como una ofrenda impasible: «caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo al otro de la cama, igual que el

Cristo negro que cuelga del muro con su faldón de seda escarlata, sus rodillas abiertas, su costado herido (...) Aura se abrirá como un altar» (Fuentes, 1994: 47). La escena, cargada de alusiones cristianas (el crucifijo con el cuerpo de Cristo en la pared, la comunión con la oblea partida en dos, el cuerpo femenino que toma la forma de la cruz y se abre como un altar, el lavado de pies bíblico), imita la imagen tradicional del sacrificio cristiano, pero ahora se celebra bajo la tutela de una sacerdotisa pagana como un rito mágico en el que se superan los límites de la muerte y el amante muerto revive. Los cuerpos de Aura y Felipe realizan un acto de reproducción que concluye la fusión de los tiempos: la hechicera instauro el presente eterno en el que se unen el pasado y el futuro y en el que el amor se reproducirá una y otra vez para siempre.

Mientras se va hundiendo en los papeles amarillentos del general, Felipe descubre algunos detalles de la vida de los Llorente que despiertan tanto su curiosidad como sospechas y temores. A la vez se da cuenta de los paralelismos o espejismos entre Consuelo y Aura y también entre el general y sí mismo:

Verás, en la tercera foto, a Aura en compañía del viejo, ahora vestido de paisano, sentados ambos en una banca, en un jardín. La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es... eres tú. Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú (Fuentes, 1994: 57).

El proceso de la lectura de las memorias establece «interferencias entre el mundo evocado por las memorias y el mundo extraño que lo rodea» (Habra, 2005: 182) y por ella se realiza la conversión de un observador indiferente en un lector partícipe y ávido de (*re*)producir su propia vida. Las fotografías del folio desempeñan otro pasaje por el que se desliza el orden de lo otro. Son fragmentos recortados de la cotidianidad que por su naturaleza ambigua de(*con*)struyen el carácter unidimensional de la imagen y en forma de un túnel unen los tiempos remotos: el trozo de una realidad muerta recobra la vida, repitiendo incesantemente el pasado en el presente y profundizando la tensión inquietante entre lo visto en la superficie y lo oculto dentro de ella.

La reiteración de males psíquicos y físicos de Felipe (a menudo siente dolor de cabeza, cae dormido en pleno día, le persiguen sueños y pesadillas, se siente agotado como bajo el efecto narcótico de hierbas soporíferas del patio) junto con la atmósfera onírica de la casa dificultan la comprobación de la

naturaleza de los sucesos en la mansión. También Aura se le muestra a Felipe (y a la vez al lector) casi siempre fragmentada o borrosa: no se la ve en la oscuridad, está demasiado cerca o de espaldas a Felipe, éste no se atreve a mirarla en directo, se centra solo en una parte de su cuerpo (sus ojos verdes, manos, hombros, etc.) o hasta duda de sus ojos mirándola. El contrapunto de la fragmentación que contribuye a la confusión y fomenta la sensación de lo insólito es el espejismo de ambas mujeres: la una refleja los gestos de la otra como en el espejo.

Durante sus encuentros amorosos Felipe no se ve sorprendido por las transformaciones de la cara y del aspecto físico de Aura que parecen imitar el orden impuesto por la ordenación de las fotos en uno de los folios del general Llorente: en el primer encuentro, Aura aparece con los ojos cerrados como un bebé recién nacido que sale del útero; poco después, cuando la muchacha visita a Felipe en su habitación, éste no alcanza verla por la oscuridad, solo toca un cuerpo desnudo de una mujer joven y huele el olor a hierbas del patio en su pelo. La segunda vez, Felipe se acuesta con Aura un poco envejecida: «(...) la mujer, repetirás al tenerla cerca, la mujer, no la muchacha de ayer (...) la mujer de hoy —y acaricies su pelo negro, suelto, su mejilla pálida— parece de cuarenta...» (Fuentes, 1994: 45). Durante la tercera y la última noche, cuando cree abrazar el cuerpo de Aura en la recámara de la anciana, a la luz de la luna que penetra al cuarto por una grieta en la pared, Felipe descubre que aprieta un cuerpo envejecido, encogido como una fruta seca, de una mujer de pelo blanco. Aura, que es una doble o una proyección joven de Consuelo, se ha desvanecido a medida que ha ido reapareciendo la anciana. Al final, cuando Felipe recobra la conciencia y se da cuenta de que está abrazando a la anciana, no lucha, sino que acompaña a Consuelo en la idea de dar a renacer a Aura.

El escritor mexicano invierte los rasgos paradigmáticos de la bruja que se aprovecha de sus víctimas con el objetivo de renacer y guardarse la vida eterna. La configuración de la hechicera fuentesiana se mantiene fiel a la cita de Michelet del principio del libro: «La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación...» (Fuentes, 1994: 7). En el último momento Consuelo ayuda a Felipe a descifrar el misterio que la une a Aura: «Estoy agotada. Ella ya se agotó. Nunca he podido mantenerla a mi lado más de tres días» (1994: 59). Aunque parezca claro en la lectura lineal, la ambigüedad acerca de la naturaleza de Aura se mantiene fuera del marco del texto y tampoco revela quién finaliza la historia: «Tú has regresado también...» (Fuentes, 1994: 61).

La constitución de lo fantástico en *Aura* está fomentada por la refinada estrategia discursiva, muy novedosa en aquel momento, que contribuye a la sensación ambigua del texto: desde el principio, la historia está narrada en la forma de «tú» que cobra irrevocabilidad de un dictamen o una invocación misteriosa. Según Marianella Collette (1995: 285), es un recurso que atrapa no sólo a Felipe sino también al lector y los lleva a los dos a una reflexión especular. ¿Quién es el que narra la historia? ¿Es Felipe que desde más allá y en retrospectiva nos comunica su experiencia? ¿Después de convertirse en Llorente? Pero entonces, ¿es la voz de Felipe o de Llorente? ¿O es la voz de Consuelo, de la bruja, que sabe de antemano la conclusión de la historia? Según David Roas, la representación de la voz de lo otro es otro rasgo de lo fantástico moderno y surge del nuevo paradigma de la realidad (2011: 198). La ambigüedad traspasa el final del texto que se cierra sin dar una pista al lector, se hace más intensa y refuerza la abolición de las fronteras en nombre de lo fantástico.

3. EL DELIRIO: *VLAD* (2004)

No cabe duda de que Fuentes era gran conocedor de buena parte de las obras artísticas que tratan de una u otra forma el arquetipo vampírico, pero la intriga de *Vlad* se inspira ante todo en la novela canónica *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Al igual que Jonathan Harker, el protagonista Yves Navarro es un abogado del bufete dirigido por el Eloy Zurinaga (un alter ego de Peter Hawkins). Le toca ocuparse de asuntos del conde Vladimir Radu, un amigo antiguo de su jefe, que quiere instalarse en la Ciudad de México y busca una residencia nueva. Yves pide ayuda a su esposa Asunción que trabaja en una inmobiliaria y le resulta fácil encontrar una casa que mejor convenga a los requisitos extravagantes de Vlad.

Yves Navarro (tal como Jonathan Harker) es un hombre de buenas costumbres, letrado y sobrio, de origen mediofrancés (elemento que alude a una visión estereotipada de los franceses como hombres refinados y culturalmente superiores pero también al carácter bicultural del personaje), cortés y moral. Es un trabajador ejemplar, buen compañero de sus colegas del bufete, esposo y padre cariñoso. Su vida hasta el momento ha transcurrido tranquila, con una excepción: la muerte trágica de su hijo Didier, que no deja de resonar en su corazón.⁷ Sin embargo, la llegada del vampiro Vlad a la Ciudad de México

⁷ Mauricio Molina (2004: 35) ve en el tema de la muerte del hijo de Yves una alusión transparente a la situación personal de Fuentes y el eco de su pérdida personal, del dolor vivido: «aparece aquí un ele-

lo cambia todo: la vida de Yves y de su familia queda trastornada y desemboca en un final desconcertante y hasta terrorífico.

El elemento de terror es un tópico frecuente en Fuentes (como se ve también en *Aura* cuando la protagonista degüella al macho cabrío) y no solo en él, sino también en otros autores fantásticos, como por ejemplo en Silvina Ocampo que a menudo suele ubicar situaciones crueles y terroríficas en sus textos para reforzar el efecto de lo fantástico, a diferencia de Cortázar o de Felisberto Hernández cuyo fantástico es sutil, más bien psicológico o metafísico.⁸

La representación artística del vampiro como de un ser mítico y mal(-*dit*)o en centenares de textos e historias transmitidas de boca a boca evidencia la fuerza con la que ha arraigado en el imaginario oral y literario. Se convirtió en un tópico de las novelas góticas y del cuento fantástico decimonónico y consiguió sobrevivir en la narrativa hasta el siglo XXI como expresión de los miedos y angustias más profundas que no se disipan ni en una época de tecnologías superavanzadas.⁹

El vampiro suele encarnar un ícono del mal, del terror, de la opresión y también de la sexualidad desenfadada o incluso perversa, es decir, de todo lo que escapa a los conceptos de lo normal y apropiado, cualquiera que sea el marco temporal y cultural. El no-muerto infunde miedo y terror porque representa «lo otro» en nosotros: «el bien es la búsqueda de identidad del sujeto: el intento de identificación con un dogma, con una conducta, con una imposición; el mal, por el contrario, es la expresión de una escisión: algo que es a la vez interior y exterior en el sujeto, irrumpe, aflora en el ámbito del yo

mento perturbador: la muerte del hijo de la pareja protagonista y la voluntad de regresarlo de la tumba. Este solo elemento convierte a *Vlad* en uno de los textos más personales de Carlos Fuentes».

8 Al análisis más detallado de la obra de Hernández nos dedicamos en el libro *Las caras ocultas de lo fantástico* (Hazaiová, 2007).

9 Alicia Nila Martínez Díaz (2016) apunta que el vampiro aparece en la literatura hispanoamericana a principios del siglo XIX en la obra «La viuda de Corinto» (1837), del venezolano Fermín Toro. He aquí un breve rastreo suyo de la aparición del vampiro en la literatura hispanoamericana desde el siglo XIX hasta la época contemporánea: en el siglo XIX «Gaspar Blondín» (1858), del ecuatoriano Juan Montalvo; «El beso del espectro» (1891), del venezolano Luis López Méndez; en el siglo XX la nómina crece e incluye autores consagrados como Leopoldo Lugones con «El hombre muerto» (1907); Clemente Palma, «Las vampiras» (1904); Rubén Darío, «Thanotopia» (1893); Horacio Quiroga, «El vampiro» (1927); Julio Cortázar, «El hijo del vampiro» (1937) y «Reunión del círculo rojo» (1977); Salvador Garmendia, «Claves» (1979); Severo Sarduy, «Vampiros reflejados en un espejo convexo» (1986); Carlos Fuentes, *Vlad* (2004), Mauricio Molina, «La máscara del Dios vampiro» (2006) y César Silva Márquez, *Los cuervos* (2006), entre otros títulos. El vampiro es una figura recurrente en muchos más autores como Hoffmann, Pushkin, Nodier, etc. En cuanto a la época contemporánea, el vampiro sigue apareciendo tanto en las obras literarias como en la cinematografía (películas y series), se conocen por lo menos dos novelas bestsellers que gracias a la representación cinematográfica han entrado muy fuertemente a la conciencia de los lectores y los cineastas, es la novela de Anne Rice *Entrevista con el vampiro*, donde, a propósito, también repercute el tema de la inmortalidad de los niños y el de no dejar envejecerlos y verlos morir, y la serie fantástica *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer.

para intentar eliminarlo y ocupar su lugar. Concebido en su valor funcional, antes que ético, el mal en la literatura es una de las formas de la libertad.» (Bravo, 1989: 75).

En cuanto a la comparación con el antecedente decimonónico creado por Stoker, Vlad ostenta algunas semejanzas físicas: siempre está vestido de negro, es viejo, pálido y flaco y con uñas largas, blancas y transparentes. Tiene una voz profunda y está dotado de una excepcional fuerza física. También el hogar de Vlad comparte muchos rasgos comunes con el antiguo castillo medieval o las casas londinenses de Drácula: la mansión en Bosques de las Lomas es una fortaleza amurrallada, protegida por un barranco, de ventanas tapiadas con ladrillos donde reina la oscuridad, los objetos y los muebles se pierden en la penumbra, el aire denso huele a vejez, a mugre, a tierra y a la sangre de los animales muertos cuyas vísceras se comen a diario como símbolo de una ofrenda perpetua. Es un espacio impregnado de vidas pasadas, de muertes y ante todo de otro tiempo, del tiempo cíclico, que coexiste con el cronológico. Al final de la historia, la fusión de los tiempos se hace visible y tangible:

No pude evitar una mirada final a la mansión del conde Vlad. Algo fantástico sucedía. La casa de Bosques de las Lomas, su aérea fachada moderna de vidrio, sus líneas de limpia geometría, se iban disolviendo ante mis ojos, como si se derritieran. A medida que la casa moderna se iba disolviendo, otra casa aparecía poco a poco en su lugar, mutando lo antiguo por lo viejo, el vidrio por la piedra, la línea recta no por una sinuosidad cualquiera, sino por la sustitución derretida de una forma en otra. Iba apareciendo, poco a poco, detrás del velo de la casa aparente, la forma de un castillo antiguo, derruido, inhabitable, impregnado ya de ese olor podrido que percibí en las tumbas del túnel, inestable, crujiente como el casco de un antiquísimo barco encallado entre montañas abruptas, un castillo de atalaya arruinada, de almenas carcomidas, de amenazantes torres de flanco, de rastrillo enmohecido, de fosos secos y lamosos, y de una torre de homenaje (Fuentes, 2010: 109-110).

El tiempo del castillo y de la mansión no tiene su final, como no lo tiene la vida del vampiro ya que éste sigue renovándose y rejuveneciendo gracias a la sangre de sus víctimas. El hogar del vampiro representa su refugio que le propicia la seguridad en la lucha contra el mundo hostil que siempre ha intentado llevar a cabo su aniquilación.

Basta con leer unas páginas para que quede claro que Fuentes configura su propia versión del vampiro, diferente de la de Stoker. En lo físico, Vlad a veces cobra rasgos casi caricaturescos, paródicos o hiperbólicos:

Francamente, parecía 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 (Fuentes, 2010:).

El conde Drácula es emocionalmente frío, impersonal e indiferente. Vlad, muy al contrario, es un hombre jovial y amistoso, a veces hasta cínico: «Vlad, para los amigos —me dijo sonriendo nuestro inquilino cuando, instalado ya en la casa de las Lomas, me dio por primera vez cita una noche, un mes más tarde» (Fuentes, 2010: 21) La burla contenida en la frase es casi terrorífica ya que los amigos de Vlad terminan como sus víctimas.

A diferencia de Drácula que no tiene ninguna relación personal con Jonathan Harker ni otro personaje, Vlad irrumpe al espacio íntimo de Yves, invita a comer a su esposa y a su hija y se comporta como un tío generoso. Aunque en ambas novelas se lleva a cabo el rapto de la pareja del protagonista (sea indirecto como en caso de Mina Harker, sea directo en caso de Asunción), solo Vlad se merece la pasión de la mujer y así concluye la destrucción del universo personal de Yves. No obstante, al final, en un intento demoníaco de minar y pervertir las actitudes y la moral de Yves, Vlad lo somete a la tentación como un satán prometiéndole cumplir su deseo más hondo y secreto: el de que su hijo vuelva a la vida. La condición vital del vampiro ahora se vuelve una ventaja: unirse a los no-muertos ya no es una maldición sino un beneficio lo que subvierte la concepción tradicional del vampirismo. La relación de Vlad e Yves se vuelve una lucha (como la de Jonathan Harker y el conde Drácula) pero será Vlad quien —a diferencia de Drácula— celebre su victoria. En la novela de Stoker, el final es transparente y unívoco y remite al paradigma moral y ético de su época: el mal ha sido aniquilado y hasta Drácula se beneficia de su propia destrucción: «Mientras viva, me alegrará recordar que incluso en aquel momento de disolución final apareció en su rostro una expresión de paz como jamás hubiera imaginado que pudiera llegar a ver» (Stoker, 2005: 391). En *Vlad*, el vampiro se queda y se quedará para siempre:

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... (Fuentes, 2010:64).

Otro motivo que lleva a cabo la subversión fuentesiana de la representación mítica del vampiro es la manera en cómo Vlad se vuelve el no-muerto: en las épocas remotas, Minea, su hija, le prometió la vida eterna e hizo de él un vampiro, uniéndolo así a la legión de seres inmortales. En otras palabras, Vlad no es el primero, no es progenitor, sino que es uno más. El hecho de que Vlad también fue víctima de una vampiresa mina la imagen del agresor y destructor. La relativización de la culpa es un momento muy fuerte en la historia de Fuentes: todos somos a la vez víctimas y verdugos de los demás.

La alteridad o la representación del otro por la cual gana en intensidad la ambigüedad fantástica se manifiesta también en el espejismo de identidades o en la presencia del doble, como ya hemos visto en *Aura*. Después de la llegada de Vlad, una noche Yves tiene una sensación muy rara como si no fuera él mismo y como si algo o alguien se apoderara de él durante el acto de amor con su esposa: «como si mi voluntad, y mucho menos mis palabras, no me pertenciesen, me entrego a un placer erótico tan grande que acabo por preguntarme si es completo» (Fuentes, 2010: 26). Por la mañana, cuando se despierta del sueño, de pronto toca una mano ajena debajo de la cama: «Entonces sentí que esa mano helada me tomaba con fuerza del tobillo, enterrándome las uñas de vidrio en las plantas del pie y murmurando con una voz gruesa: —Duerme. Duerme. Es muy temprano. No hay prisa. Duerme, duerme.- Sentí que alguien abandonaba el cuarto» (Fuentes, 2010: 27). La sensación de una presencia insólita de lo otro luego afirma Asunción que hace bromas acerca de su pasión nocturna inusual: «¿Qué diablo se te metió en el cuerpo?» (Fuentes, 2010: 29).

Durante la visita en casa de Vlad, Yves encuentra un cuadro en el que ve representada una mujer de melena negra con una niña pequeña en sus brazos; más tarde ve una foto de su mujer Asunción y su hija Magda, lo que provoca en él un sentimiento extraño, de angustia y náusea. Raro es también que Magda parezca una muchacha de tiempos pasados: «Su madre no le permite usar pantalones, insiste en faldas escocesas y cardigan azul sobre blusa blanca, como las niñas bien educadas de la Escuela Francesa, las jeunes filles o “yeguas finas” de la clase alta mexicana... Tobilleras blancas y zapatos de charol» (Fuentes, 2010: 25). Parece como si Asunción intentara parar el tiempo cronológico para protegerla de la muerte. Al final, cuando Asunción revela a Yves el objeto del pacto con Vlad (que ha mediado el viejo Zurinaga) —por el

cual Magda seguirá viviendo para siempre y no morirá nunca— la casualidad aparentemente inocente se convierte en una lógica terrorífica.

Parece también como si la misma Asunción, una mujer perfecta y fría, tuviera una doble cara: durante el día es una esposa distinguida y culta que controla sus instintos o que incluso no los tiene, pero de noche, al hacer amor con Yves, despierta su sensualidad animal y se comporta como una mujer endemoniada que al final decide seguir sus instintos y se hace amante de Vlad: «Aunque no existiera la niña, yo estaría aquí por mi gusto...» (Fuentes, 2010: 62). El erotismo desenfundado como una manifestación del cuerpo con sus anhelos naturales y a la par suprimidos o prohibidos por la hipocresía social a través de los tiempos suele representar el mal que aquí se empodera de Asunción y la lleva a la humillación y la destrucción.

A la constitución de la atmósfera ambigua contribuye también el juego de los nombres de los personajes: Yves es un nombre francés; Asunción alude al ascenso de la Virgen María al cielo (al convertirse en la pareja de Vlad, Asunción paradójicamente descenderá a la eternidad justo el día cuando se celebra la fiesta de asunción); el nombre de la hija pequeña de los Navarro Magda parece aludir a María Magdalena, la novia de Cristo, aunque se convertirá en la novia del conde Vladimir Radu (cuyo nombre parece un eco torcido de conde Drácula).

Un paralelismo muy inquietante se pone de relieve entre Vlad y el viejo Zurinaga: los dos son de edad avanzada, no mantienen relaciones sociales estrechas, no manifiestan emociones y si las muestran, son raros (como Yves comenta la situación cuando su jefe se pone nervioso al hablar de Vlad). Los dos viven en casas antiguas que parecen museos, sin fotos o recuerdos familiares. Al final de la historia, cuando Yves, dominado por el temor, busca cómplices en la lucha contra Vlad, encuentra a Zurinaga de pronto envejecido y a Vlad rejuvenecido, con melena negra y brillante. ¿Es Zurinaga el doble de Vlad? ¿Existe alguna relación entre Zurinaga y Vlad? ¿O siempre ha sido solo Vlad que había tomado por algún tiempo el aspecto y la vida de Zurinaga? ¿Y la promesa incumplida de Vlad de que iba a arreglársela la vida eterna a Zurinaga a cambio de la ayuda con el traslado a la Ciudad de México? No hay respuestas, solo preguntas, uno se pierde en el otro y la ambigüedad se mantiene hasta fuera del marco de la historia.

También en *Vlad* las fotos ejercen la función del instrumento fusionador de identidades pero además encierran un rasgo más: la foto se vuelve un ataque a la identidad e integridad personal ya que como un ladrón celoso roba los momentos de la vida que se pierden para siempre.

La atmósfera fantástica está reforzada por el determinismo que al principio parece una casualidad: «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, 2010: 7). Asunción trabaja en una inmobiliaria y así puede conseguir a Vlad su nueva mansión; Yves y Asunción tienen una hija de diez años, es decir, de la misma edad que la supuesta hija de Vlad; a la pareja Navarro le tocó vivir la tragedia de la muerte de su hijo y Asunción, obsesionada por encontrar su cuerpo nunca aparecido (otro momento de ambigüedad: ¿está muerto o no?), anhela devolverle a la vida a cualquier coste; Zurinaga es un amigo antiguo de Vlad de la época de estudios en Francia, etc. Pero la verdad es que todo lo que ocurre obedece a una orden de lo otro que penetra en la cotidianeidad, se empodera de la vida de los Navarro (y de Zurinaga) y determina los pasos de los personajes. La estrategia de la irrevocabilidad dada por un poder fuera de la noción comprensible de la realidad refuerza en el lector el sentimiento de lo insólito y provoca hasta mayor desasosiego.

4. CUANDO UNO LLEGA AL FINAL, DELIRANTE...(A MODO DE CONCLUSIÓN)

Como hemos visto, el conjunto de recursos y tópicos que Fuentes maneja en ambas novelas cortas para constituir la ambigüedad fantástica es más o menos idéntico: un ser dotado del poder anormal (vampiro/bruja) como representante de lo otro, la coexistencia conflictiva de diferentes realidades y planos espacio-temporales, sueños y premoniciones, la duplicidad y el espejismo de identidades, una representación de la realidad integrada en otra (fotos, cuadros, memorias y diarios), el pandeterminismo al que se ven sometidos los personajes y un elemento de terror que en la novela *Vlad* es mucho más explícito y descarnado y se manifiesta en imágenes morbosas, grotescas o hasta obscenas. Las historias se desarrollan en entornos parecidos: mansiones antiguas en las que se funden tiempos pasados, donde el aire denso, casi estático, huele a mugre y a muerte. Tanto la bruja como el vampiro ejercen un ritual de sacrificio en nombre de su renovación perpetua, ambos se alimentan de vísceras animales. También comparten el tema del sincretismo de la cultura mexicana (que se desenrolla como un hilo de Ariadna por la obra entera de Fuentes): la bruja y el vampiro son seres atemporales en los que se unen todas las épocas e herencias culturales que tanto enriquecen como pesan a los propios mexicanos.

No obstante, cabe decir que se nota cierto progreso en el perfil de Vlad y en la conclusión final del texto, un cambio que tal vez esté causado por cinco décadas de distancia y por la evolución tanto profesional como personal de Fuentes. En la novela *Aura* Fuentes hace revivir el concepto del eterno regreso nietzscheano conforme a la idea de la repetición como un valor positivo y consolador: el final solo es otro inicio. En *Vlad*, Fuentes invierte el paradigma original: el vampiro ya no se esconde como una encarnación del mal que debe ser excluida o hasta exterminada del mundo humano. Al contrario, en él la renovación perpetua es un arma y una amenaza que la humanidad no sabrá combatir. Ahora es Vlad quien juzga a la raza humana y la condena al exterminio. En la conclusión de la novela se lleva a cabo una apoteosis hiperbólica de lo otro. Así es, como si por boca de Vlad el escritor mexicano nos infundiera su visión desesperanzada de nuestro futuro, estancado en el presente sin pasado y sin salida de escape: «Lo que nos une es que en este mundo todos usamos a todos, algunos ganamos, otros pierden. Resígnese.» (Fuentes, 2010: 106)

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (2001): «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 265-282.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica», *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, núm. 80.
- (1991): «El género fantástico entre los códigos y contextos», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Colección Encuentros, Ediciones Siruela, Madrid.
- BESSIÈRE, Irène (1974): *Le récit fantastique*, Larousse, París.
- (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1972): «Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 107-140.
- BRAVO, Víctor Antonio (1988): *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, UNAM, México.
- CAILLOIS, Roger (1970): *Imágenes, imágenes*, Edhasa, Barcelona.
- CAMPRA, Rosalba (1985): «Fantástico y sintaxis narrativa», *Río de la Plata*, núm. 1, pp. 95-111.
- (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Ediciones Siruela, Madrid, pp. 49-73.
- CASTRO, Andrea (2002): *El encuentro imposible: la conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Acta Universitatis Gothaburgensis, Goteborg.

- COLLETTE, Marianella (1995): «La fase del espejo, lo simbólico y lo imaginario en la novela *Aura*, de Carlos Fuentes», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 19, n. 2, pp. 281-298. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/27763197> [15/04/2024].
- CORTÁZAR, Julio (1998): «Del sentimiento de lo fantástico», en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo Veintiuno editores, México.
- DEHENNIN, Elsa (1984): «De lo fantástico y su estrategia narrativa», *Iberorromania*, núm. 16, pp. 53-66.
- FREUD, Sigmund (1974): «Lo siniestro», en *Obras completas*, Tomo IV, Biblioteca Nueva, Madrid.
- FUENTES, Carlos (1982): *Los días enmascarados*, Ediciones Era, Ciudad de México.
- (1989): *Constancia y otras novelas para vírgenes*. Mondadori, España.
- (1994): *Aura*, Alianza Editorial, Madrid.
- (2004): *Inquieta compañía*, Alfaguara, Madrid.
- (2010): *Vlad*, Alfaguara, México.
- GALAZ-VIVAR WELDEN, Alicia (1990): «*Aura* y los niveles míticos de la realidad: lo mítico y lo sagrado», en Ana María Hernández de López (ed.), *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes*, Mississippi State University.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina (1981): *Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes*, El Colegio de México, México.
- GARCÍA RAMOS, Arturo (1991): «*Sur* y el norte de la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Ediciones Siruela, Madrid.
- GLANTZ, Margo (1980): «Las metamorfosis del vampiro», en *Intervención y pretexto*, UNAM, 1980, pp. 73-88. Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-METAMORFOSIS-del-vampiro-0/html/68ab2029-ab30-43a1-b657-4ed874618b5d_2.html#I_0_ [30/10/2023].
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1980): *Continuidad de lo fantástico: por una teoría de la literatura insólita*, El punto de Verjat, Barcelona.
- HABRA, Hedy (2005): «Modalidades especulares del desdoblamiento en *Aura* de Carlos Fuentes», *Confluencia*, vol. 21, núm. 1, pp. 182-194. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/27923122> [10/04/2024].
- HAZAIOVÁ, Lada (2007): *Skryté tváře fantastična (Las caras ocultas de lo fantástico)*, Edice Scholia, Praga.
- LACHMANN, Renate (2002): *Memoria fantastika*, Herman a synové, Praga.
- LÓPEZ TORRES, Danira (2017): «Cultura popular y letrada en *Vlad*, novela neogótica de Carlos Fuentes», *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 17, pp. 121-143. Disponible en <https://doi.org/10.36798/critlit.v17.49> [30/10/2023].
- LOVECRAFT, H. P. (2002): *El horror en la literatura*, Alianza, Madrid.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Alicia Nila (2016): «Cortázar, Fuentes y Molina en los confines de lo humano: tres cuentos de vampiros», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 45, pp. 429-448. <https://doi.org/10.5209/alhi.55134>
- MOLINA, Mauricio (2004): «Escrito con sangre. De ángeles, fantasmas y vampiros. Notas sobre *Inquieta compañía* de Carlos Fuentes», *Revista de la Universidad de México*, núm. 3, pp. 31-36.

- REISZ, Susana (1979): «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción», *Lexis*, pp. 99-170.
- (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SATRE, Jean Paul (1965): «Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje», en *El hombre y las cosas*, Losada, Buenos Aires.
- STOKER, Bram (2005): *Drácula*, trad. y ed. Óscar Palmer Yáñez, Valdemar, Madrid.
- TODOROV, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- VAX, Luis (1980): *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Taurus, Madrid.