

# LA SEÑORA DE *TERRA NOSTRA*: TRANSGRESORA DE ENCIERROS Y SOLEDADES EN EL VAMPIRISMO ESPECTRAL DE CARLOS FUENTES

La Señora of *Terra Nostra*:  
Transgressor of Confinements and Solitudes  
in Spectral Vampirism of Carlos Fuentes

*Xiomara Hipólita Feliberty-Casiano, Ph. D.*  
*Universidad de Harvard*  
*Correo electrónico: xiomaraafc@gmail.com*

## Resumen

El «vampirismo espectral», en las novelas de Carlos Fuentes, es un fenómeno de intertextualidad que se estructura desde la capacidad espectral de los personajes, la búsqueda de inmortalidad y la fusión o transformación, desde los encierros y las soledades para perpetuar al «cuerpo inmortal». Sin embargo, un elemento transgresor, a base de la definición de «vampirismo espectral» se representa en el género de los creadores. Un ejemplo de dichas transgresiones es evidente en el personaje la Señora, de *Terra Nostra*. Las transformaciones estudiadas en el presente estudio revelan que este personaje femenino, más allá de sus transgresiones, se gesta como una creadora de monstruos silenciada por las voces masculinas que la aprisionan.

*Palabras clave:* vampirismo, Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, intertextualidad, novela

## Abstract

“Spectral vampirism”, in Carlos Fuentes' novels, is a phenomenon of intertextuality structured from the spectral capacity of the characters, the search for immortality and the fusion or transformation, from con-

finements and solitudes to perpetuate the “immortal body “. However, a transgressive element, based on the definition of “spectral vampirism” is represented in the genre of creators. An example of such transgressions is represented by the character Señora, from *Terra Nostra*. The transformations studied in the present study reveal that this female character, beyond her transgressions, is represented as a monsters creator that is silenced by the male voices that imprison her.

*Keywords:* vampirism, Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, interxuality, novel

*Recibido:* 6 de julio de 2020. *Aprobado:* 25 de agosto de 2020.

“Transformed utterly:  
A terrible beauty is born.”

*Easter, 1916*  
W. B. Yeats

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

*El segundo sexo*  
Simone de Beauvoir

Uno de los epígrafes que introduce a *Terra Nostra* (1975), novela transatlántica de Carlos Fuentes (1928-2012), nos advierte que de la transformación puede surgir una belleza monstruosa. Los versos de Yeats seducen y describen, indirectamente, al vampirismo espectral como metáfora literaria fuentesiana<sup>1</sup>. Se puede decir que Fuentes no ha muerto, sus letras continúan alimentando nuevos textos y esa tinta sirve, como la sangre a

---

<sup>1</sup> En mi artículo «La sangre de otros cuerpos: El vampirismo como metáfora literaria de la escritura de Carlos Fuentes», publicado en *Hispanet Journal*, trabajé preliminarmente el concepto del consumo como metáfora intertextual; sin embargo, en el presente estudio elaboro un nuevo concepto y lo denomino «vampirismo espectral», enmarcado no como acercamiento intertextual, sino también como proceso de creación que surge desde los encierros solitarios de los narradores y los personajes «reaparecidos», entre textos, que buscan immortalizarse a través de la palabra escrita.

los vampiros, de nutriente, en la búsqueda de la inmortalidad. El personaje que mejor ejemplifica la transformación vampírica de las letras fuentesianas es, tal vez, la Señora, en la novela *Terra Nostra*<sup>2</sup>. Este personaje sintetiza el diálogo intertextual que realiza Fuentes en su tierra de letras. El vampirismo espectral, como fenómeno de intertextualidad, se enmarca desde la necesidad de transformación de los personajes víctimas de abandonos y soledades tortuosas.

La Señora sufre una secuencia de transformaciones relacionadas, según propongo en este estudio, con la noción de vampirismo espectral como metáfora de intertextualidad. El vampirismo espectral se define aquí a base de las propuestas de Julia Kristeva<sup>3</sup>, ampliando las aportaciones de Mijail Bakhtin, sobre el dialogismo y la intertextualidad<sup>4</sup> como fenómenos de consumo textual para nutrir una nueva creación. No obstante, el vampirismo fuentesiano también podría leerse o interpretarse a partir de las propuestas de Jacques Derrida sobre los espectros<sup>5</sup>. En otras palabras, este fenómeno es una teoría, pero también un proceso con características específicas en el cual los reaparecidos, la sangre, la transformación y el consumo son motivos recurrentes en el proceso creador. La finalidad del vampirismo espectral, como fenómeno de creación, es la búsqueda de inmortalidad del cuerpo textual a través del diálogo intertextual.

---

<sup>2</sup> Este artículo se desprende de mi tesis doctoral, titulada *Sangre y letras: el vampirismo espectral en la obra de Carlos Fuentes*, defendida en mayo de 2020 ante la facultad del Programa Graduado de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras.

<sup>3</sup> Kristeva, en su libro *Word, Dialogue and Novel*, discute algunos elementos que se destacan en la estructura de la novela polifónica: “Into literary theory by Bakhtin: any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that intersubjectivity and poetic language is read as at least double” (37).

<sup>4</sup> La intertextualidad en *Terra Nostra* ya había sido estudiada por académicos como Regina Echegoyen. Para esta, la intertextualidad en *Terra Nostra* se puede comprender desde una concepción de simultaneidad, así como una reescritura de «fragmentos trasladados» «directamente, o recreados, de la *Historia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo, de las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, de la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo, y mayormente de la *Visión de los vencidos* del código florentino» (109). Estos son algunos de los textos históricos que la autora entiende se reescriben en *Terra Nostra*.

<sup>5</sup> Derrida propone su poética espectral a base de la interpretación de Marx sobre Hamlet, de Shakespeare. Derrida destaca que un primer aspecto de la poética espectral es la identidad «problemática» y la dificultad para nombrar a los espectros (22). Para Derrida, un espectro es un ente que puede estar presente sin que nos percatemos de su existencia (12).

Sin embargo, el diálogo intertextual está inmerso en elementos que remiten al lector al imaginario espectral y vampírico. La lectura cercana al personaje de la Señora nos revela cómo esta constituye el epítome del consumo de otros cuerpos como metáfora de la inmortalidad a través de la intertextualidad. No obstante, el proceso de perpetuar la obra creada no es liberador; se busca la inmortalidad individual a través de motivos relacionados con elementos macabros, como reaparecidos con identidades problemáticas, que desconocen su existencia y se cuestionan su estado material en el encierro de la estructura textual. Asimismo, el fenómeno del vampirismo espectral se vincula directamente con el duelo tras las pérdidas familiares, sobre todo la pérdida de los hijos varones o los amantes. En el fenómeno del vampirismo espectral también se alude a la necesidad de nombrar la creación. Los creadores buscan entrar en la palabra a través de los monstruos creados. Sin embargo, las creaciones, con nombre o sin nombre, no pertenecen a las figuras femeninas creadoras. Estas, como la creación de Frankenstein, en la novela de Mary Shelley, viven el encierro fusionadas con sus creadores y condenadas a reaparecer entre los textos como espectros revinientes.

Los personajes femeninos en el vampirismo espectral fuentesiano, como la Señora, se destacan por su palidez espectral, su identidad problemática y las vivencias de épocas anacrónicas que les permiten reaparecer entre textos para intentar immortalizar un cuerpo textual, que no es el suyo. La construcción de los personajes alude a la monstruosidad de las vampiresas con sus manos alargadas, sus colmillos y las transformaciones que nos remiten a personajes de la literatura y el cine como Drácula o Nosferatu. Similarmente, los personajes espectrales vampíricos son la representación del ente extranjero que trastoca la cotidianidad y despierta ambiciones como la inmortalidad sin importar el costo social.

La Señora es descrita como «una estatua de trapos negros, brocados, terciopelos, sedas: de la cabeza a los pies, los velos y drapeados la ocultan»; lleva un ave de rapiña, un halcón, en una mano enguantada (50). Sin embargo, antes de ser una especie de espectro enlutado, la Señora era conocida como Isabel, princesa de Inglaterra, quien desde niña se traslada a las tierras de Castilla para educarse entre los monarcas. En una escena emblemática que apunta a su primera transformación en la novela, esta asiste a misa y en el momento de recibir la comunión abre la boca y, en cuando el sacerdote coloca la hostia sobre la lengua, el narrador asegura que «la

oblea se convirtió en serpiente» (115). La muchacha escupe y grita, mientras el sacerdote encolerizado sentencia: «la menstruación es el paso del demonio por el cuerpo corrupto de Eva» (115). Luego el narrador-cronista señala, «Felipe (el Señor) amaba de lejos a esta muchacha y presencié la escena en la capilla sin dejar de acariciar su mentón lampiño y prognato» (115). El Señor no recurrió a las artimañas de una medianera para alcanzar a su amada, la pidió a su padre a cambio de demostrar su valor. En un rito cruel de iniciación a un tipo de masculinidad tóxica y cruel, Felipe encierra a moros y judíos y los quema vivos.

La Señora sufre la primera transformación, de princesa extranjera, pasa a ser objeto del deseo y reina de unas estructuras que no gobierna. La narración justifica así el cambio abrupto del rey, de príncipe anhelante a ser inmisericorde en búsqueda perpetua de la aprobación del padre, mayormente ausente, entre guerras y mujeres. Sin embargo, se representa a la mujer como un ser monstruoso capaz de trastornar la figura masculina y llevarla a un rito de iniciación cruel que traza un destino de tributo hacia el odio y la muerte. La joven se convierte así en la Señora y el rey la llama «mi mujer, muy virgen» (159). La mujer intocada y ansiosa por ser poseída carnalmente, casada con un Señor nacido en una letrina flamenca y obsesionado con erigir un palacio para los muertos, manda a construir su propia Alhambra en el corazón férreo del Escorial.

Una vez casada con el Señor, la joven inglesa pierde la ilusión de un matrimonio con dichas que replicara los textos amorios que había leído en su adolescencia:

- ¿Pueden, Señor, venir los pastores debajo de mis ventanas a trasquilar sus ovejas y quizás cantarme unas canciones?
  - Aquí no es feria, sino un perpetuo servicio de muertos que habrá de durar hasta la consumación de los tiempos.
  - Unos baños, entonces, Señor...
  - El baño es costumbre de árabes y no tendrá cabida en mi palacio. Toma ejemplo de mi abuela, que jamás mudó de calzado y al morir hubieron de arrancárselo con espátula.
- (100)

En *Terra Nostra*, la Señora es aprisionada por los espacios, su vestimenta y los valores monárquicos imperantes. «Me convertí en prisionera

de la infalible simetría» (166), asegura antes de caer de espaldas en el suelo del patio y quedar aprisionada por el peso de «miriñaques de fierro y abombadas basquiñas» (166). Le fue imposible levantarse por sí misma y para su sorpresa ni los sirvientes ni damas del palacio podían tocarla ni ayudarla. El rey estaba en la guerra y ella no podía ser tocada por otro ser. La voluntad del rey y construcciones del mundo femenino habían limitado y enclaustrado su cuerpo que pasó noches y lunas inmóvil por el armazón de fierro que la cubría. La Señora cae de espaldas sobre las losas en el patio del alcázar, similar al alcázar de Sevilla con su patio de las doncellas o el patio de las muñecas. No obstante, ella no se transforma de doncella en muñeca de porcelana, sino en piedra. Los sirvientes maldecían, comían y orinaban a su alrededor y ella repetía «soy de piedra», mientras envejecía entre la soledad y el abandono hasta el regreso del rey que, cruelmente, le muestra en un espejo su rostro transformado, luego de treinta y tres días y medio expuesto al sol y a la lluvia (167).

Según Isabel, «alguna noche, los ratones buscaron acomodo en la amplia cueva de mis enaguas levantadas; no pude gritar, los dejé cosquillarme los muslos y al que más se aventuró entre ellos le dije, «Mur, has llegado más lejos que mi propio marido» (167) y le confiesa al ratón lo poco que sabía del amor:

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

Más tarde, la Señora intenta construir un cuerpo a este Mur con los retazos de los reyes que reposaban en el Escorial. «Mur» es la palabra arcaica, procedente del latín «mur, muris», que designa al ratón. Mur caeculum: murciélagos, es ratón ciego. El Mur puede ser una metáfora de un animal pequeño, un roedor suspicaz, en apariencia inofensivo, pero que puede roer o corromper todo un sistema. En este caso, el Mur desvirga a la Señora como representación de la entrada del erotismo al mundo oscuro

y cerrado de la cristiandad. También, se debe destacar que «mur» es la primera sílaba de la palabra «murciélago», animal en el que se transforma la Señora para volar hasta la tumba de los reyes muertos, extraer retazos de los cadáveres y construir su propio Señor; o sea, el Mur, como agente de metamorfosis, también es la entrada a la imaginación, al mundo de la creación.

La Señora se siente como una peregrina «perdida por la etiqueta y la castidad» (167). El único ser que la acompaña en las noches es este roncillo a quien ella le asegura había llegado más lejos en su cuerpo que su propio esposo (169). De esta forma, comienza el pacto entre la Señora y el mur y el anhelo de una segunda transformación. La misma surge impulsada por el pacto para darle un cuerpo al roedor que se adentra en los espacios de la Señora. Isabel pacta con el roedor «soñar» hacia ellos a Juan, un joven náufrago, y entregarle su cuerpo para así perder finalmente su «inocencia» (169). El cuerpo pactado representa, entonces, el poder de los sueños y la transformación del personaje a través de una supuesta convocación de las palabras.

La Señora aparenta tener poderes definitivos, a través de la palabra, como hacer que otros personajes «entren en el lenguaje» con acciones a través de nombrarlos. Por ejemplo, el joven náufrago, con características espectrales de reaparecido, llega con una cruz en la espalda, y sin memoria, a las costas oníricas donde Isabel lo rescata. Esta aparenta tener el poder para designarle una nueva identidad, pero el náufrago sin memoria, es, curiosamente, quien busca que ella lo nombre. El joven espera que la Señora le diga «tú eres». Este permiso le resta tal poder convocador a la voz femenina. El joven inclusive aclara que «si alguien le reconoce y le nombra él podrá, al mismo tiempo, reconocer y nombrar a quien le identifique y, en ese acto, saber quién es: quiénes somos» (50). El personaje masculino espera de la mujer el acto de nombrarlo; por ende, no es ella quien decide hacerlo y ni siquiera reconoce en sí misma tal poder convocador. Este acto de convocar a través de la palabra se llama «magia» y tendría la función tendría de dotar al personaje con un poder liberador a través de la palabra, aunque el intento sea fallido desde la perspectiva del narrador masculino.

Similarmente, la Señora representa un intento de ruptura al transformar el interior de su alcoba. No obstante, al igual que el joven secuestrado en la misma, la alcoba es solo el producto de la mirada laxa del Señor y

la actitud permisiva de su sirviente Guzmán. Isabel quiere un baño en esa «tumba de los vivos» y Guzmán le asegura que es posible ya que «el Señor solo da fe de lo que queda escrito, no de lo visto, no de lo dicho, y mientras alguien no escriba la alcoba de la Señora, la Señora puede vivir en paz» (163). Por ende, La escritura tendría la misma función que la magia o el conjuro, hacer posible una realidad alterna o paralela para la coexistencia de los seres opuestos. En este caso, el personaje masculino consigna qué o quién permanece a través de la palabra escrita porque, para el Señor, «lo escrito permanece» y «lo escrito es verdad en sí» (193)<sup>6</sup>. Esta noción es definitoria en el vampirismo fuentesiano como proceso intertextual en el que habitan seres espectrales que buscan la perpetuidad de sus narrativas. La razón ulterior de la palabra escrita es la permanencia y aun cuando Fuentes intenta representar una polifonía de voces, las que narran, escriben y, por ende, definen el destino de los personajes son las voces masculinas que poseen el verdadero poder convocador y narrador de los destinos de los cuerpos que se fusionan, transforman y reencarnan.

La Señora es un personaje que intercepta la mayoría de los motivos asociados al vampirismo espectral intertextual. Desde la soledad y el encierro, su identidad problemática, hasta sus transformaciones, ofrecen motivos suficientes para identificar a la dama hechicera monstruosa como todo un «otro» para las voces masculinas que la orquestan. La Señora es el mito de la mujer reprimida y enloquecida por causa de un amor insatisfecho. Como diría Simone de Beauvoir, sin entrar en los debates feministas posteriores, la Señora encarna el mito del objeto dual, contradictorio y pecaminoso. En palabras de Beauvoir:

Siempre es difícil describir un mito; no se deja asir ni cercar; asedia a las conciencias sin jamás haberse plantado ante ellas como un objeto fijo. Es tan ondulante, tan contradictorio, que al principio no se descubre su unidad: Dalila y Judit, Aspasia y Lucrecia, Pandora y Atenea, la mujer es

---

<sup>6</sup> En la novela *Gringo Viejo*, Fuentes también destaca la permanencia del personaje masculino a través de la palabra escrita. Se valora el texto, hasta tal punto que el personaje muere luego de la quema de papeles. Irónicamente, el personaje Luis Cervantes conservaba los documentos y se indica que conocía su contenido, pero no podía leerlos. Aspecto que evidencia una intertextualidad con *El Quijote* y que Fuentes elabora en su libro titulado *Cervantes o la crítica de la lectura*.



al mismo tiempo Eva y la Virgen María. Es un ídolo, una sirvienta, la fuente de la vida, una potencia de las tinieblas; es el silencio elemental de la verdad, es artificio, charlatanería y mentira; es la curandera y la hechicera; es la presa del hombre, es su pérdida, es todo cuanto él no es y quiere ser, su negación y su razón de ser (72).

La Señora, de *Terra Nostra*, es como ese mito dual de seducción y horror. Por ejemplo, en la parte de la novela titulada «Gallicinium», o aurora<sup>7</sup>, se esclarece parte del perfil monstruoso y transgresor de Isabel. La recámara se encuentra en una torre alta descrita como una pequeña Alhambra, con olores de «goma arábiga», «perfumes secuestrados», «sacos de hierbas», un baño de azulejos y con el suelo cubierto de arenas blancas. Los olores servían para enmascarar el aposento mortuorio de la dama enloquecida, según la voz del cronista. Es a dicha recámara que la Señora transporta al joven secuestrado.

El lector se percata de que el personaje representa los deseos sexuales reprimidos de Isabel. Su impaciencia la lleva a despertar al joven náufrago con las yemas de los dedos, aspecto que de inmediato nos remite a una escena gótica con visuales como las uñas seductoras, la neblina y la oscuridad de la habitación que abandona transformada en murciélago. De igual forma, el texto elabora la reacción aterrada del muchacho cautivo cuando la «vampiresa» enlutada acerca sus colmillos para succionar la sangre y, por ende, su esencia vital.

Sin embargo, antes de entrar en los pormenores del encuentro, debemos preguntarnos, ¿cómo se transforma Isabel, la Señora, en una vampiresa espectral? El texto nos revela que la transformación se inicia gracias a

---

<sup>7</sup> El momento en que se produce la transformación y el conjuro con que se inicia nos remite a textos previos del autor como la novela *Aura* en que se explora al personaje femenino como ente que conjura al ser masculino para entrar en los confines de su estructura textual. Este aspecto ha sido abordado por Miguel Ángel Náter en su libro *Incitaciones del infierno: La poética de la 'sumersión' en algunas narraciones hispanoamericanas del siglo XX (1900-1970)* y en su artículo «La imaginación enfermiza: la ciudad muerta y el gótico en *Aura* de Carlos Fuentes», publicado en la *Revista Chilena de Literatura*. Náter propone que el espacio exterior en *Aura* contrasta con el espacio interior gótico de la casa de Consuelo, a la que ve como un espacio del deseo y del embrujo (211). Por lo tanto, relaciona el espacio de la ciudad «sumergida, oscura y mortuoria con el subconsciente en la novela» (212).

un pacto con un mur, el ratoncillo de origen diabólico. El pacto se realizó a través del consumo, por parte del roedor, del himen de la Señora, «esa delgada pared que la separaba del goce» (286). No obstante, el sacrificio representa una pérdida en ese momento no comprendida por la Señora: «sentirás más, Isabel, y por ello sabrás más; en mí delegarás la sabiduría que tus sentidos te procuren; tuyo será el placer y mío el conocimiento; tal será nuestro pacto» (286). Tal alianza se realiza una de las noches en que Isabel yace abandonada en el suelo del palacio; los ratones fueron los únicos que se acercaron. Uno de ellos se aventuró a recorrer espacios de su cuerpo que ni su esposo, el Señor, había descubierto. El mur despertó y agudizó los sentidos de Isabel, mas no su intelecto. El mur como símbolo fálico, que penetra a la mujer, es también símbolo masculino que preserva el conocimiento, mientras a la mujer se le atribuye el sentimiento: «[...] concluido (el pacto) esta noche de grises ráfagas y negros relámpagos sobre las heladas piedras del patio; sentirás; y solo más tarde, mucho después, sabrás lo que has sentido, hecho y deshecho con tus uñas, tus ojos, tu olfato, tu oído y tu boca» (286).

No obstante, más allá del supuesto don obtenido y el sacrificio realizado, el vampirismo espectral requiere un verdadero acto de permutación. Es allí cuando reaparece el joven náufrago, quien revela angustiado los recuerdos de la Señora, que en un acto de fusión con el cuerpo monstruoso penetra su cuello con los colmillos y se percató de que los recuerdos de la dama vampiresa son ahora sus recuerdos y sus sentidos ya no son propios sino ajenos, hasta que se pregunta, ¿quién soy? La voz femenina pierde poder y es transferida a una voz masculina. La Señora es una vampiresa espectral creada pero silenciada, aun cuando se representa en ella la intención del poder creador.

Luego de ser mordida y transformada, tiene el poder de morder y transformar al otro. La fusión de los personajes se vincula con el símbolo del espejo. Juan, el joven náufrago mordido, ya no es Juan y la dama le pregunta: «¿Quieres verte Juan? ¿Quieres conocerte y, al verte, amarte a ti mismo como yo te amo?» (286). No obstante, Juan reconoce el rostro en el espejo acercado por la Señora, pero alucina o se sumerge en una especie de pesadilla febril, se ve vestido con el ajuar y las joyas y se ve a sí mismo muerto en el piso frío del patio. Por un instante, la fusión de los personajes le permite sentir al mur penetrar el cuerpo y despertar a la ya no muerta para así completar el pacto. Reconoce el misterio de la alianza: el mur

habitaría el cuerpo ajeno y el pacto realizado a través del consumo de la sangre y la carne le devolvería la vida a la Señora, aún en un cuerpo ajeno. Sin embargo, como veremos más adelante, no es ella quien se inmortaliza, sino el mur, ahora en el cuerpo masculino.

Tras el abandono del Señor, de Guzmán, que no la poseyó, y, finalmente, del joven náufrago, la Señora busca en la alcoba a Mur. El ratón con «rabo tieso» que dormía bajo las almohadas de los amantes y se asomaba solo en las noches, había desaparecido. Había salido insertado en «el cuerpo y el alma» del joven náufrago. La Señora, en un aparente acto de violencia que remite a los hechizos de brujería, sacrifica a su único compañero, el «fiel» azor, para maldecir el espacio cerrado que la aprisiona. «Domum inceptam frustra... frústrese la construcción de esta casa... jamás termine de levantarse este palacio... domum inceptam frustra...», murmura la Señora, mientras cierra el pico del azor con una mano, le cubre con la otra la mirada rapaz y lo hunde, lentamente, en la arena del piso, sofocándolo, lentamente, en el suelo de la alcoba (296-297).

La Señora, como Aura, personaje de la novela homónima de Fuentes, aparenta conocer las artes de la hechicería y usa el único ser vivo en su recámara para invocar la maldición que caería sobre la nobleza española y su estirpe. La construcción del palacio para la muerte sería frustrada. En ese magno mausoleo los reyes, reinas y su linaje no encontrarían el deseado descanso eterno. Sería ella quien alterararía el orden, profanando las tumbas, vengando así el haber sido condenada a la soledad y al abandono. La Señora agradece al «Señor verdadero», el «verdadero amo de su alma», el que la poseyó en forma de ratón, «tú que me desvirgaste con tus afilados colmillos y me hiciste conocer el placer vedado por mi marido» (295). La Señora asegura que el ser maligno a quien se entregó la había escogido para sus «obras» cuando, en plena misa, escupió la hostia en forma de serpiente.

De igual forma, la Señora, convierte al «Señor verdadero», al «ángel caído», en objeto de devoción y agradece los poderes que le otorga y asegura que ahora le perdona la parte del pacto en la que «primero sentiría y luego sabría». Asegura que ahora tendría el conocimiento y agradece la revelación de que su cuerpo presente es otra más de las transformaciones en las que ha sido a través de los siglos «mujer, ave y loba, niña, mariposa, burra y leona, y que ahora, gracias a ese joven que se fue contigo, estoy preñada de ti y de él, pues ambos me fecundaron con su oscuro semen,

y de mi vientre nacerá el futuro Señor de España...» (299). No obstante, pronto se percata de que su vientre está vacío. El periodo menstrual le roba la esperanza de futuro y otro motivo del vampirismo espectral aparece, la Señora pierde la imagen reflejada. Levanta el espejo de mármol que yacía entre las hierbas y almohadas y no se vio reflejada. Al perder el reflejo se representa la pérdida de identidad de Isabel, quien ya no es la joven extranjera ni la reina abandonada y envejecida. La pérdida del reflejo y la conciencia de la soledad se conectan con su próximo intento de transgresión como vampiresa espectral; ella convoca a las palabras para transformarse en murciélago y volar hasta las criptas de los reyes fallecidos. Una vez allí vuelve a la forma de Señora, desnuda, y, apresuradamente, extrae trozos de los cuerpos de reyes, y reinas, fallecidos para luego construir su propio Señor, un monstruo a lo Frankenstein, que la acompañaría en su recámara y a quien podría adorar. Veamos parte de la escena:

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

La Señora, hechicera enlutada y abandonada, se refugia en las palabras y en el arte de la creación. Las palabras la transforman y permiten que vuele, que se desprenda momentáneamente de su alcoba carcelaria. En el

momento, no recuerda sus vidas pasadas, pero reconoce en las palabras el aliento para una posible transmutación. El vuelo de la dama es acompañado por la descripción de ave cazadora, como un vampiro con colmillos preparados para el ataque. La figura masculina que le dio placer, y así mismo se lo quitó, no pudo arrebatarse las palabras que ahora reconocía como su fuente de alimento. Fuentes, en su libro titulado *En esto creo*, asegura que «el espíritu no muere se traslada» (87). La Señora, siguiendo este planteamiento fuentesiano, reconoce que gracias a las palabras y al conocimiento podría obtener vida más allá de los muros y la España cerrada y reprimida que la oprimía. La escena continúa con la siguiente narración:

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

La escena representa un personaje híbrido, una bruja necrófila, que murmura maldiciones, enloquecida, con poderes de vampiro: transformación a murciélago enlutado, con fuerza de superhéroe capaz de mover lápidas de mármol y destrozar cristales con sus no delicadas manos. El descenso nos remite a las profundidades del Tártaro y allí las manos de la Señora desnuda adquieren otra naturaleza. No rechazan la descomposición mortuoria del sexo masculino. La Señora, protegida por la oscuridad, perdería sus poderes en la aurora; como cualquier vampiro es una habitante de la noche. Perturbador, también, es que el cronista describa que el frío mortuorio no afecta a la Señora, porque ella se protegía con su propia «calentura», que puede traducirse a un deseo arrebatado por el encuentro

sexual negado por el Señor, su esposo. La Señora confiesa, según del cronista, que cebó innecesariamente a un muchacho para alimentarse de su sangre, pero que gracias al mur y al poder de las palabras ella se alimentaría de la muerte y, para ella, la muerte era vida, era la fuga.

La escena continúa, afirmando que la dama necrófila bajó varias veces a las criptas hasta tener todas las partes para construir «un hombre entero» (299). Esta escena dialoga con el primer cortometraje del cine mudo francés relacionado con los vampiros: *Loie Fuller*, también conocida como “Fairy of Light”, un filme que se adelanta casi dos décadas a *Nosferatu*. En este corto, de poco más de un minuto de duración, aparece un murciélago volando en un patio y, de repente, se transforma en una mujer hermosa con un vestido anchísimo y comienza un tipo de danza similar al aleteo de un murciélago.

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

[...] una concepción radicalmente ausente de las formas de la arquitectura y la poesía cristianas del Medioevo español. Basta, en verdad, contrastar el austero y belicoso poema épico de la España cristiana, *El Cid*, con la primera mezcla española de realismo y alegoría, grosería y refinamiento, sinceridad autobiográfica y crítica social, *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, publicado en 1330. El libro es nuestro *Canterbury Tales* y el Arcipreste, Juan Ruiz, nues-

tro Chaucer... Lo esencial del libro, como lo han hecho notar María Rosa Lida y Américo Castro, es que se trata de un producto de la influencia árabe, fundamentalmente de la gran autobiografía erótica del poeta andaluz Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, escrita en 1022. (42-43)

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

El mur es un animal recurrente en el *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita. Recordemos en el episodio de cómo Amor castiga al Arcipreste y le recomienda que se guarde de beber mucho vino. Ya en esta parte el Arcipreste, luego de Don Melón, se había fijado en Doña Endrina. Amor le dice: «Por un mur muy pequeño que poco queso preso, dicen luego: ‘los mures han comido el queso.’ ¡Sea el malandante, sea él malapresso, quien a sí e a otros muchos estorva con mal sesso!» (De cómo el amor castiga al Arcipreste). Asimismo, encontramos una fábula en la que la tierra brama y que advierte lo siguiente:

La gente que tan grandes bramidos oía / coydaban que era  
preñada: a tanto se dolía. / Pensaban, que era grand sierpe,  
o grand bestia paría / que a todo el mundo combríe e estra-  
garía. / Quando ella bramava, pensava de foír, / et desque  
vino el día que ovo de parir, / parió un mur topo, escarnio  
fue de reír, / sus bramuras e espantos en burla fueron salir. /  
Et bien ansí acaesçió, a muchas e a tu amo / primeramente  
mucho trigo dan, poca paja, tamo, / çiegan muchos con el

viento, vanse perder con mal ramo; / vete, dil' que me non  
quiera, que no l' quiero, ni l'amo (35).

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

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

En el *Libro de amor cortés* se define al amor como una «pasión innata que nace de la visión de la belleza de otro sexo y de su desmedida obsesión por la misma, que lleva a desear, por encima de todo, la posesión de los abrazos del otro, y así realizar de mutuo acuerdo todos los preceptos del amor» (29). Sin embargo, el texto expone esa pasión como un sufrimiento por la imposibilidad de poseer carnalmente al amado o la amada, o sea, al objeto de su obsesión. Entonces, podemos asociar a la Señora como la portadora del halcón, la cazadora de sueños en *Terra Nostra* a quien creyeron loca e inmóvil, con apariencia fantasmal, con su compañero el azor de mirada hipnótica. Ella es el ave que se transforma, que aparta su velo para mostrar sus «dientes afilados como púas de carlanca de un can de presa» (50).

Como el ave transformada, la Señora representa a través de sus transformaciones y transgresiones al vampirismo espectral fuentesiano. La Señora, como en los mitos clásicos de vampiros, representa al cuerpo descar-



tado y reviniente. La mujer es otro ser marginado y en este caso, virginal, debido al rechazo del esposo, que los cronistas de *Terra Nostra*, revelan como el motivo detonante de la locura de la dama. La Señora es concebida en el texto como un objeto intocado y reprimido, víctima de la soledad y de la cristiandad cerrada que guiaba su destino.

El hecho de que la Señora no se conformase con una posición sumisa y de esperada abnegación la convierte en el texto en un monstruo maligno y diabólico, en una vampiresa desesperada por conseguir un amante a quien el cronista vería como el depósito de sangre que sería consumida por la dama con colmillos. Sin embargo, contra todos los muros, las palabras se convierten en alimento para la Señora. Los cronistas de la novela podrían entender esto como conjuros de hechicera pero es el arte de la creación que permite la verdadera transformación y libertad a Isabel. La Señora es un monstruo «creado» capaz de construir nuevas realidades a través de las palabras; son ellas las verdaderas portadoras de la energía necesaria para la permutación y la fuga del encierro.

Sin embargo, las palabras, al final, son rescatadas por narradores que encapsulan a la voz femenina de Isabel y la representan desde un lente masculino que es a su vez captor y prisionero de la misma. La secuencia de transformaciones ejemplifica la complejidad intertextual de la Señora de *Terra Nostra* mas no transgreden la construcción social del ente femenino como inocente hasta el matrimonio y fuente creadora de monstruos. De esta forma, se representan sus transformaciones como intentos fallidos de transgredir la soledad y el abandono que terminan provocando la monstruosidad del marido hasta su propia metamorfosis en un quiróptero necrófilo. Al final, la dama cautiva actúa siempre en búsqueda de un cuerpo para inmortalizar y no para inmortalizarse a sí misma. La maldición de sus palabras no la libera, sino que la condena a la soledad y a los encierros perpetuos que ella desease como destino para el reino que la aprisionó.

## OBRAS CITADAS

Abeyta, Michael. *Fuentes, Terra Nostra, and the Reconfiguration of Latin American Culture*. Columbia, MO: U of Missouri P, 2006. Impreso.

Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Vintage Books, 1974. Impreso.

- Ruiz, Juan, y Alberto Blecuá. *Libro de buen amor*. 12a. ed., Cátedra, 2015. Impreso.
- Capellanus, Andreas. *De Amore / Tratado Sobre El Amor*. El Festín De Esopo, 1985. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx: the State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Routledge, 1994. Impreso.
- Echegoyen, Regina Neshma. «La intertextualidad en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes». *Dissertation Abstracts International* 51.9 (1991): 3092A. Web.
- Feliberty-Casiano, Xiomara. *Sangre y letras: el vampirismo espectral en la obra de Carlos Fuentes*. 2020. Universidad de Puerto Rico. Disertación doctoral.
- \_\_\_\_\_. «La sangre de otros cuerpos: El vampirismo como metáfora literaria de la escritura de Carlos Fuentes». *Hispanet Journal*, vol. 5, 2012, p. 1. Epub.
- Fuentes, Carlos. *Vlad*. México: Alfaguara, 2004. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *En Esto Creo*. 1. ed., Seix Barral, 2002. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Terra Nostra*, México, Joaquín Mortiz, 1975. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Editorial J. Mortiz, 1976. Impreso.
- Kristeva, Julia. “Word, Dialogue and Novel.” *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Oxford: Blackwell, 1986. 34-61. Impreso.
- Náter, Miguel Ángel. *Incitaciones del infierno: La poética de la “sumersión” en algunas narraciones hispanoamericanas del siglo XX (1900-1970)*. Casa de los Poetas Editores, 2011. Impreso.
- \_\_\_\_\_. «La imaginación enfermiza: la ciudad muerta y el gótico en *Aura* de Carlos Fuentes». *Revista Chilena de Literatura*, no. 64, 2004, pp. 73–89. Impreso.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Cuadernos Americanos, 1950. Impreso.