



Alambique. Revista académica de
ciencia ficción y fantasía / Jornal
acadêmico de ficção científica e
fantasia

Volume 9 | Issue 1

Article 5

Vampiros en La voz de la sangre de Gabriela Rábago Palafox: Mexicanidad e intertextualidad

Enrique Muñoz-Mantas
University of Florida, munozmantase@ufl.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique>

 Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Muñoz-Mantas, Enrique (2022) "Vampiros en La voz de la sangre de Gabriela Rábago Palafox: Mexicanidad e intertextualidad," *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*: Vol. 9 : Iss. 1 , Article 5.
Available at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique/vol9/iss1/5>

Authors retain copyright of their material under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 License](#).

Nevertheless, life and death are mysterious states,
and we know little of the resources of either.

Joseph Sheridan Le Fanu
Best Ghost Series of J. S. Le Fanu (1964), p. 268.

1. Introducción

La figura del vampiro en la literatura aparece representada en diversas formas y géneros y durante miles de años se ha ido adaptando a las necesidades específicas de la pluma de quien le da “vida” plasmándolo por escrito.ⁱ Con la publicación del *Drácula* (1897) de Bram Stoker, la figura del vampiro se popularizó, apareciendo desde entonces en obras de la literatura, películas y televisión a lo largo de los siglos XX y XXI. En general, los vampiros —y el vampiro de Stoker en particular— han recibido una atención académica considerable en los últimos años, pero en concreto, los vampiros latinoamericanos no son tan conocidos. Si bien el académico Ricardo Gutiérrez Mouat ha prestado atención crítica a los cuentos góticos y de vampiros del autor mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), poco se ha escrito sobre la autora mexicana Gabriela Rábago Palafox (1950-1995) y su colección de cuentos *La voz de la sangre* (1990). Sin embargo, la interpretación de Rábago Palafox de los vampiros en la cultura mexicana demuestra que su trabajo merece un análisis más profundo, y este artículo es el primer paso de un proyecto más amplio para reclamar su lugar en la ficción especulativa latinoamericana.

La única entrevista publicada de Rábago Palafox (1950-1995) es una de las pocas fuentes disponibles sobre su ficción,ⁱⁱ donde desde un principio manifiesta su deseo de internacionalización de sus obras para llegar a audiencias tanto en América Latina como en Estados Unidos y Europa (139).ⁱⁱⁱ Este deseo de internacionalización no es típico de la mayoría de los autores mexicanos que a menudo dependen de un sistema estatal que tiene agendas nacionalistas, incluso en el área de la ciencia ficción (Sánchez Prado 112). De alguna manera, la perspectiva de Rábago Palafox anticipa los avances que la ciencia ficción ha tenido en América Latina. A mediados de la década de 1990, tanto el movimiento McOndo —que buscaba distanciarse del realismo mágico e incorporar la cultura pop estadounidense a la literatura—, como la Generación del Crack de México, cuyos autores experimentaron con el lenguaje, la forma literaria y los géneros populares. Dichos autores se hicieron influyentes y protestaron contra las limitaciones regionalistas impuestas en su trabajo.^{iv}

Podríamos argumentar que la ficción especulativa de Rábago Palafox encaja en esta tendencia al desmitificar el nacionalismo mexicano y anticipar una nueva popularidad de la ciencia ficción en México.^v Rábago Palafox ha recibido elogios entre las voces de los críticos y autores de ciencia ficción de México, incluyendo a

Federico Schaffler, Alberto Chimal y a la ganadora del premio Tiptree 2019, Gabriela Damián Miravete.^{vi}

2. Crítica previa sobre los vampiros en la literatura fantástica mexicana

Como parte la crítica de los vampiros en la literatura fantástica mexicana, se puede comenzar con el estudio de Morales Martínez en el cual se “nacionaliza” al vampiro como inmigrante, parásito, rebelde o vengador colonial (9). Mas recientemente, Inés Ordiz Alonso-Collada cubre los vampiros de la ciencia ficción mexicana, donde afirma que “son figuras originales pero cargadas de intensas intertextuales, que pertenecen al canon a la vez que lo transforman, y que provienen de un pasado de cadenas, sombras y fortalezas góticas para rondar un presente violento y desigual” (16). La presencia del vampiro en las obras de ciencia ficción indica que la transformación social no se proyecta de forma armoniosa en la sociedad mexicana, lo que se puede observar en la violencia de los vampiros. Persephone Braham, por su parte, aborda en su *From Amazons to Zombies* (2005) la figura del vampiro en la película *Cronos* (1993) de Guillermo del Toro donde, como apunta M. Elizabeth Ginway, “aborda el nacionalismo y el vampiro en México” (141).^{vii} Es aquí donde el extranjero que quiere hacer negocios con América desea el escarabajo que ha vuelto al abuelo en vampiro, es decir, robar lo que es de México, consiguiendo que se le considere como un traidor. Ricardo Gutierrez Mouat, por su parte a partir de su análisis del gótico de Carlos Fuentes, nos presenta el concepto del *otro deseo*, el deseo del otro, para hacernos entender el deseo insaciable de los vampiros por la sangre de sus víctimas. Sería el “hambre espectral por el cuerpo” como apunta Mouat, que es similar al vampiro que se alimenta de los vivos (303, citado en Ginway 2020:145). Carmen Serrano, en su “Revamping Dracula on the Mexican Silver Screen: Fernando Méndez’s *El vampiro*” (2016), analiza cómo el vampiro francés Monsieur Duval representa la amenaza para el poder mexicano, conectándolo claramente con las intervenciones francesas en México entre 1862 y 1867. La conclusión de Serrano es clara: “México no tolerará amenazas extranjeras” (Ginway 2017:4). En su reciente obra de 2020, Ginway expande el ámbito tradicional de la ficción especulativa incluyendo a los cibernéticos, la sexualidad y los zombis, para acabar presentando a los vampiros con una particular y única taxonomía completa, representando y clasificándolos como invasores, resistentes, anticoloniales y salvíficos.

Mi propuesta consiste en observar cómo se nacionaliza auténticamente al vampiro en México mientras analizo los cuentos de vampiros en la antología de Gabriela Rábago Palafox, *La voz de la sangre* (1990), basándome en posibles intertextualidades vampíricas con otras obras del folklore mexicano, así como del norteamericano para mostrar un posible modelo. Mi tesis principal es observar cómo el *Immunitas* propuesto por Esposito se corrompe, creando un paradigma de

contra inmunidad, llevando al personaje vampírico a resistir los conflictos que se suceden en cada uno de los cuentos. Además, mi intención es ver cómo Rábago Palafox se adelanta a lo que sucederá con la generación del Crack en la década de los 90, como ruptura del llamado *postboom* latinoamericano.

3. *La voz de la sangre*: análisis

Este compendio de doce cuentos trata temas de horror, pero su principal eje común es el tema vampírico. El símbolo de la sangre como vida vuela a través del libro enhebrando los siete cuentos que tratan, junto a la fuerte intertextualidad, la figura del vampiro desde diferentes perspectivas. La que para mí funcionaría como principal sería la desmitificación del vampiro clásico, dándole una dimensión más humana, ya que en todos y cada uno de los cuentos se da una visión totalmente diferente y distorsionada de lo que nos proponen los clásicos como Bram Stoker con su *Drácula* (1897) o John William Polidori con su “El vampiro” (1819). La crítica Micaela Morales López resume el ejercicio vampírico de Rábago Palafox así:

La temática gira en torno a los vampiros. Se trata del vampiro en su expresión más amplia, haciendo énfasis en el simbolismo que la palabra encierra, pues en gran medida el vampiro clásico es desmitificado. Los cuentos no se limitan a ese ser de ultratumba que sacia su hambre con la sangre de otros, chupándoles la energía, o con partes del cuerpo, como el corazón. (88)

Por lo tanto, y para poder usar la crítica antes mencionada de una manera más acotada y para evitar repeticiones, propongo la clasificación de los siete cuentos de *La voz de la sangre* en cuatro bloques: “El recetador”, como la corrupción de la sangre o de la inmunidad; “Primera comunión” y “Criaturas de la noche” como resistencia a los cánones del heteropatriarcado de la iglesia; “Un muchacho de cabellos rojos” y “La querencia del infierno” como el trauma del abuso; y “Lorquiano, místico vampiro” y “A cadena perpetua” como la desmitificación del vampiro clásico.

Me gustaría tomar el concepto de Erich Fromm de la sangre como símbolo universal como punto de partida, donde existe una relación intrínseca entre el símbolo de la sangre y la idea que esta representa (18). Esta simbolización se puede ver en todas las culturas, creando posiblemente un origen a la creencia del vampirismo, que conlleva al concepto de la inmortalidad, y de la resistencia de la figura vampírica.

3.1. La corrupción de la sangre o de la inmunidad: “El recetador”

En el primer cuento trata del concepto de la introducción del tema de la corrupción por la sangre del cuerpo social. Se nos presenta a Don Galo Ezpeleta, recetador de los pobres, que viste capa como un doctor victoriano, que trabaja para Dacio Arcinar, el tesorero real. Este peculiar “médico” se dedica a visitar a sus pacientes/víctimas para practicarles sangrías mediante una pequeña incisión usando “finas lancetas —quizá fabricadas con plata—” (11), y después aplicarles sanguijuelas famélicas para que extraigan la sangre. Esta sangre la procesa mediante un método alquímico y la entrega en forma de “remedios espirituosos” (13) a sus clientes, que le pagan una buena suma de dinero a cambio.

Una de sus víctimas, Don Sixto, languidece en el balcón tomando el sol con “ojeras cardenalicias” (14), cada vez más consumido, mientras su nieta, Alcira lo mira. Él no es la única víctima, ya que Labán, un muchacho de 13 años, pero con aspecto de 8, también comparte el mismo destino que el anciano. Antes de morir Don Sixto, le pide a su nieta que le coloque unos asfódelos cerca de su cama, para que la pueda visitar cuando ya no esté.^{viii} Después de morir Don Sixto, las sanguijuelas ayunan por cuatro semanas, y es entonces cuando Ezpeleta continua la rueda atroz del sistema para exponer que “el mal de don Sixto se hizo evidente en Alcira” (15), siendo esta la siguiente víctima.

El personaje de Dacio Arcinar recuerda a Don Diego, protagonista del cuento de Amado Nervo “Don Diego de noche”,^{ix} quien tiene miedo a la decrepitud, y decide no envejecer más de 33 años. Aquí Nervo critica claramente el cliché del modernismo y del decadentismo con esta noción de morir joven y una búsqueda por la perfección. Al igual que Don Diego, Dacio Arcinar, en su caso de 70 años, quiere aparentar siempre 50, para poder continuar comiendo a su antojo y tener “derecho de pernada sobre las doncellas” (13) de su esposa. Como apunta Aníbal González, *Don Diego de noche* es la planta *Mirabilis jalapa*, un tipo de planta de floración nocturna (61), de donde obtiene el título Nervo, juego de palabras que se podría conectar con el concepto de la vida nocturna del vampiro y el no envejecer nunca gracias a la sangre de sus víctimas.

Esta incisión inicial del recetador a sus víctimas se conecta con la teoría de Esposito en *Bios* cuando habla de la obsesión de los nazis por la salud del cuerpo alemán, y como “hacían una incisión mortal [...] en el cuerpo [de las víctimas] (115). Este recetador, al igual que los médicos nazis, experimenta con sus víctimas, provocándoles una muerte lenta, siguiendo el lema de “Matar sin dejar morir” (14). Esta sangre se podría interpretar como una manera de garantizar la purificación de la sangre mexicana, que se conectaría con la corrupción del poder o *sangre mala* de Rebecca Janzen, quien apunta que “la noción de sangre mala arroja una luz crítica a la consolidación y el uso del poder en el México de 1950” (57). En el caso del cuento de “El recetador”, Galo Ezpeleta da la vuelta al argumento de Janzen

para engañar a sus víctimas diciéndoles que tienen una dolencia que desaparecerá a partir de las sangrías.^x En verdad, esta corrupción de la inmunidad de las víctimas hace que el tesorero del rey obtenga su tan preciada sangre, corrompiendo el *Immunitas* de Esposito, para quien lo inmune es aquello que queda fuera de la alteridad, del *munus*, y queda dentro de lo imposible. Me interesa observar cómo esta corrupción se transforma el trabajo médico, ya que es la figura del vampiro/hematófago de Dacio quien gana, quien sobrevive y rejuvenece gracias a sus víctimas, creando una autoinmunidad (Esposito 2011:17) que frena la llegada de la muerte.

Comparo el análisis del monstruo caribeño a manos de Persephone Braham en *The Monstrous Caribbean* (2013), donde describe al zombi que deviene en un vampiro/canibal en los rituales de sacrificio infantil (41), con el hecho de que Don Galo Ezpeleta “sacrifique” a los más débiles para dárselo a los que más tienen, una especie de Robin Hood macabro a la inversa. De Braham también quisiera destacar otro de sus artículos, donde analiza la obra de Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta* (1971), quien explica su origen real en la aristocracia de Transilvania y describe como torturó y mantuvo con vida a más de 650 chicas con tal de maximizar la extracción de sangre de sus víctimas (2015:132). Aquí hay un claro paralelismo con la figura principal de “El recetador” y el hecho de que mantenga a sus víctimas vivas hasta poder sacarles la última gota de sangre. Por último, y a partir de la idea de intertextualidad y comparación extraída de Jean R. Hillabold en su artículo “The Vampire Cult of Eternal Youth”, me atrevo a comparar la película *Cronos* (1993) de Guillermo del Toro, con el cuento de Rábago Palafox en cuestión. En *Cronos*, un escarabajo del s. XVI que da la vida eterna a su poseedor llega hasta 1987 para volver inmortal a Jesús Gris, un anticuario. Este escarabajo funcionaría como las sanguijuelas de Ezpeleta, pero en este caso del modo contrario, ya que empodera a los colonizadores que derrotan a los débiles, y no a la inversa como en el film. En el caso de “El recetador” se observa la constante imagen del colonizador, posicionando claramente dónde están los pobres y dónde se colocan los ricos, centrándose en el empoderamiento de estos últimos.

3.2. La resistencia al heteropatriarcado eclesiástico: “Primera comunión” y “Criaturas de la noche”

En estos dos cuentos que se analizarán a continuación el tema del vampirismo tiene una fuerte relación con el tema de la religión católica. Se pretende, a partir del análisis de estos dos relatos, encontrar relaciones entre sí y ver como ambos resisten a los cánones del heteropatriarcado de la iglesia.

En “Primera comunión” la monja Sor Ángela nos demuestra lo “enfermizo que puede llegar a ser la consagración a la vida religiosa y la mezcla entre el deseo erótico reprimido y el amor profesado al esposo que es Cristo” (Martínez Morales

7). En la primera parte del cuento, la monja se admira a escondidas en los vidrios del convento, ya que, a falta de espejos, no tiene donde contemplar su figura y belleza, lo que se podría justificar como la anulación de la femineidad de las monjas por parte de la iglesia, ya que son servidoras de Dios, no del hombre.

A continuación, aparece el segundo apartado del cuento, el primer episodio onírico de Sor Ángela. En él, esta ve cómo las heridas de las imágenes de los mártires y las vírgenes desprenden sangre, de las segundas se entiende que menstrual, creándole una obsesión incontrolable por lo que se le presenta antes sus ojos. A continuación, y como parte del mismo sueño, el Cristo Juez la llama, y llevándose la mano al pecho desnudo, se hiere con el filo de una uña, creando una incisión, de donde “un hilillo de sangre [brota] en medio de la blancura del pecho lampiño” (23), invitándola a que beba la sangre que emana de su herida. Martínez Morales conecta este evento con un antecedente claro en la obra de Stoker, la comunión de Mina, o como el doctor Van Helsing lo denomina “el bautismo de sangre del vampiro” (Stoker 462). Si comparamos el fragmento de la comunión de Mina con el fragmento de Rábago Palafox se pueden ver los paralelismos claros entre ambas escenas:

Se abrió la camisa y con sus largas y afiladas uñas se cortó una vena del pecho. Cuando la sangre comenzó a brotar, con una mano sujetó fuertemente las mías y con la otra me tomó por el cuello y presionó mi boca contra la herida, obligándome a tragar unas gotas de su sangre. (Stoker 375, citado en Martínez Morales 8)

Rábago Palafox no escribe explícitamente que Sor Ángela llegue a beber de la sangre de Cristo en este sueño, ya que huye despavorida para despertarse bañada en un sudor frío y con el vientre que “le ardía con un fuego que le corría por las piernas hasta la punta de los pies”, para luego añadir que una monja agitaba una campanilla al pasar por delante de su celda recitando: “*El ángel del Señor anunció a María...*” (23), por lo que no sabemos a ciencia cierta a que se refiere, ya que deja esta escena abierta a la interpretación del lector.

En la tercera parte del cuento, Sor Ángela observa como dos monjas “se contemplaban con admirable intensidad” (24) lo que le lleva a entender que son amantes, y a imaginarse participando del encuentro prohibido. Justo a continuación empieza la cuarta sección del cuento, también onírica, donde Sor Ángela vuelve a la iglesia para notar cómo las heridas de las estatuas la llaman y la invitan, de nuevo, a que las lama, lo que le provoca un mareo, que “se convierte en pérdida de la voluntad, en caída y desasimiento” (27). Su boca se llena de agua y al no poder resistirlo más

aprieta los párpados y empieza a lamer—lentamente primero, después con avidez— las heridas que se le ofrecen, mientras músculos y tendones, nervios y arterias se le van volviendo yeso y alambre bajo una capa de pintura resquebrajada. (27)

Recuperando los espejos del inicio del cuento, vemos una clara conexión con los vampiros, ya que en el convento no hay espejos, pero Sor Ángela sí que puede verse reflejada en los vidrios, resistiendo a la imposición de la iglesia de que la mujer no pueda observar su figura. Es también en este reflejo donde se mira sus dientes “parejos y brillantes” (22), clara reminiscencia a los colmillos. Durante su primer sueño, una voz la guía repetidamente hacia el Justo Juez, enunciando “El señor está ahí. Y te llama”, y cuando se acerca describe como a la imagen se le enciende “una luz roja que lo envolvió como un capelo” (22), lo que podría simbolizar la llamada del vampiro, de la tentación, en vez de ser llamada por el Cristo redentor, conciliador y pacífico de la tradición cristiana.

Paulina Palmer y su *Lesbian Gothic* (2004) tratan los deseos reprimidos conectándolos con la orientación sexual, ya que según ella quien difiere de la orientación heterosexual vive atormentado/a por las emociones y no puede llegar a ser capaz de articularlas (119). Como añade Ginway, “denota el silencio y el misterio para caracterizar la subjetividad femenina y el deseo en el texto tradicional gótico” (150), a lo que se puede agregar la referencia de James R. Keller, quien ahonda en la metáfora erótica del vampirismo, creando conexiones con *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu, el *Drácula* de Stoker, o la saga vampírica internacionalmente reconocida de Anne Rice, *Crónicas vampíricas* (1976-2018). El deseo reprimido de Sor Ángela se conecta con el concepto del *otro deseo* de Ricardo Gutiérrez Mouat presentado y cigado al principio de este artículo.

En “Criaturas de la noche,” en el barrio de Momoxpan, Puebla, sus habitantes empiezan a encontrarse con “mordiscos afilados, como de rata” (43) en sus cuerpos. Los achacan a Pablito, hijo de Gaudelia, “que nació con dientes, producto de la unión entre una mortal y un demonio” (Martínez Morales 8), y que murió por una peste: “Fallecido en visible consunción, deshidratado, encogido como una ciruela pasa” (44). Fue velado por la gente del pueblo, quien chismorreaba cuando vieron que se sonrojaba por encima del maquillaje mortuario y que las pestañas le temblaban, lo que llevó a creer que era un milagro. Lo pasearon por el pueblo y hasta el capellán, don Ildefonso, lo alzó como protosanto. Gaudelia explica que fue concebido con dolor, sin placer, y que era una criatura inquieta en el útero, retorciéndose con furia, lo que se podría entender que se concibió en pecado.

En la segunda parte del cuento, mientras honran a la estatua a tamaño real de San Pablo de Momoxpan, Fermín del Sagrado Corazón, monaguillo del padre Ildefonso, encuentra la tumba de Pablito abierta y vacía, lo que lleva al pueblo a creer que “había resucitado y subido a los cielos en cuerpo glorioso” (48). El pueblo

entero sale a la búsqueda del cuerpo del recién finado, cargando antorchas hasta un cerro cercano al pueblo. Allí encuentran a Pablito subido a un árbol, con el “rostro cenizo, extrañamente sombreado por un vello castaño; las orejas puntiagudas y delgadas, transparentes; la mirada feroz; los colmillos largos y finos como agujas; el pelo enmarañado” (49). El padre Ildefonso se dirige a él con todos los nombres de demonio que conoce (e.g., Belial, Sachabiel, Adrameleck, Molock), mientras intenta ahuyentarlo. Entonces, Pablito despliega “unas alas traslúcidas, puntiagudas, semejantes al armazón de un paraguas, y [echa] a volar sobre el claro del bosque” (49). Despavoridos, todos vuelven a sus casas, y el cura se dirige a la iglesia, para descubrir que alguien le está observando desde los altares superiores. Pablito se ha reunido con sus hermanitos, las estatuas de la iglesia, que “acomodados en el dorado del altar [...] arrimados al barroco, como querubines” sedientos de sangre y con colmillos en sus bocas alzan el vuelo y caen en picado sobre el cura para después beberse “con harta sed, sorbiendo fuerte” (51).

Vemos aquí que Pablito y sus “hermanitos” consiguen vengarse del padre don Ildefonso, que quería acabar con él. Un claro ejemplo de crítica por parte de la autora contra el patriarcado de la iglesia, al igual que en el cuento anterior, ya que las esculturas de santos y querubines aparecen relacionadas con la sangre, llevando al sujeto vampírico a sobrevivir y no al contrario, como se presupone de la tradición clásica. Como apunta Martínez Morales, “esta presencia de los seres vampíricos “arrimados al barroco”, puede leerse como una referencia a ciertos retablos coloniales de las iglesias mexicanas” (9) y la transformación de barroco en un contra discurso de poder cómo señala Ginway a respecto del arte latinoamericano (71).

Podemos considerar la leyenda del niño vampiro de Momoxpan como resistencia porque cuenta que la gente oye ruidos, gritos y sonidos de cadenas arrastrándose. Explican que un niño de unos 8 años vestido con un taparrabos y huaraches siempre aparece excavando con desesperación cerca de edificios. Los que relatan que han podido hablar con él añaden que el niño les dice que está intentando desenterrar los cadáveres de sus hermanos indígenas asesinados durante la conquista que se encuentran bajo las edificaciones. Más sorprendente aún es que cuando se han hecho excavaciones en esa zona, han encontrado restos humanos, lo que es un hecho aún más espeluznante si cabe. Además, agregaría que este contradiscurso barroco se ve reforzado por elementos de origen indígena. En *Vampiros modernos* (1994), Christopher L. Hammer Sacia presenta a un vampiro de Momoxpan, también llamado Pablito, que después de morir y ser venerado en su ataúd, vuelve a la vida por las noches para sorber la sangre de sus víctimas (*Sobrenatural*).^{xi}

La teoría que encarta con la historia de Pablito se extrae de Esposito y su *Immunitas* (2011), ya que la figura de la iglesia, encabezada por el padre Ildefonso, encajaría en “el sistema inmune descrito como el dispositivo militar, que defiende

y ataca todo lo que no se reconoce como perteneciente a él, del cual, por lo tanto, se defenderá y destruirá” (17). Por último, y antes de enlazar ambos cuentos, introduzco la teoría de Julia Kristeva en su *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982), para quien la “sangre, como elemento vital, se refiere también a las mujeres, a la fertilidad y la garantía de la fecundación, [...] considerada como un lugar de abyección, donde la muerte y la feminidad, el homicidio y la procreación, el cese de la vida y la vitalidad van de la mano (96). Es esta fertilidad de la madre, Gaudelia, que, al ser fecundada por el demonio, trae a la vida a Pablito, que desde su llegada a este mundo vieron que no era normativo, ya que “no gritó al nacer [y] se deslizó fácilmente entre aquel fluir de sangre que se le quedó untado en la piel y en los labios; en la lengua.” (46). Es este demonio nacido niño, rechazado por la institución eclesiástica, representada por don Ildelfonso, a quien se intenta erradicar, como apunta Kristeva, desmitifica el mito de la conquista y también de una sociedad harmoniosa evocada por el estado mexicano a lo largo del siglo XX.

José Luis Martínez Morales, en su artículo “¿Vampiros mexicanos o vampiros en México?” (2012), siguiendo el concepto de hipertextualidad de Gérard Genette^{xii}, constata que estos dos cuentos “vienen siendo hipertextos en relación a los hipotextos de Stoker y de Polidori” (2), concluyendo su aportación a la vampirística mexicana con la idea de que “todo depende de quién los haya engendrado y de quién los haya concebido” (9)—en este caso el contexto cultural mexicano crea vampiros rebeldes y vengativos tras la colonización.

También sería posible encontrar una intertextualidad con otro cuento de Rábago Palafox, incluido en la antología de Schaffler y que lleva por título “Resurrección”, que “nos transporta a un mundo en el que ya no existe el cristianismo” (17). En esta utopía, Antonio, un adolescente obsesionado con crear imágenes de santos a escala real, entre ellas su última adquisición, una figura del mártir San Sebastián. Su amigo Ernesto ha inventado una inyección que devuelve a la vida a aquel insecto u objeto que reciba la dosis específica. Consiguen dar vida a las esculturas, pero no solamente por unos minutos, como ellos imaginaban, sino que de manera perenne. El cuento se cierra con tres de las estatuas acechando a Antonio, una crítica clara hacia la iglesia, creando un mundo donde el recuerdo de lo que fue puede con la obsesión y la mitomanía de un adolescente y la decadencia de las instituciones patriarcales.

3.3. El trauma del abuso: “Un muchacho de cabellos rojos” y “La querencia del infierno”

Mientras que el segundo grupo de cuentos de Rábago Palafox trata de la corrupción institucional, el primer cuento de este tercer bloque, titulado “Un muchacho de cabellos rojos” trata de problemas familiares. Luisito es un niño de

diez años que ha perdido a sus padres en un accidente de tráfico. Él explica que el accidente sucedió porque un niño de su misma edad con cabellos rojos apareció en la carretera y pidió a Sergio, el padre de Luisito, que lo llevase, a lo que este último se negó. Más adelante en la carretera, este mismo niño apareció levitando a la altura del parabrisas, y Luisito describe que su piel se tornó verde y “que la expresión de su rostro era horrible; que tenía los ojos y la boca enrojecidos, como llenos de sangre, y que sus dientes eran largos y afilados como los de una rata” (35). Desde entonces el huérfano vive con el hermano de su padre, su tío Rubén, quien vive afligido por una afección hematológica relacionada con los estafilococos. A causa de dicha enfermedad lo envía con su hermana, la tía de Luisito, Sofía, quien es la encargada de explicar gran parte del relato a partir de unas cartas que envía a su hermano.

Luisito al principio parece estar en estado de shock, con una obsesión superlativa por la sangre, diciendo que esta “es sinónimo de vida” (36), obsesión que se extrae del trauma de ver desangrarse a sus padres hasta la muerte. La tía Sofía le ayuda a mejorar a través de la ingesta de una cucharada de Emulsión Scott cada mañana, para hacerle mejorar esa palidez y aspecto enfermizo que le caracterizan. Luisito sigue obsesionado con lo que pasó con sus padres, argumentando que el niño pelirrojo le visita cada noche al otro lado de la ventana y añade que él también podrá volar, para acabar explicando que sus padres no están muertos, lo que perturba en gran medida a su tía Sofía, quien niega rotundamente que los muertos no pueden volver a la vida. Más tarde, en otra carta de la tía a su hermano le explica que Luisito está mucho mejor, que ya vuelve a reír, y que ha sido algo pasajero, como un trauma que se está desvaneciendo.

La última parte del cuento es la que más perturba al lector, con la figura de Luisito como narrador, escribiendo una carta a su tío Rubén. En ella insiste que “todo está en los ojos: la soledad en los del muchacho que flotó sobre la carretera esa noche. Y la angustia ¿o qué? en los de la tía Sofía” (39). Luisito le pide que venga por él, y empieza a explicarle algo que el lector no llega a leer escrito, pero que puede imaginar. Luisito recuerda lo que parece ser un sueño: la tía Sofía aparece a los pies de su cama, inmóvil y observándolo, “muda y helada como una estatua de mármol” (40), y él, sumido en la verla, no podía moverse. Volviendo a la carta, cuando está a punto de narrarle al tío lo que pasó la otra noche, aparece la tía Sofía en figura vampírica para atacar a Luisito mordiéndole en el cuello.

Claramente el trauma juega un papel importante en este relato, ya que propongo que Luisito ha creado este personaje paralelo a su persona, un niño de pelo pelirrojo, para “descoporizar” su trauma y sobrevivir a tal desgracia. Como dice Judith Halberstam en su *Skin Shows* (1995), Luisito crea este monstruo a partir del trauma, “transformando los fragmentos de otredad en un cuerpo” (92). Este vampiro pelirrojo se puede considerar como un extranjero por su color de pelo, lo que conecta con la teoría de Esposito de *Bíos* (2008), ya que él culpa al forastero de la

muerte de sus padres, cumpliendo con “el doble cierre del cuerpo” (141-142), dando “permiso al monstruo para devenir encerrado y eliminado del cuerpo doméstico” (Ginway 144). La persona que quiere eliminar al monstruo, o la proyección del trauma en el niño pelirrojo, no es Luisito, sino la tía, creándole un doble trauma, el de ella misma vampirizada. Este evento retraumatizador se podría entender como el abuso por parte de la tía, ya que el hecho que aparezca en el sueño de Luisito se puede conectar con el momento de vulnerabilidad de la noche y la oscuridad. Vemos como a partir del “cambio” de Luisito la tía escribe a su hermano para comunicarle que su sobrino está mejor, y que no se preocupe. Aquí se podría volver a citar la abyección de Kristeva, ya que un trauma lleva a otro, viendo como la figura de la tía intenta sacarle de la cabeza a Luisito su obsesión por la aparición del niño pelirrojo y de sus padres muertos.

Este relato recuerda a “El vampiro” (1911) de Alejandro Cuevas, donde el niño proyecta la muerte del padre culpando al usurero italiano, dibujándolo como un intruso vampírico. El hecho provoca una respuesta inmunológica y de resistencia en el niño, empleando defensas imaginativas y psicológicas con la proyección del viejo, o en el caso de Luisito, de su alter ego, el niño pelirrojo. Es este trauma de Luisito que se podría conectar con el monstruo de varias capas—una araña de piel verde, el niño pelirrojo, que se podría entender que ha mordido a su tía, en una doble monstruosidad incestuosa del accidente automovilístico que logra penetrar la casa familiar. Vemos también en la cultura popular como existe la referencia de la leyenda urbana de la autoestopista fantasma o la chica de la curva, internacionalmente conocida, donde un vehículo vislumbra a una chica con un vestido que se aparece cerca de una curva. Esta pide subir al coche, para luego desaparecer misteriosamente durante el camino.

Las situaciones de dependencia familiar no es solo la experiencia de niños, porque aparece también en “La querencia del infierno” que trata de un matrimonio vive en una casa como “huéspedes”, siendo el anfitrión un amigo del marido. Como apunta Morales en su análisis del cuento, “la casa representa una doble modalidad: por una parte, el paraíso del placer y la dicha que encierra; y por otra, un infierno que destruye el amor, la alegría de vivir, la cordura y hasta la vida de los esposos” (89). Esta pareja, a simple vista, pasa de querer quedarse con la casa después de la muerte del dueño, a vivir en un infierno donde este les acecha, en forma de la sombra, la cosa, el animal, la rata, como lo describe Marta, la protagonista, llevándola hasta el punto de querer deshacerse de él. Este monstruo recargado que dibuja Rábago Palafox hace que la pareja pase de ser exponenciales victimarios a supuestas víctimas, de sufrir una relación sadomasoquista con el cambio de roles. Esta casa “representa el lugar ideal para afincar lo extraño, lo oculto, lo secreto, que al ser revelado se torna siniestro, como un útero que a la par puede engendrar, nutrir y dar vida, pero también puede constreñir, asfixiar y otorgar la muerte” (Morales 90). Esta angustia sufrida por la mujer empieza cuando se da cuenta de que han

pasado a vivir bajo el yugo tenebroso del dueño, se transforma en ruegos de auxilio hacia al marido para abandonar la casa.

Ella vive con una angustia continua a causa del monstruo, lo que le mina la alegría y las ganas de vivir. Este personaje—el dueño, el patrón, símbolo del poder patriarcal—llega a robarles la identidad, rebasando los límites de la convivencia y penetrando en su intimidad, coaccionando a la mujer, prohibiéndole que reciba visitas y llegando a negarle que ría en “su propia casa”. Bajo una presión de tal calibre la mujer pierde la cordura, y repetidamente quiere acabar con él, a la par de las ganas de huir de ese infierno. Harta de esa situación, entra a la habitación del hombre y se da cuenta que ha robado diferentes objetos de entre sus cosas, como su libro de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, prologado por Mario Vargas Llosa. Al ver el grado de violación al que es sometida, decide dejar al marido y huir, pero justo en ese momento hay un giro de guion cuando la mujer recibe una llamada de su amigo Daniel, dando al lector más información: “¿Me oyes claramente, Bertha? Ten valor y ven acá de inmediato. Lo pasarás muy bien. Te llamo porque hace rato recordé que hoy se cumplen dos años del accidente... bueno, te repito que me cuesta trabajo considerarlo un accidente: fue todo muy extraño. En fin, no me gusta que insistas en vivir sola en esa casa” (80). Concuerdo con la conclusión a la que llega Morales López cuando apunta que “la autora trata de aclarar que no es al vampiro de enorme capa negra al que hay que temer ni evadir para no convertirse en su víctima, pues en donde menos se piensa, puede estar, tal vez en nuestra propia casa” (91). Una interpretación posible recae en el ámbito psicológico, del trauma de la psique por la “mirada” lacaniana y la ausencia.

La ambigüedad del final me lleva a preguntarme, ¿quién es el monstruo si ella vive sola? ¿Hay explicaciones más racionales? Una posibilidad sería que ella vive traumatizada por su esposo, el que la tiene “secuestrada” en su propia casa, sin poder salir ni hacer uso de su identidad, bajo el constante maltrato psicológico y por qué, posible maltrato físico. Es este posible maltrato doméstico que crea este giro sorpresa al final para el lector, ya que, hasta el momento de la llamada, la situación rocambolesca del “monstruo” parecía más un personaje huraño con síndrome de Diógenes que no un marido maltratador. Es el trauma del maltrato el que provoca que Marta/Bertha proyecte el horror de las vejaciones del marido en una figura extraña, contraria a ella, que la acecha y la condiciona en su propia casa.

La intertextualidad con la literatura vampírica mexicana recuerda al relato “El huésped” (1959) de Amparo Dávila, donde una mujer y su criada sufren el acecho y el abuso de un invitado que ha llegado con el marido de la primera. Ambas se unen para encerrar al extraño en la habitación sin ventanas donde se hospeda, tapiando la puerta y los conductos de ventilación, provocando la muerte de este. La interpretación que se puede extraer de la lectura del relato de Dávila es exactamente la misma que de “La querencia del infierno”, el maltrato hacia la mujer. Para cerrar el análisis de este bloque cito de nuevo a Ginway cuando apunta que “la lucha de

las mujeres por su autonomía, afirmación, o reconocimiento de las amenazas hacia ellas como otros sociales y raciales” (2020:148) es lo que amenaza al orden heteropatriarcal, aplicable como se puede ver a ambos relatos aquí analizados.

3.4. La desmitificación del vampiro clásico: “Lorquiano, místico vampiro” y “A cadena perpetua”

Este último bloque intentará presentar la desmitificación del vampiro clásico en la obra de Rábago Palafox a partir de dos cuentos que en mi opinión son centrales en la línea de la concepción vampírica conocida internacionalmente. En el primer cuento, “Lorquiano, místico vampiro” este vampiro se dibuja humanizado, sumido en la melancolía. Un vampiro contrario al prototipo byroniano al que estamos acostumbrados siguiendo los modelos de Polidori y Stoker antes comentados. Este vampiro se presenta resignado, nostálgico y con un profundo sentimentalismo, vestido siguiendo el prototipo tradicional con una “gran capa negra con esclavina ondulante, con esclavina verde; y cérea palidez, gélidas manos, amplia y translúcida mente” (17), romántico pero impotente.

Mientras toca al piano música de Chopin, los pueblerinos piensan que la maldad “resuma por los muros del castillo” (19), lo que es un estereotipo barato, y que este vampiro vive recitando versos de García Lorca, recordando a la gitana a la que le mordió en el cuello, de quien no sabemos si bebió la sangre o no, ya que no lo especifica. Este vampiro no es una especie al uso, ya que transforma el deseo por la sangre y el placer que todos suponemos, representado con los elementos de su cena, para la que “tomaba lo ritual: tomates rojos en ensalada con vinagre tinto y vino granate, cerezas en almíbar. Lo fuerte, filete apenas pasado por las brasas; alto y jugoso (sangrante) filete” (18) todo acompañado por una bebida de “grosella con sifón” (17)—todo evocando el rojo, pero de un modo diluido.

Es esta pantomima que se rezuma del relato la que causa más interés al lector, ya que antepone la cursilería del “personaje” con una pretensiosa vida, una dieta desacralizada y una amargura perenne, transpirando socarronería con la caricaturización de un personaje tan paródico. Su obsesión por las *Obras Completas* de Lorca provoca que se le ridiculice a la hora de compararlo con el prototipo vampírico: “¡Ay, amor que se fue y no vino! [...] ¡Ay, amor que se fue por el aire!”,^{xiii} provocando que tiemble y lllore de la emoción, llenando “de agua los cráteres diminutos de su rostro”. El vampiro se describe como un “hombre muy fino y discreto, poco hermoso, con cicatrices de viruela en el rostro moreno, serio hasta la pared de enfrente” (18), diferenciándose de la belleza de los vampiros byronianos, siendo el contrario de la palidez que los caracteriza.

Esta parodia cursi del vampiro se podría insertar en la “apropiación o parodia” como estrategias de crítica social” del gótico tropical que presentan las editoras Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz en su *Latin American Gothic* (2018) (7).

En las conclusiones que constata Ordiz en su análisis de “El vampiro literario mexicano en el siglo XXI: entre el homenaje y la parodia” (2013),^{xiv} propone una visión paródica y posmoderna que crea una especie de homenaje al género gótico adaptado al contexto mexicano.

En el último de los cuentos que se analiza en este artículo, “A cadena perpetua”, se nos presenta el relato de descubrimiento de la sexualidad por parte de su narrador, quien relata su experiencia de la revelación homosexual. Poco a poco el lector va descubriendo que lo que a primera vista parecía un relato sexual del narrador, muda al momento en que el vampiro consume a su víctima: “Emilio, no te vuelvas. Quédate así. Escúchame, te necesito. Caí sobre él como un águila, sin darle tiempo a reaccionar. La sorpresa (y el placer, porque gozó con mi ímpetu) habitó sus ojos hasta el final” (82). El vampiro *sui generis* de este cuento va en contra del estereotipo, ya que, según apunta el narrador, “ya lo he dicho, lo que se cuenta de nuestras características externas, es mito puro, superchería: yo, por ejemplo, ando los parques a la luz del sol; me acicalo frente al espejo; llevo sobre el pecho un crucifijo de plata; [...] no me atemorizan el agua ni las llamas; ni me repugna el ajo o el acónito. Rompo cualquier canon” (83), demostrando su vida común y corriente.

Es esta confusión inicial para el lector la que lleva a creer que está explicando cómo el colectivo homosexual vive bajo el yugo de la etiqueta, del estigma de lo oscuro, de generar “desconfianza, repugnancia, censura, escepticismo en el mejor de los casos [por su] obscura inclinación” (82) siendo una aberración para parte de la sociedad. Aquí el protagonista no se considera enfermo, ya que cree que el mundo está plagado de los de su especie, siendo “mucho más frecuente de lo que cree la ingenuidad de las masas” (82). Durante la mitad del relato vemos a este individuo que aún no se ha aceptado, que sigue en el armario, para luego darnos cuenta de que está hablando de esta parte oscura de ser vampiro, ya que hacia el final llega a aceptar lo que realmente es. Es este estigma de lo oscuro que él comenta el que se podría aplicar a los dos grupos descritos, los vampiros y los homosexuales, conexiones que llevan a la teoría sobre el tema *queer*. Destacaría a James R. Keller, quien apunta que “los lectores gay y lesbianas se han identificado rápidamente con la representación del vampiro, sugiriendo sus experiencias paralelas de aquellos que se consideran marginados sexualmente” (12), sobre todo en los años 80.

Sin entrar en más detalle, el análisis que realiza Keller de la sexualidad en las novelas de Anne Rice, conocida por su saga vampírica antes nombrada, ayuda a ver cómo la figura del vampiro con sexualidad fluida se presenta al lector, ya sea de una manera explícita o implícita y muy maquillada como en el *Drácula* de Stoker. Richard Dyer discute los motivos homoeróticos de la ficción vampírica en su artículo “Children of the Night” (1988), dibujando que existe “una necesidad de secretismo, de persistencia de la pasión prohibida y del miedo al descubrimiento.” Dyer observa cómo la representación del vampiro tiende a evocar horror, como se

puede observar en el relato de Rábago Palafox, y añade que ese horror puede transformarse más tarde en celebración de la diferencia (64).

A la mitad del primer fragmento del cuento, el narrador recuerda la muerte de uno de sus amantes al evocar que “tiempo después supe que murió, aparentemente consumido por una enfermedad sin remedio. Entonces me expliqué su extrema delgadez, la transparencia de su cuello, el descolorimiento de sus labios” (81). Este amante, Isaac-Daniel, no recuerda bien el nombre, muere claramente por el virus del SIDA, pandemia que atacó al mundo a mediados de los 80, afectando duramente al colectivo homosexual por su desconocimiento acerca de las medidas preventivas del sexo seguro.

No será hasta la década de los 90 cuando este tema reciba su primera novela con *La ruta del hielo y la sal* (1998), de José Luis Zárate. Como en el cuento de Rábago Palafox, el perjuicio surge en la muerte repentina de Mikhail, el amante del capitán, quien fue empalado y desmembrado por los miembros de la iglesia, simplemente por el “pecado” de ser homosexual. Además, el tema del SIDA también ha sido usado en las novelas de Charlaine Harris, *The Southern Vampire Mysteries* (2001-2013) y su adaptación televisiva *True Blood* (2008-2014), donde los vampiros podían llegar a padecer de un virus similar, pero en este caso llamado Hepatitis V o Hep-V, creado por los humanos usando ingeniería genética a partir de la modificación del virus de la Hepatitis D. En las novelas de Harris si los vampiros no se tratan la infección del virus, implosionan, causando lo que se conoce como “la muerte verdadera” (del *True Death* en inglés), la destrucción final del vampiro. Es precisamente en esta serie donde el concepto *queer* está muy presente ya que introduce a “el otro” como representación de la gente marginalizada, particularmente la comunidad LGBTQ+, como apunta Anne Cohen en su artículo reciente sobre el tema.

Este último cuento aquí presentado se podría resumir como la desmitificación del mito del vampiro con la ruptura del canon, como antes he apuntado, con un deseo sexual ligado al deseo de la sangre, creando una unión férrea entre ambos sentimientos. Como apunta el vampiro del relato, sus “colmillos crecen como crece el sexo”, para acabar con la aclaración de que su deseo es inevitable, y no importa quien sea la víctima, hombre o mujer, ya que siempre va a vivir bajo la cadena perpetua que le ha impuesto la sociedad por ser diferente, ya sea por ser vampiro o por ser homosexual.^{xv}

4. Conclusiones

Ya que hemos visto que varios de los cuentos de este compendio son protagonizados por niños, podría adaptar la crítica de Luz Elena Gutiérrez de Velasco sobre “El problema de la voz en la narrativa femenina mexicana” (1995), donde analiza *Todo ángel es terrible* (1981) de Rábago Palafox, que conlleva a la

interpretación de cómo la autora sitúa la voz narrativa en un hombre, Octavio, un niño de nueve años. La misma Rábago Palafox explica que usa la voz del niño en su relato “por creer que los niños son seres desprotegidos, ignorados por el mundo de los adultos y, de esta manera, poder poner al descubierto estas situaciones.”^{xvi}
^{xvii} Este uso de los niños se interpreta como el desenmascaro de la corrupción, al igual que Karen Chacek en *La caída de los pájaros* (2014), usando más la metáfora del zombi que el vampiro.

Gabriela Rábago Palafox es una autora, que, como ya he apuntado en varios momentos del artículo, necesita ser rescatada y revisada por la crítica. A partir de los cuentos aquí expuestos, propongo que su manera de producir hasta principios de los 90 se adelanta al movimiento literario de la generación del Crack a mediados de la misma década.^{xviii} Algunas características para describir dicho movimiento serían el hecho de tratarse de una literatura compleja, con más exigencia formal y estructural, de ser una narrativa dislocada en el tiempo y en el espacio, y con experimentos lingüísticos, entre otros aspectos. Al igual que este movimiento, Rábago Palafox intenta desmitificar el nacionalismo mexicano, el realismo mágico perenne desde los años 70, consideradas como las únicas vertientes válidas del corriente literario de la narrativa latinoamericana.^{xix}

Para concluir este análisis me refiero al autor mexicano Gabriel Trujillo Muñoz, quien en su capítulo titulado “Mujeres en el espacio: Las autoras nacionales” (2002) destaca brevemente cómo Rábago Palafox se adentra en la ciencia ficción en la segunda mitad de los años ochenta, ya que la ve “como un segundo plano—más libre y más imaginativo—de la literatura mexicana.” (333) Acaba la intervención de Rábago Palafox apuntando que murió repentinamente, en 1995, en San Juan Teotihuacán, Estado de México. Habiendo analizado parte de la obra poco trabajada de la autora, estoy de acuerdo con Trujillo Muñoz cuando apunta que “sus cuentos de ciencia ficción aún no han sido reunidos en una publicación” (334), hecho que creo necesario e imprescindible para evitar que esta autora tan dotada se pierda en el olvido de la ficción especulativa de México.

Notas:

ⁱ Empezando con la leyenda de Filinión y Lamia, la novia de Corinto: siguiendo con Vlad el Empalador, los vampiros son seres atemporales, que se han visto inmersos en mil y una historias, metiéndose en la piel de diversos personajes, desde un aristócrata, un abogado, a un simple peón de obra.

ⁱⁱ Me refiero a la entrevista que le realizó Erna Pfeiffer. En dicha obra, Pfeiffer también entrevistó a Carmen Boullosa, Inés Arredondo, Margo Glantz y Elsa Cross.

ⁱⁱⁱ La década de los 80 se caracteriza por el final del milagro mexicano que empezó en 1940 y que conllevó un crecimiento del país y un cambio de la nación hacia una más moderna e industrializada.

A causa de las reformas de Reagan, en Estados Unidos, y Thatcher, en Inglaterra, México no pudo continuar este desarrollo, y en 1982 el país entró en una grave recesión que conllevó a un incremento del desempleo, que produjo un desgaste político considerable. El ámbito creativo y artístico de esta etapa se describiría como la posmodernidad neomexicana, cubriendo temas tan variados como la sexualidad, el poder, la religión, la patria, o la identidad de género, entre otros. En 1986 el mundo entero vio cómo el virus del VIH se extendía como pandemia, lo que, como dice Escandón, “permitió el develamiento de diferentes órdenes sexuales” y así reivindicar la visibilidad de las minorías sexuales (2017). Como bien apunta López Castro, los ochenta son la década del crecimiento de la ciencia ficción y “de la aparición del premio CONACyT Puebla, desde que el género [en cuestión] despertó de su letargo y los nuevos escritores empezaron a crear a difundir su obra” (138).

^{iv} La corriente literaria McOndo incluía al autor chileno Alberto Fuguet, al argentino Rodrigo Fresán y al boliviano Edmundo Paz Soldán. La Generación del crack contaba con Jorge Volpi, Ricardo Chávez, Ignacio Padilla y Pedro Ángel Palou, quienes de igual manera buscaban evitar etiquetas estrictamente nacionalistas y regionalistas (Ehrenreich).

^v Como retomo en las conclusiones, hay algunos cuentos de Rábago Palafox que no encajan con esta desmitificación, por lo que me refiero solamente a los cuentos que aquí se analizan. Para ser justos, la ciencia ficción mexicana a menudo ha mirado hacia afuera, como en la novela de 1943 de Diego Cañedo *El réferi cuenta nueve: novela* (1943), en la que los nazis invaden México después de ganar la Segunda Guerra Mundial. Escrito antes de que se conocieran los resultados de la guerra, celebra la vida cotidiana en México, que se pone de relieve ante las perspectivas de la invasión nazi.

^{vi} Las obras de Rábago Palafox aparecen en una antología mexicana de ciencia ficción de 1993-1994 en dos volúmenes, en la que Federico Schaffler presenta a Rábago Palafox destacando su “escritura clara, uso acertado de términos, situaciones y pasajes, así como la libertad ella demuestra cuando aborda temas sensibles como el SIDA y el cristianismo” (135). Gabriela Damián Miravete destaca que Rábago Palafox fue la primera ganadora del *Premio Puebla* en 1988 con su colección *Pandemia*, y agrega que la elegancia de su historia “Resurrección” ilustra su potencial para convertirse en una de las voces más resonantes en la ciencia ficción mexicana si no hubiera sido por su prematura muerte en 1995 (6). Otro autor y crítico mexicano, Alberto Chimal, señala que *La voz de la sangre* de Rábago Palafox es “una colección de historias donde lo cotidiano se mezcla con lo indecible de formas inesperadas”, y concluye diciendo que Rábago Palafox merece el reconocimiento de otros grandes autores del género de terror, como Amparo Dávila o Francisco Tario (2018).

^{vii} Todas las citas de las obras de Ginway son en inglés, por lo que presento traducciones propias de sus trabajos.

^{viii} Estos ramos de asfódelos eran considerados en la mitología griega como una forma positiva del más allá, algo parecido al Eliseo, donde iban los héroes después de morir.

^{ix} Aparece junto a otros relatos en *Cuentos misteriosos* (1920), Biblioteca Nueva, pp. 45-49.

^x “Entonces es preciso sacar de sus cauces naturales el líquido infestado, como recurso para que la maquinaria recupere su bondad primigenia (11). / Existe esa sangre negra, cargada de mal, espesa y cálida, que los *Hirudinea medicinalis* beben ávidamente hasta convertir sus cuerpos en depósitos vivientes del líquido trastornante. La otra sangre —reconocible por su color rojo vivo y su consistencia relativamente ligera— quedaba en sus ductos naturales para mantener en los enfermos de Ezpeleta la apariencia o la ilusión de la vida” (12).

^{xi} Existen más intertextualidades con otras obras y con la tradición popular mexicana, como la similitud entre la persecución de Pablito y la carrera de los militares tras los gracos en el *Espantapájaros* (1999) de Gabriel Trujillo Muñoz.

^{xii} Genette define la hipertextualidad como “toda relación que un texto B [*hipertexto* para Martínez Morales] a un texto anterior A [*hipotexto* para Martínez Morales] en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette 57, citado en Martínez Morales 2, nota 2).

^{xiii} Poema de “Baladilla de los tres ríos” dedicado a Salvador Quintero, dentro de *Obras Completas*, pp. 305-306.

^{xiv} Donde propone explorar el personaje del vampiro en *Isabel* (1993) de Carmen Boullosa, y en “Vlad” (2004) de Carlos Fuentes.

^{xv} Aunque el tema del amor prohibido aparece primero en *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu, la primera vampira lesbiana, un texto mexicano, *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata Quiroz, es considerada por algunos críticos como la obra clásica de la literatura homosexual en México (Camhaji) de donde se podría extraer una conclusión comparativa con la obra de Rábago Palafox, pero eso daría para otro artículo.

^{xvi} Sin referencia bibliográfica dentro del artículo de Gutiérrez de Velasco.

^{xvii} Añado que, como muchos críticos destacan, la obra de Rábago Palafox está plagada de personajes femeninos y de niños, y es tan claro el cariz feminista en sus obras, dando un protagonismo igualitario y poderoso a las mujeres, que hace que destaquen ese empoderamiento que les atribuye. Pero lo que pocos saben es que la propia autora plasma matices autobiográficos en su obra, como indica ella misma, muchas veces de manera inconsciente, para ejecutar “una catarsis” (Pfeiffer 148) de aquello que necesita sacar y digerir.

^{xviii} Me refiero específicamente a los cuentos que aquí se analizan, ya que otros cuentos de *La voz de la sangre*, como son “Don Calaco” o “Carta a Glarifa” contradicen mi propuesta.

^{xix} La ciencia ficción ha anticipado esta visión más internacional como en la obra *El réferi cuenta nueve: novela* (1943), donde Diego Cañedo, pseudónimo de Guillermo Zarraga Argüelles, presenta una ucronía donde los nazis invaden México después de ganar la Segunda Guerra Mundial. Aquí resaltaría cómo Zarraga muestra la nostalgia de la vida cotidiana antes de la invasión y el desenlace de la novela, con matices premonitorios, ya que fue escrita antes de saber quién iba a ganar la guerra.

Obras citadas:

“El niño Vampiro de Momoxpan, Puebla”, *Sobrenatural*, <https://cazamitos.com/el-nino-vampiro/>, 14 de julio de 2010.

“McOndo” *The Modern Novel: The world-wide literary novel from early 20th Century onwards*, <https://www.themodernnovel.org/movements/mcondo/>, consultada el 18 de mayo de 2020.

“Phasma Philinnion”, *Theoi Project – Greek Mythology*, <https://www.theoi.com/Phasma/PhasmaPhilinnion.html>, consultada el 18 de mayo de 2022.

“True Blood Wiki”, https://trueblood.fandom.com/wiki/Vampire#Infected_Vampire, consultada el 27 de abril de 2021.

Braham, Persephone. “The Monstrous Caribbean”, *Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, editado por Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle, Routledge, 2013, pp. 17-47.

—. “Vampires in the Age of Mechanical Reproduction.” *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*. Bucknell UP, 2015, pp. 127-151.

-
- Brown, Jacob C. "Undying (and Undead): Modern National Myths: Cannibalism and Racial Mixture in Contemporary Brazilian Vampire Fiction". *Alambique*, Vol. 6, n.º 2. Artículo 4, 2019, pp. 1-25.
- Camhaji, Elías. "El vampiro de la Colonia Roma, el libro que escandalizó a México, *El País*, https://elpais.com/cultura/2019/07/16/actualidad/1563235183_555787.htm 1, 23 de julio de 2019.
- Cañedo, Diego. *El réferi cuenta nueve: novela*, Editorial Cultura, 143.
- Casanova-Vizcaíno, Sandra, e Inés Ordiz, eds. *Latin American Gothic in Literature and Culture*, Routledge, 2017, p. 7.
- Chacek, Karen. *La caída de los pájaros*, Alfaguara, 2014.
- Chimal, Alberto. *Gabriela Rábago Palafox / «Todo ángel es terrible»*, Círculo de Lectores, <https://circulodelectores.pe/alberto-chimal-gabriela-rabago-palafox/> 19 de junio de 2016.
- . "Cinco escritores mexicanos recomiendan libros de terror", *Letras Libres*, <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/cinco-escritores-mexicanos-recomiendan-libros-terror>, 1 de noviembre de 2018.
- Cohen, Anne. "Was *True Blood* Really That Progressive?", *Refinery29*, <https://www.refinery29.com/en-us/2018/09/208966/true-blood-gay-rights-vampire-sex-analysis>, 5 de septiembre de 2018.
- Cuevas, Alejandro. "El vampiro", *Cuentos macabros: Originales ilustrados*, J. R. Garrido y hermano, 1911, pp. 67-79.
- Damián Miravete, Gabriela. "Quizás quiso decir: escritores mexicanos": Escritoras de fantástica y ciencia ficción mexicana", *Revista Digital Universitaria*, vol. 13, n.º 2, 1 de febrero 2012, pp. 1-8.
- . "La mano izquierda de la ciencia ficción mexicana", *Letras Libres*, <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/la-mano-izquierda-la-ciencia-ficcion-mexicana>, 1 de octubre de 2018.
- Dávila, Amparo. "El huésped", *El huésped y otros relatos siniestros*, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 30-34.
- Dyer, Richard. "Children of the Night: Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism", *Sweet Dreams: Sexuality, Gender, and Popular Fiction*, editado por Susannah Radstone, Lawrence & Wishart Ltd., 1988, p. 64.
- Ehrenreich, Ben. "The Crack-Up." *The Nation*, <https://www.thenation.com/article/archive/crack/>, 16 de abril de 2020, consultada el 18 de mayo de 2022
- Escandón, Marité. "Décadas. 1980-1990 La posmodernidad íntimamente neo-mexicana". *VICE*, <https://www.vice.com/es/article/paa5xb/decadas-or-1980-1990-or-la-posmodernidad-intimamente-neo-mexicana>, 21 de febrero de 2017.

-
- Esposito, Roberto. *Bíos: Biopolitics and Philosophy*, Trans Timothy Campbell. University of Minnesota Press, 2008.
- . *Immunitas: The Protection and Negation of Life*. Trad. Zakiya Hanafi. Polity, 2011.
- Fromm, Erich. *El lenguaje olvidado*, Paidós, 2012, pp. 18-34.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*, Galaxia Gutenberg: Círculo de lectores, 1996, pp. 305-306.
- Génette, Gérard. “La literatura a la segunda potencia”, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección y traducción de Desiderio Navarro, Uneac, Casa de las Américas, pp. 53-62.
- Ginway, M. Elizabeth. “Vampires: Immunity and Resistance.” *Cyborgs, Sexuality, and the Undead: The Body in Mexican and Brazilian Speculative Fiction*, Vanderbilt University Press, 2020, pp. 134-165.
- . “Brief Overview of the Vampire Figure”, Manuscrito no publicado, 2017. 7 pp.
- González, Anibal. *A Companion to Spanish American Modernismo*, Tamesis, 2007, p. 61.
- Gutiérrez de Velasco, Luz Elena. “El problema de la voz en la narrativa femenina mexicana”, *IZTAPALAPA* 37, Julio-Diciembre 1995, pp. 175-182.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. “Gothic Fuentes”, *RHM*, LVII, 2004, pp. 297-313.
- Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Duke UP, 1995.
- Hillabold, Jean R. “The Vampire Cult of Eternal Youth”, *The Vampire Goes to College*, editado por Lisa. A. Nevárez, McFarland, 2013, pp. 78-92.
- Janzen, Rebecca. *The National Body in Mexican Literature*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Keller, James R. *Anne Rice and Sexual Politics: The Early Novels*, McFarland, 2003, pp. 12-14.
- Kristeva, Julia. *Powers of horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, 1982, pp. 1-4.
- Le Fanu, Joseph Sheridan. *Carmilla*, El Cid Editor, 2004.
- López Castro, Ramón. *Expedición a la ciencia ficción mexicana*, Lectorum, 2001, pp. 136-185.
- Martínez Morales, José Luis. “¿Vampiros mexicanos o vampiros en México?”, *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, nº. 4, 2012, pp. 1-10.
- Morales López, Micaela. “Sueños, fantasías y realidades en Gabriela Rábago Palafox”, *Cuento bueno, hijo ajeno: la ficción en México*, editado por Sara Poot Herrera [et al.], Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2002, pp. 79-94.
- Nervo, Amado. *Cuentos misteriosos*, Biblioteca Nueva, 1920, pp. 45-49.
- Ordiz Alonso-Collada, Inés. “El vampiro literario mexicano en el siglo XXI: entre el homenaje y la parodia”, *Vampiros a contraluz: constantes y*

-
- modalizaciones del vampiro en el arte y la cultura*, editado por Margarita Carretero González, Diego Díaz Piedra, Macarena Reyes Martín, and Sara Rodríguez Fernández, Comares, Vol. 2, 2013, pp. 3-24.
- Palmer, Paulina. "Lesbian Gothic: Genre, Transformation, Transgression", *Gothic Studies*, 6/1, 2004, pp. 118-130.
- Pfeiffer, Erna. *EntreVistas: Diez escritoras mexicanas desde bastidores*, Vervuert, 1992, pp. 7-10; 138-150.
- Rábago Palafox, Gabriela. *La voz de la sangre*, Instituto Mexiquense de Cultura, 1990.
- Serrano, Carmen. "Revamping Dracula on the Mexican Silver Screen: Fernando Méndez's *El vampiro*." *Vampires and Zombies: Transcultural Migrations and Transnational Interpretations*, editado por Dorothea Fischer-Hornung and Monika Mueller, UP of Mississippi, 2016, pp. 149-167.
- Schaffler González, Federico. *Más allá de lo imaginado: Antología de ciencia ficción mexicana*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- Stoker, Bram. *Dracula*, Grosset & Dunlap, 1897.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. *El espantapájaros*, Marea Alta, 1999.
- . "Mujeres en el espacio: Las autoras nacionales", *Biografías del futuro*, UABC, 2002, pp. 329-343.
- Zapata Quiroz, Luis. *El vampiro de la colonia Roma*, Grijalbo, 1979.
- Zárate, José Luis. *La ruta del hielo y la sal*, Grupo Editorial Vid, 1998.