

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO



División de Ciencias Sociales y Humanidades
Licenciatura en Letras Españolas

El vampiro en la narrativa mexicana (1959-2006)

Tesis
que para obtener el título de
Licenciado en Letras Españolas
PRESENTA

Alejandro Garrigós Rojas

Asesor: Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Guanajuato, Gto.
Diciembre, 2017

ÍNDICE

Agradecimientos / 5

INTRODUCCIÓN / 7

UNO: EL VAMPIRO AYER, EL VAMPIRO AÚN HOY

- 1.1 Universalidad y actualidad de un mito / 9
- 1.2 El vampiro en las culturas antiguas / 13
- 1.3 Vampirismo, tabú y animismo primitivo / 21
- 1.4 Interpretación psicoanalítica del regreso de los muertos / 25
- 1.5 Época clásica del vampirismo: la fiebre del vampirismo en Europa / 26
- 1.6 El vampiro en la literatura romántica europea: una cronología / 32
- 1.7 Drácula: paradigma de la novela vampírica / 39
- 1.8 Importancia del vampiro en la cultura y la literatura / 44
- 1.9 El vampiro en la literatura española y latinoamericana / 50
- 1.10 El vampiro como metáfora del opresor / 58

DOS: CRÍTICA DEL VAMPIRO LITERARIO

- 2.1 Semiología del vampiro literario / 64
- 2.2 El vampiro literario: vanguardia burguesa / 67
- 2.3 El vampiro literario: titanismo y seducción / 69
- 2.4 El vampiro y el imaginario del mal / 73
- 2.5 El vampiro y el imaginario moderno / 73
- 2.7 El mito: algunas nociones indispensables / 79
- 2.8 Mitocrítica / 97
- 2.9 Mito y psicoanálisis / 101
- 2.9 El vampiro y el inconsciente colectivo / 105
- 2.10 El vampiro y la trasgresión erótica / 108

TRES: CONFIGURACIONES LITERARIAS DEL VAMPIRO

- 3.1 Descripciones paradigmáticas del vampiro literario / 114
 - 3.1.1 El vampiro byroniano de Polidori / 115

3.1.2 Drácula / 117
3.1.3 La vampira como <i>femme fatal</i> /119
3.1.4 Los vampiros de Anne Rice / 127
3.2 Recursos estéticos y formales en la narrativa vampírica
3.2.1 Lo fantástico / 132
3.2.2 Lo gótico / 135
3.2.3 Lo siniestro / 139
3.2.4 Lo grotesco / 142

CUATRO: LA NARRATIVA VAMPÍRICA MEXICANA (1959-2006)

4.1 Descripción del vampiro
4.1.2 El vampiro en <i>Conferencia de vampiros</i> /146
4.1.2 EL vampiro en <i>La voz de la sangre</i> / 148
4.2.3 El vampiro en <i>La ruta del hielo y la sal</i> / 158
4.2.4 El vampiro en <i>Isabel</i> / 168
4.2.5 El vampiro en <i>La sed</i> / 171
4.2.4 El vampiro en dos cuentos: “La máscara del dios vampiro” y “No perdura” /178
4.2 Lo fantástico, lo gótico, lo siniestro y lo grotesco / 181
4.2.1 <i>La ruta del hielo y la sal</i> / 182
4.2.2 <i>La sed</i> / 189
4.3 Lo erótico / 204
4.3.1 El erotismo en <i>La voz de la sangre</i> / 205
4.3.2 El erotismo en <i>La ruta del hielo y la sal</i> / 209
4.3.3 El erotismo en <i>La sed</i> / 220
4.3 Comicidad y parodia / 227
4.3.1 Lazlo Moussong: Generalidades de una escritura vampírica / 227
4.3.2 El lenguaje y los caracteres cómicos de los vampiros de Moussong / 232
4.3.3 Otros elementos de configuración del vampiro de Moussong / 236
4.3.4 La teoría del humor de Moussong en práctica / 246
4.4.5 La escritura vampírica de Carlos fuentes / 248
4.3.6 <i>Vlad</i> de Carlos Fuentes: parodia un género y de una novela / 251
4.4 El vampiro metafórico / 258

- 4.4.1 Teoría de la metáfora / 258
- 4.4.3 *El vampiro de la colonia Roma*, la novela / 261
- 4.4.4 El vampiro metafórico en *El vampiro de la colonia Roma* / 265
- 4.4.5 *Morirás lejos*, la novela / 269
- 4.4.6 El vampiro metafórico en *Morirás lejos* / 270

CINCO: A MANERA DE CONCLUSIÓN / 272

SEIS: BIBLIOGRAFÍA / 295

Agradecimientos

A mi madre y mi hermana Claudia,
por su apoyo moral durante los años que duró esta investigación.

A Carmen Boullosa, María Josefa Erreguerena, Lazlo Moussong, José Luis Zárate y Mauricio Molina,
por sus valiosas indicaciones y los textos que me facilitaron.

A Elba Sánchez Rolón,
por su apoyo y recomendaciones.

A Xavier,
por su compañía, aun en la distancia, por hacer que la redacción de estas páginas fuera más divertida.

*La fábula de vampiros es la más universal de nuestras supersticiones. (...)
Carga con la autoridad de la tradición. No carece ni de teología ni de medicina.*

Charles Nodier

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo de investigación nos pretendemos determinar cómo ha sido configurado literariamente el mito del vampiro en la narrativa mexicana del periodo de estudio.

Para iniciar, hemos partido de una revisión del mito del vampiro iniciando desde la actualidad y remontándonos hasta sus orígenes más remotos en las tradiciones occidentales y orientales, con el fin de justificar su importancia como mito universal. Nos hemos detenido en algunos momentos claves que son de importancia para la consolidación del vampiro como un mito también moderno: la fiebre del vampirismo en Europa en el siglo XVII, así como su nacimiento y evolución como mito literario que culmina en la novela victoriana *Drácula* de Bram Stoker. Una reseña antropológica y psicoanalítica del mito del vampiro nos servirá para ahondar en la profundidad éste como parte de la experiencia cultural y psicológica humana. La revisión de la literatura sobre vampiros en Hispanoamérica y España nos ayudará a contextualizar las producciones mexicanas en estudio y a establecer relaciones entre éstas y aquéllas. Finalmente, tratamos en el primer capítulo titulado “El vampiro ayer, el vampiro aún hoy” a este monstruo como metáfora del opresor para entender una parcela de los significados que se le ha dado a este mito en las literaturas que se comentan.

En el segundo capítulo nos dedicamos a estudiar la semiología del vampiro literario”, entiéndelo como vanguardia burguesa. Algunas coordenadas teóricas nos darán la pauta para entender ciertos aspectos estéticos del mito, como su titanismo y seducción, así como a reconocerlo como parte insoslayable el imaginario moderno del mal. Entender la calidad del mito como configuración de realidad nos hará valorar la importancia de este mito para una situación del hombre en el cosmos. Del mismo modo, nociones de mitocrítica nos harán recordar la pertinencia de estudiar los mitos en el discurso narrativo. Finalmente, la exploración del mito vampírico por el psicoanálisis, la psicología profunda, y la teoría de la trasgresión erótica nos harán reconocer ciertas particularidades semánticas que el mito proyecta como complejo orgánico de representaciones.

En el tercer capítulo, “Configuraciones literarias del vampiro”, situaremos algunas coordenadas paradigmáticas del vampiro literario: el vampiro de Polidi, Drácula, la vampiresa como femme fatal y los vampiros de Ann Rice, para rastrear qué

de estas de estas figuras y clásicas ha pervivido en nuestro cuerpo de estudio. Del mismo modo acudiremos a las teorías académicas de lo fantástico, lo gótico, lo siniestro y lo grotesco, que han sido históricamente configuradoras de la narrativa vampírica tradicional, para ver qué de ello pervive en la posmodernidad literaria mexicana.

Es así como llegamos a la parte medular de nuestro estudio, en el cual describimos los vampiros de tres novelas, dos cuentarios y tres cuentos del periodo, analizando los elementos fantásticos, góticos, siniestros y grotescos de *La ruta del helo y la sal* y *La sed* como los ejemplos paradigmáticos de la literatura vampírica tradicional de los últimos tiempos en México. Lo erótico es analizado en tres narrativas diferentes, así como la comicidad y la parodia se analizan en las reinterpretaciones de Fuentes y Moussong. Finalmente, analizaremos los usos metafóricos que el vampiro adquiere en dos novelas mexicanas importantes: *Morirás lejos* de Pacheco y *El vampiro de la colonia Roma* de Zavala.

Esperamos que este trabajo sea atractivo para el lector y aporte luces a los estudios literarios y a la vampirología contemporáneos.

UNO: EL VAMPIRO AYER, EL VAMPIRO AÚN HOY

Universalidad de un mito

No cabe duda de que el vampiro es uno de los mitos más atávicos y a la vez más universales que hay. Asimismo, a decir de Vicente Quirarte, es el monstruo más prestigiado, temido y admirado de la imaginación del hombre¹. Prueba de ello es una larga tradición mitológica y folclórica, pero también artística, en distintas latitudes del mundo, que nos habla de la existencia de este ser sobrenatural, venido del mundo de los muertos, que regresa a la vida y debe alimentarse de sangre para subsistir. Con variantes, la presencia de este mito ha sido registrada por la antropología en todos los continentes habitados del globo.

En la actualidad, el término vampiro, que también acepta expresiones metafóricas, es del uso común y hasta los niños hacen uso de él. Hoy es un concepto de uso mundial que significa más o menos lo mismo en los diferentes países, asimilado por la cultura popular. Quirarte nos dice en su texto “Sintaxis del vampiro”, capítulo de su libro de ensayos *Del monstruo considerado como una de las bellas artes* (2006) que “los vampiros se han vuelto familiares a base de convivir con ellos”². Como prueba de ello, refiere una serie de artículos de mercado que se representan al vampiro y que invaden nuestra vida diaria desde que somos niños, por lo menos en Occidente: camisetas, peluches, discos de música, videojuegos, juguetes, rompecabezas, libros infantiles, series de dibujos animados, dulces, etc., que se venden todo el año en los supermercados y especialmente en la temporada de *Halloween*, dan prueba de ello. En México, niños de diferentes generaciones nos hemos familiarizado con personajes vampíricos como “El conde Pátula”, serie de dibujos animados de *The Walt Disney Company*; “El Conde Chócula”, emblema de una marca homónima de cereal azucarado; el “Conde Contar” de la serie de televisión Plaza Sésamo; y “Chiquidrácula”, personaje paródico de la televisión mexicana, tal como recuerda Quirarte. Por otro lado, el tema del vampiro parece ser particularmente atractivo para los jóvenes; como ejemplo de ello

1 Quirarte, Vicente (2006): *Del monstruo considerado una de las bellas artes*. Paidós: México, p. 175

2 Ibídem, p. 129

tenemos que series de televisión como *Vampi* o *Buffy, la cazavampiros*, trasmitidas en México, han sido notablemente populares entre ellos.

A finales del siglo xx, particularmente desde la década de los setentas, la figura del vampiro en los *best sellers* literarios, en el cine y en la música, ha sido particularmente visible. Basta consultar una cronología de las películas de vampiros que se han producido en el mundo, como la que ha realizado Armienta Oikawa³, para apreciar este fenómeno de manera estadística. En la industria de la música, con el auge del *Metal* en Europa, a finales de los años 80's y a lo largo de las dos siguientes décadas, en varios de sus subgéneros (principalmente el *Gothic*), el tema del vampiro se volvió un tema caro a los aficionados, tanto que en muchos casos convirtieron a este ícono en base de una verdadera subcultura urbana, cuyos adeptos suelen caracterizarse como vampiros, llevar una vida nocturna como la de ellos y, en algunos extravagantes casos, beber sangre de manera recreativa; se trata de una cultura juvenil propagada por el internet que se estructura por la recuperación de mitos y formas góticas como claves importantes de comunicación.⁴ Basta echar un vistazo en cualquier buscador de Internet para corroborar, con una inmensa cantidad de entradas de datos, la información que el mito del vampiro sigue generando actualmente.

Como ya mencioné, el término vampiro no sólo es universal y de uso corriente, sino que se aplica en diversas esferas de lo humano. Dicho término fue adoptado por la zoología para referirse comúnmente al *Desmodus Rotundus*, especie de murciélago exclusivamente hematófago, la cual se encuentra desde México hasta América del Sur, y de la cual se han registrado casos de ataque a personas que dormían al aire libre⁵. Y también ha llegado a ser usado por la psiquiatría: en 1985 Hershel Prins propuso en *The British Journal of Psychiatry* el uso del término vampirismo, en un estricto sentido médico, para referirse a un espectro de filias asociadas con la sangre y la muerte, del cual el tipo más peculiar es quizá el del autovampirismo, cuya psicopatología se

3 Armienta Oikawa, Natalia (2004): *La permanencia del vampiro*. Coyoacán; México, p. 93-102

4 Bevilacqua, Mara (2009): "L'evoluzione del vampiro nella letteratura" [en línea] en *Oblique studio*. Roma, julio, p. 12. Disponible en: http://www.oblique.it/images/rassegna/mono/rs_vampiri.pdf [consultado el 5 de febrero de 2016]

5Los murciélagos vampiros están especializados para alimentarse de sangre animal y su localización se restringe al continente americano. Tienen dientes incisivos centrales en forma de navaja y más grandes que los colmillos. Se alimentan de otros vertebrados, como anfibios, reptiles, aves y mamíferos, principalmente ganado bovino. Cfr.: González Christen, Alvar (2003): "De vampiros a vampiros" [en línea] en *Forestal veracruzana* Vol. 5, No. 1. Xalapa, pp. 56 y 57. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/497/49750109.pdf> [consultado el 12 de marzo de 2016]

caracteriza por el hecho que sus enfermos suelen extraer sangre de sus propios cuerpos para beberla y satisfacer así una fuerte pulsión sexual⁶ ⁷.

En el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, *vampiro* es también “2. (fig.) una persona que explota cruelmente a otras.”⁸ Y es también común que se use la palabra vampiro para referirse peyorativamente a alguien que tiene cualidades parásitas; por ello es que Julio Cortázar y Severo Sarduy exploraron el tema del vampiro como metáfora de los humanos que se alimentan del intelecto o de la fuerza productiva de otros.⁹

De este modo, llegamos a las definiciones más comunes y corrientes de la palabra vampiro en la hispanidad; acudiremos al *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (DRAE):

(Del fr. *vampire*, y este del al. *Vampir*).

1. m. Espectro o cadáver que, según cree el vulgo de ciertos países, va por las noches a chupar poco a poco la sangre de los vivos hasta matarlos.
2. m. Murciélagos hematófagos de América del Sur.
3. m. Persona codiciosa que abusa o se aprovecha de los demás.

Al respecto de la procedencia del término, en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Joan de Corominas y José A. Pascual escriben:

6 Prins, Herschel (1985): “Vampirism: A clinical condition” [en línea] en *The British Journal of Psychiatry*. No. 146. Reino Unido, p.666-668. Disponible en: <http://bjp.rcpsych.org/content/146/6/666> [consultado el 12 de abril de 2015]

7 Datos clínicos interesantes acerca del vampirismo en la psicopatología pueden leerse en: Pérez Abellán, Francisco y Pérez Fernández, Francisco (2009): “Psicopatología extrema en los anales del crimen: caníbales, vampiros, descuartizadores” [en línea] en *EduPsykhé. Revista de psicología y psicopedagogía*. Vol. 8, No. 2. [en línea] Universidad Camilo José Cela: Madrid, p. 221-240. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3146006> [consultado el 12 de abril de 2015]. En este texto se asume que la ingesta de sangre no tendría un significado distinto del de comer carne y que ésta a menudo se enviste de una superstición pseudorreligiosa, pues el bebedor presupone que en el acto obtendrá la fuerza de su víctima (p. 230). Cuando su ingesta se presenta en un crimen “expresa asunción de poder, posesión extrema, dominación absoluta del victimario sobre la víctima. Y si el criminal busca la dominación, entonces el motivo último, lo que se esconde tras el acto vampírico, es siempre un impulso erótico; una fantasía sexual (idem)”. El criminal vampírico tiene un impulso necrofilico más o menos definido (p. 231)

8 Moliner, María (1990): *Diccionario del uso del español*. H-Z. Gredos: Madrid, p. 1439

9 Quirarte, V. (2006): Op. cit., p. 131

VAMPIRO, del húngaro *vampir*. Palabra común a este idioma con el serviocroato, del cual pudo asimismo venir a las lenguas de Occidente.

El ingl. *vampire* se documenta desde 1764, el fr. *vampire* desde 1751; de éste pasó a las demás lenguas romances (...) Es palabra representada bajo diversas variantes fonéticas en todos los idiomas eslavos (ruso *upir*, etc.), en los cuales ha de ser antigua, pero se sospecha que en ellos proceda a su vez de los idiomas tártaros o turcos septentrionales, donde *uber* significa 'bruja'.¹⁰

Pero, al parecer aún no hay acuerdo del origen de la palabra vampiro. Según Dudley Wright, ésta proviene de la voz serbia *wampira* (de *wam*, sangre y *pir*, monstruo); de aquella raíz procederían las siguientes denominaciones: *vampyr* en holandés, *wampior* o *upiro* en polaco, *upir* en eslovaco, *upeer* en ucraniano.^{11 12}

El estudio del tema del vampiro en sus aspectos antropológicos, culturales, artísticos e históricos ha dado nacimiento a la llamada upirología, también llamada actualmente vampirología cuyo padre sería Dom August Calmet, autor del primer gran tratado acerca de la creencia en vampiros, obra a la que nos referiremos más adelante. El vocablo upirología proviene de la voz *upiro*, referida anteriormente.

Como hemos ya señalado, en la mayoría de las culturas del mundo ha existido, o existe aún en estos tiempos, la creencia en un ser sobrenatural que comparte más o menos las mismas características esenciales, con diferentes nombres y particularidades específicas. Se trata en todos los casos de un monstruo que debe beber la sangre de los humanos o los animales para sobrevivir; y generalmente es un cuerpo muerto, animado por su propio espíritu o el de un demonio, que ha vuelto a la vida. Hagamos un repaso general por algunas de las culturas del mundo en donde el mito ha estado presente, con el fin de comprobar su universalidad y antigüedad.

10 Corominas, Joan y Pascual, José A. (1983): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* Vol. V. Gredos: Madrid, p. 737 y 738

11Wright, Dudley (1994): *The history of vampires*. Dorset Press: Nueva York, p. 24

12 Otros nombres que recibe el vampiro son: *vurdalak* (ruso moderno), *strigoī* (rumano moderno), *vampir* (serbio), *nosferatu* (del griego *nosophoro*, traducible como portador de enfermedad) y *vampyrus* (latín). Cfr.: Tola de Habich Fernando (2009): “Vampiros: una mirada ortodoxa” [en línea] en *Hablando con los fantasmas*. Disponible en: <http://hablandoconlosfantasmas.com/literatura-fant%C3%A1stica/vampiros-una-lectura-ortodoxa> [consultado el 22 de abril de 2013]

El vampiro en las culturas antiguas

A lo largo de todos los puntos cardinales del planeta es posible encontrar la existencia de monstruos vampíricos en la mitología de los pueblos; algunos de ellos incluso, como la diosa hindú Kali, deidad de la destrucción son figuras sagradas. El *Diccionario ilustrado de los monstruos* de Massimo Izzi¹³ registra treintaiséis de estos vampiros. Haremos una revisión panorámica de algunas de estas figuras mitológicas.

Los historiadores suponen la existencia de la creencia ya en el antiguo Egipto de la resurrección, a consecuencia de algún hechizo, de los muertos para atacar a los vivos y llegar a causarles la muerte.¹⁴ La leyenda más antigua sobre bebedores de sangre parece remontarse a antes de la época del Nuevo Reino.¹⁵ Sekhment era una divinidad guerrera a la que Ra encargó la represión de la rebelión de los hombres contra los dioses; al destruir a los rebeldes y beber su sangre, adquirió tanto placer en ello que se volvió insaciable al grado de casi exterminar a todo género humano: hay en este mito rasgos inequívocos de vampirismo.¹⁶ Durante la influencia helenística en esta cultura a los muertos que regresaban de la muerte se les denominó *chthonios*, cuya traducción es más o menos “espectro amigo de la sangre”.¹⁷

La cultura sumeria creía en las *lamasthu* o *lamme*, criaturas que comían la carne y bebían la sangre de la gente. En la cercana Babilonia se suponía la existencia de seres sobrenaturales de características vampíricas, como los *edimmu* y los *pennangalan*,¹⁸ para protegerse de ellos se recurría a los servicios de los magos.¹⁹

Son muchas las leyendas hindúes que hablaron de criaturas de la noche llamadas *buthas*, espíritus nocivos que por las noches se desplazaban a los cadáveres para satisfacer su apetito de sangre. Por otro lado, en la India antigua existió una leyenda según la cual las doncellas hermosas eran visitadas mientras dormían por un espíritu sanguinario llamado *baital o vetala*, que no era sino un cadáver vuelto a la vida y con la

13 Izzi, Massimo (2006): *Diccionario ilustrado de los monstruos*. José J. De Olañeta: Palma de Mallorca

14 Arancil, Miguel G. (2002): *Mito y realidad de los no muertos*. Edaf: Madrid, p. 32

15 Iniesta Masmano, Rosa (2011): “La señora Cristina. De la novela de Mircea Eliade a la ópera de Luis de Pablo” [en línea] en *Gaceta de Antropología*. No. 27. España. Disponible en: http://www.ugr.es/~pwlac/G27_04Rosa_Iniesta_Masmano.pdf [consultado el 12 de abril de 2015]

16 Rodríguez Domingo, José Manuel (2012): “Imágenes de perversidad: el vampirismo en el arte [en línea] en *Vampiros a contraluz: constantes y modalizaciones del vampiro en el arte y la cultura* (Carretero González, M.; et al, eds.). Comades: Granada, p. 211 y 212. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/27432> [consultado el 12 de marzo de 2016]

17 Arancil, M.G. (2002): Op cit., p. 32

18 Armienta Oikawa, N. (2004): Op. cit., p. 19

19 Arancil, M. G. (2002): Op cit. p. 29

capacidad de transformarse en murciélagos. De hecho, uno de los textos más arcaicos de la India y del mundo, originalmente escrito en sánscrito y de autor anónimo, se llama *Baital Pachisi*, conocido generalmente en Occidente como *Las veinticinco historias del vampiro*. Dicha obra, ampliamente difundida por traducciones y adaptaciones entre los orientalistas, es una colección de cuentos, donde el narrador, que también es el protagonista de ellos, es un vampiro o *vetala*, traducción imprecisa de la palabra original de esta figura mítica, pero que sin embargo ha quedado consagrada por los estudios sobre el tema.²⁰ Según Brenda Rosen, los *vetalas* son espíritus malignos de la cultura india que rondan los cementerios, osarios, crematorios, pudiendo tomar posesión de algún cadáver a través de los cuales atormentan a los vivos para causar enfermedades, locura y muerte. Son capaces de conocer secretos arcanos del pasado y el futuro, razón por la que los hechiceros los buscan para someter su voluntad y usar sus poderes en sus fines. El vulgo los combate o neutraliza con oraciones o cánticos rituales.²¹ Sin embargo, en *Las veinticinco historias del vampiro*, el *vetala* no es necesariamente cruel, ni bebe sangre. Aunque sí es malicioso y engaña a los hombres cambiando de forma. Pero, por otro lado, es también capaz de mostrarse servicial, y así da un consejo valioso a un rey. Según Louis Renou la creencia en *vetalas* es propia también del budismo y forma parte de decoración demoníaca del tantrismo shivaita.²²

En los primeros tiempos de la cultura helénica se creía en el *vrycolaka*²³, ser que resurge de la tumba para recorrer melancólicamente los lugares que le habían sido familiares en vida, pero sin causar ningún daño físico a nadie. Típicamente, estos muertos habían sido suicidas o habían sufrido muertes muy violentas o prematuras. Ya en la Alta Edad Media, con el contacto de los griegos con los habitantes de los Balcanes, el término *vrycolaka* dejó de signar a un ser inofensivo para nombrar a un ser que, además de lo anterior, ataca a las personas que encuentra, llegando a causarles la muerte. Aún en la actualidad, en algunos pueblos supersticiosos de Grecia se suele maldecir a los cadáveres durante su entierro para que éstos no se levanten de su tumba.

20 Renou, Luis (1980): “Introducción” en: Anónimo (1980): *Cuentos del vampiro*. Paidós: Buenos Aires, p. 14

21 Rosen, Brenda (2008): *The mythical creatures bible: The definitive guide to legendary beings*. Sterling: Nueva York, p. 34

22 Renou, Luis (1980): Op. Cit., p. 15

23 Diversos estudiosos sostienen que el término griego puede traducirse como *mordedor*, *devorador* o incluso *roedor*. Cfr.: Eteíssam Párraga, Golrok (2014): “La seducción del mal: la mujer vampiro en la literatura romántica” [en línea] en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* No. 32. Madrid, p. 90. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_DICE.2014.v32.47140 [consultado el 12 de marzo de 2016]

convertidos en *vrycolakas*²⁴; y se considera que tienen poderes que los emparentan con los íncubos y los súcubos, atacando principalmente a mujeres viudas para tener relaciones sexuales con ellas.²⁵

La mitología romana tuvo a los *stric* o *strux*, reencarnaciones de individuos que en vida fueron especialmente crueles o belicosos, a los que se combatía con una rama de madroño.²⁶ Las empusas, por otro lado, son unas de las figuras que más influiría en la conformación icónica del vampiro femenino posterior; se tratan de un espectro infernal que la diosa Hécate envió para castigar a los hombres y merodeaba por parajes desolados en noches de luna llena, capaces de convertirse en buey, mulo, perro o mujer. En *Las ranas* de Aristófanes parece una empusa como guardiana del Hades.²⁷ En la obra *La vida de Apolonio* de Filostrato, en el episodio “La novia de Corintio”, encontramos, según Jacobo Siruela, el primer esbozo de un cuento de vampiros en Occidente, encarnado en una seductora y atractiva empusa que pretendía beber la sangre del héroe Menipo.²⁸ En la historia Menipo es encontrado en un camino por una mujer misteriosa que le declara su amor y lo invita a su casa a beber vino, prometiéndole placeres. Seducido, el joven la acompaña y sigue visitándola después. Apolonio de Tiana, filósofo pitagórico, encuentra luego a Menipo, y éste le dice que va a casarse con la mujer. En la boda, el filósofo pronuncia un discurso acerca de que las empusas aman los placeres sexuales y cómo con ellos seducen a los varones a los que quieren devorar. La empusa, delatada, se hecha a llorar y reconoce que ha seducido a Menipo para comérselo, habiéndolo escogido a él porque la sangre de los jóvenes hermosos es pura. Entonces todos ornamentos de la boda, el oro y plata, así como los sirvientes, se desvanecen pues fueron siempre pura apariencia. La mitología romana tuvo también a las lamias,²⁹ monstruos femeninos celosos de la felicidad ajena que acechaban a las madres cuyas criaturas robaban y devoraban, por lo que las niñeras las mentaban para

24 Aracil, M. G. (2006): Op cit., p. 26-27.

25 Sánchez-Verdejo Pérez, Francisco Javier (2011): *Terror y placer: hacia una (re)construcción del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa* [tesis, en línea]. Universidad Castilla-La Mancha, p. 225. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10578/1197> [consultado el 12 de marzo de 2016]

26 Ibídem, p. 28

27 Rodríguez Domingo, J. M. (2012): Op. cit., p. 215.

28 Siruela, Jacobo (2010): “Prólogo” en VV. AA.: *Vampiros* (Siruela, Jacobo; comp.). Atalanta: Girona, p. 15

29 En realidad, las empusas y las lamias son constantemente identificadas entre sí. Algunos autores usan cualquiera de estos dos tipos de monstruos para referirse a los seres mitológicos que aparecen tanto en *Las ranas* de Aristófanes como en *La vida de Apolonio* de Filostrato.

asustar a los niños revoltosos.³⁰ Eran descritas como un híbrido de mujer y serpiente incorporando seductores atributos con los queatraían a hombres jóvenes.³¹ Algunos escritores piensan en las lamias romanas como monstruos nocturnos femeninos que buscaban a niños para alimentarse de su sangre. Horacio escribiría sobre una lamia en su *Ars poética*.

Entre los pueblos nórdicos se creía también en seres de este tipo, aunque su tradición es mucho menor que la existente entre los pueblos de Europa Central y Oriental.³² En las leyendas de Islandia aparecen el *draugar* y el *haighui*, cadáveres ambulantes malignos de aspecto generalmente descomunal y repulsivo que comían carne humana.³³

En Alemania se registra la creencia en el *alp*, un espíritu que de noche opriime el pecho de los durmientes y chupa la sangre de los pezones de niños y hombres, sorbiendo igualmente la leche de las mujeres. El *alp* nace en forma de mariposa de la boca de un muerto. Para neutralizarlo se identifica al muerto que lo ha producido y se pone en su boca un limón. Igualmente, en Alemania, entre los pueblos eslavos, *mara* es un espíritu femenino que una vez probando la sangre de un hombre se enamora de él para perseguirlo incesantemente. En Checoslovaquia este mismo espíritu fue concebido como salido del cuerpo de una persona viva que de noche abandona su cuerpo para chupar la sangre de otras personas.³⁴

Desde mediados de la Edad Media hasta la actualidad, se tiene noticia de la creencia de seres vampíricos por casi toda España. El principal referente es el *mulé* o *muló*. El escritor Jesús Callejo, especialista en creencias españolas, asocia la creencia en este ser con tradiciones ancestrales de los gitanos que probablemente viajaron con ellos desde India, de donde se especula que son originarios. Este ser fantástico es un muerto que abandona su tumba sólo de noche, tiene apetitos sexuales, puede adoptar la forma de algún animal y permanece inactivo de día.³⁵ En Galicia se registra la creencia en

30 Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (2011): Op. cit., p. 290

31 Ibídем, p. 215

32 Ibídém, p. 45

33 Olivares Merino, Eugenio M. (2006): “El vampiro en la Europa medieval: el caso inglés” [en línea] en *Cuadernos del CEMYR* No. 14. Centro de Estudios Medievales y Renacentistas: Tenerife, p. 213. Disponible en: [http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20CEMYR/14-2006/09%20\(Eugenio%20M_%20Olivares%20Merino\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20CEMYR/14-2006/09%20(Eugenio%20M_%20Olivares%20Merino).pdf) [consultado el 12 de marzo de 2016]

34 González Christen, A. (2003): Op. cit., p. 54

35 Ibídém, p.127-129

brujas chupadoras de sangre de los niños provocándoles anemia y raquitismo, llamadas *meigas xuxonas*.³⁶

En Armenia se documenta la creencia en los *dachwar*, seres oriundos de las montañas altas que tienen la afición de chupar la sangre de los pastores dormidos, perforándoles los dedos de los pies.³⁷

La figura de rasgos vampíricos más popular entre los árabes es el *gul* o *gulo*, ya referido en las historias de *Las mil y una noches*, ser cuya alimentación básica consistía en cadáveres y sobre todo sangre.³⁸

Los hebreos, además de poseer en su mitología a Lilith, primera mujer de Adán, que se rebela contra éste y es condenada por Dios convitiéndola en demonio nocturno que se alimenta de sangre (en el folclor, Lilith roba los recién nacidos a sus madres para alimentarse de ellos)³⁹, creían en un poder mágico o trascendental de la sangre, lo que es asociado al tema que nos ocupa. La prueba de ello se encuentra en su libro sagrado *El viejo testamento*, donde particularmente en Levíticos 17: 11 se lee: “porque la vida de la carne está en la sangre,⁴⁰ así como en el Deutorenino 12:23: “Porque la sangre es la vida”;⁴¹ prohibiéndose por ello en ambos capítulos la ingesta de sangre. De esa creencia hebrea bien pudo provenir la creencia en el poder divino de la sangre de Cristo, la cual beben simbólicamente los cristianos en la comunión espiritual del rito de la Eucaristía, creencia que además tiene también un fundamento en el texto del *Nuevo testamento*, en el cual a Cristo se le atribuye la consigna de “Aquel que coma mi carne y beba mi sangre tendrá vida eterna.”⁴²

Los estudios antropológicos han revelado que el vampirismo ha sido en África una creencia autóctona milenaria, manifestada en mitos que varían según la región o la etnia. Si la creencia en un poder sagrado y mágico de la sangre es común en diversas culturas antiguas, esto se observa sobre todo en las africanas. En Guinea se teme a los *owenga*, espíritus malignos de hechiceros que en vida fueron muy crueles y que regresan de la muerte para robar la sangre de los vivos. En Ghana se teme a seres que atacan sigilosamente a las personas cuando duermen para absorberles sangre de la punta de dedos y manos. En Malí se cree en la conversión de hechiceros en murciélagos o

36 Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (2011): Op. cit., p. 165

37 Ibídem, p. 62

38 Ibídем, p. 64

39 Siruela, J. (2010): Op. cit., p. 12

40 Anónimo (2003): *La biblia* (Serafín de Ausejo, trad.). Herder: Barcelona, p.145. De hecho, se insiste en esta misma idea, con iguales palabras, nuevamente en el versículo 14 dos veces.

41 Ibídем, p. 226

42 Arancil, M. G. (2002): Op. cit, p. 47

seres de características vampíricas.⁴³ Entre los hereros del sudoeste africano se teme el regreso a la vida de los antepasados que murieron descontentos, pues se cree que pueden resucitar para reclamar deudas o agravios del pasado.⁴⁴ En realidad, esta creencia en el poder mágico de la sangre sigue vigente en algunos rituales africanos, que han sido dramáticamente revividos aún en tiempos recientes. En Kenia, hacia 1954, el movimiento guerrillero Mau Mau practicó la ingestión ritual de sangre durante las ceremonias de toma de protesta: se bebía sangre de corderos y en algunos casos de blancos asesinados.⁴⁵ Por otro lado, los no muertos siguen gozando de bastante popularidad aún en la actualidad en algunas zonas africanas. En Mozambique, por ejemplo, hubo un caso de psicosis colectiva durante el mandato del presidente Samora Moisés Machel, a mitad de los años setenta, en la que se reportaron supuestos ataques de vampiros. La gente, presa del pánico, salía de sus casas con el fin refugiarse en edificios públicos de los bebedores de sangre. Cuando los portugueses llegaron a dicho país en 1948 encontraron la creencia, arraigada entre los nativos, de seres nocturnos que aparecían habitualmente para beber la sangre de animales y personas, pudiendo matarlos.⁴⁶

El folclorista británico Willoughby Meade refiere en su libro *Chinese ghouls and goblins* (1928) que en China existe la creencia en seres vampíricos capaces de convertirse en diferentes animales, considerados diablos, que adquieren forma humana a expensas de un cadáver, y que se alimentan de sangre.⁴⁷

En Asia, en Malasia, hay en el folclor una gran cantidad de seres sobrenaturales malignos con cualidades vampíricas. Dos de los más característicos son el *bajang* y el *langsuir*; este último es el espíritu de una mujer muerta en parto que se convierte en un monstruo de largas uñas afiladas que chupa la sangre de los niños de corta edad, muy parecido al *penangalam* del sur de Asia. También en la misma zona del sur de Asia se refiere la creencia en pequeños vampiros que habitan botellas y son llamados *polongs*.⁴⁸

En Oceanía el mito también ha estado presente desde épocas antiguas. De hecho, aún en la actualidad, en algunas islas de Polinesia, se cree que las almas de unos

43 Ibídem. 47 y 49

44 Ibídem, p. 48

45 Armenta Oikawa, N. (2004): Op cit., p. 19

46 Arancil, M. G. (2002): Op cit., p. 51

47 Ibídem, p. 52

48 Ibídem, p. 57

muertos llamados *tii* salen por las noches de sus tumbas y penetran en las casas de los vivos para absorberles la sangre, pudiendo llegar a matarlos.⁴⁹

Finalmente, en América se documenta lo mismo la creencia en seres similares, así como la ya referida creencia en el poder mágico de la sangre asociada al vampirismo. Por ejemplo, los indios *kwaitkyth* de Norteamérica tenían la costumbre ritual de beber la sangre de sus enemigos vivos o muertos.⁵⁰ Entre las culturas mesoamericanas originarias, la sangre era usada ritualmente de diversas maneras: derramándose, ofrendándose a los dioses, bebiéndose en épocas de guerra.⁵¹ Los aztecas creían que debían ofrendar sangre en sacrificio a los dioses para mantener el equilibrio del mundo. El dios del sol y de la guerra, Huitzilopochtli, era el que exigía un mayor tributo: había que tributarle diariamente sangre para que resistiera su lucha contra los poderes de la noche y al día siguiente pudiera seguir saliendo el sol; los sacerdotes aztecas sacrificaban unas 20,0000 víctimas anuales. Tenían también en su mitología a una bruja que chupaba la sangre y se podía trasformar en varios animales, atacando a la gente, teniendo la capacidad para hipnotizar a su victimas.⁵² También en México, durante la época de la Conquista, se creía en brujas-vampiro llamadas *civateteo* que atacaban los sábados en los cruces de caminos o se introducían a las casas donde había niños de corta edad para chuparles la sangre.⁵³ En Perú las antiguas civilizaciones creían en la existencia de unos seres llamados *canchus o pumapmicuc*, que se deslizaban en las casas y chupaban la sangre de jóvenes y niños dormidos, tomando con ella parte de sus vidas.⁵⁴ En Guayana, tenemos al *azeman*, ser femenino a medio camino entre el vampiro y el licántropo, al cual la luz del sol le resulta mortal y sale de noche convertida en animal a chupar la sangre de víctimas humanas.⁵⁵ Por último, en Nicaragua se creía y aún se sigue creyendo en la existencia de mujeres vampiro llamadas *iguaris* que atacan a los seres vivos para robarles la sangre; sólo que en este caso no la beben, sino que la

49 Ibídem, p. 60

50 Ibídem, p. 52

51Contreras, Ansberto Horacio (s.f): “El mito del vampiro” [en línea]. Disponible en: <http://encuentropsicoanalitico.com/s3/mitovamp.pdf> [consultado el 7 de enero de 2013]

52 Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (2011): Op. cit., p. 294

53 Armenta Okiwa, N. (2004): Op. cit., p. 20

54 Ingelmo, Salomé Guadalupe (1999): “La sangre es la vida. A la caza del vampiro semítico” arte [en línea] en *Isimu. Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la Antigüedad* No. 2. Universidad Autónoma de Madrid: Madrid, p. 144 Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3016649> [consultado el 12 de marzo de 2016]

55 González Christen, A. (2003): Op. cit., p. 54

guardan en vasijas para ofrendarla al Diablo. Se ha propuesto que esta creencia fue traída por los esclavos negros proveniente del Congo y Guinea.⁵⁶

Como hemos podido apreciar, el mito vampírico ha estado presente en tradiciones culturales muy alejadas entre sí, y se puede decir que la creencia en él data de tiempos muy antiguos, probablemente de después del Paleolítico Superior, cuando se piensa que el hombre primitivo empezó a creer en una vida después de la muerte, teniendo ya la creencia en el poder mágico de la sangre como esencia de la sacralidad de la vida;⁵⁷ según numerosos, mitos y ritos ceremoniales, quien toma la sangre de otro se alimenta de su espíritu y adquiere su energía, sus dotes, su juventud y un mayor poder.⁵⁸ ⁵⁹ Es posible que también creyera que en ocasiones los muertos, bajo algunas circunstancias, pudieran regresar de aquella otra vida y entrar en contacto con los vivos.⁶⁰

Finalmente, habremos de señalar que, si bien el mito es universal, la figura del vampiro que ha heredado la cultura occidental proviene esencialmente del folclor de Europa Central y Oriental, donde de hecho la creencia en vampiros signó la historia de esos pueblos durante casi dos siglos, causando un verdadero terror popular y el interés de científicos, pensadores y escritores de la época, como vamos a ver en un capítulo sucesivo. De hecho, en algunos pueblos rústicos de esta región la creencia pervive hasta nuestros días.⁶¹

56 Arancil M. G. (2002): Op. cit. p. 54

57 Eliade, Mircea (1999): *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Paidós: Barcelona, p.68

58 Cfr.: Morales Lomas, Francisco (2013): “El recurso al vampirismo en la narrativa actual. De Polidori a Stephenie Meyer. Claves y fundamentos [en línea] en *Anelecta Malacitana*. Universidad de Málaga: Málaga, p. 124. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4290903>

59 De hecho, hasta recientemente se ha podido comprobar esa tradición en los massai de Kenia y Tanzania que alimentan casi exclusivamente a sus jóvenes de sangre animal en una práctica ritual mágico-religiosa. Cfr. González Christen, A. (2003): Op. cit., p. 55

60 Ahora bien, Bruce Wallace aventura una hipótesis que no deja de ser interesante: sugiere que el temor a los vampiros

pudo haberse originado entre los moradores de las cavernas. Durante las primeras etapas de la enfermedad, quienes habían sido mordidos por murciélagos rabiosos irían internándose cada vez más en la oscuridad para escapar de la luz. Durante las últimas etapasemergerían de ella convertidos en locos agresivos que intentarían morder a los demás. Las nuevas víctimas de sus mordeduras harían que el ciclo volviera a empezar.

Citado en: Erreguerena, Josefa María (1996): “El mito del vampiro en el cine” [en línea] en *Anuario de Investigación 1996*. Universidad Autónoma Metropolitana: México, p. 118. Disponible en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=12&tipo=CAPITULO&id=705&archivo=26-705ffs.pdf&título=El%20mito%20del%20vampiro%20en%20el%20cine [consultado el 12 de marzo de 2016]

61 Al menos en Rumanía, uno de los países con mayor tradición vampírica el mito, a pesar de lo que declare el gobierno, sigue estando “de lo más vivo” entre la gente del pueblo. Cfr.: Solares, Ignacio (2013): “Drácula: la inmortalidad del mito” [en línea] en *Revista de la Universidad de México* No. 111.

Vampirismo, tabú y animismo primitivo

Sigmund Freud en su obra, *Tótem y tabú* (1913), define al tabú como una prohibición distinta de lo puramente moral o religioso, que no emana de un mandamiento divino, sino que extrae de sí misma su propia autoridad.⁶² Se supone “emanado de una especial fuerza mágica inherente a ciertos espíritus o personas.” “Las personas y las cosas tabú pueden ser comparadas a objetos que han recibido una carga eléctrica, constituyen la sede de una terrible fuerza que se comunica por el contacto y cuya descarga trae consigo las más desastrosas consecuencias.”⁶³ Los pueblos ignoran las razones del tabú, pero se someten a ellos, considerados como cosa natural, perfectamente convencidos de que su violación les traerá consigo un castigo.⁶⁴ Wundt dice que el tabú es el más antiguo de los códigos de la humanidad, y lo supone anterior a los dioses y la religión.⁶⁵ En este sentido, los tabús serían prohibiciones antiquísimas impuestas desde el exterior a una generación de hombres primitivos, que fueron quizás inculcados por alguna generación anterior, prohibiciones que recaen sobre actividades a cuya realización tiende incesantemente el individuo y se mantienen luego, quizás únicamente por medio de la tradición trasmitida por la autoridad paterna y social.⁶⁶

Los tabús se dirigen contra los deseos más intensos del hombre persistiendo la tendencia a transgredirlos en lo inconsciente, razón por la cual los hombres observan respecto al tabú una actitud ambivalente. En su inconsciente los hombres desean violar el tabú⁶⁷, pero su temor es más fuerte que su deseo.⁶⁸ El tabú, de este modo, preserva a la sociedad de peligros graves, peligros que podrían llevarla a su disolución.⁶⁹ Por lo tanto el crimen que supone su trasgresión debe ser castigado o expiado mediante ceremonias de purificación.⁷⁰ Lo tabú, para Freud, es definido al mismo tiempo por lo sangrado y lo impuro; la misma palabra tabú⁷¹, en su concepción, es ambivalente y da

Universidad Autónoma de México: México, mayo, pp. 21 Disponible en:
http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/385/public/385-2948-1-PB.pdf [consultado el 14 de abril de 2014]

62 Freud, Sigmund (1999): *Tótem y tabú*. Alianza: México. p. 27 y 28

63 Ibídem, p. 29 y 30

64 Ibídem, p. 31

65 Ibídem, p. 28

66 Ibídem, p. 42

67 Ibídem, p. 46 y 47

68 Ibídem, p. 43

69 Ibídem, p. 45

70 Ibídem, p. 29

71 Ibídem, p. 28

cuenta de la ambivalencia de los sentimientos que se fincan en un objeto o práctica tabú.⁷²

Uno de los tabús que estudia Freud en su obra, y que tiene relación directa con el estudio del vampirismo es el tabú que preserva del contacto con los cadáveres. El autor considera a éste como uno de los tabús permanentes. Es decir, que para la humanidad, sobre todo para la primitiva, siempre ha consistido un tabú el entrar en contacto con los cadáveres.⁷³ Y es que, si entendemos como tabú toda prohibición, impuesta por el uso y la costumbre y en último caso expresamente formulada en leyes, de no tocar un objeto, aprovecharse o servirse de él, siendo ese objeto en este caso un cadáver, encontramos que no existe un solo pueblo ni una sola etapa histórica en que no se haya dado tal circunstancia.⁷⁴

Freud piensa que el tabú que impide tener contacto con los cadáveres procede de una concepción animista del mundo, por medio de la cual los hombres primitivos proyectaron al exterior sus tendencias perversas,⁷⁵ y la cual hacía creerles que los muertos se convertían en demonios. A este respecto, Westermarck dice que los hechos conocidos por la antropología autorizan a formular la conclusión de que los muertos son considerados casi siempre más como enemigos que como amigos de los hombres.⁷⁶ Wundt nos dice por su parte que según los pueblos los muertos pertenecen más al orden de la maldad y es evidente para él que en las creencias de los pueblos son los demonios maléficos más antiguos que los benéficos; y que es posible que la idea del demonio emane en general de las relaciones entre los muertos y los vivos.⁷⁷ Esta creencia primitiva de la maldad de los muertos, según R. Kleinpaul, superviviría en los pueblos civilizados.⁷⁸ Para los pueblos primitivos la persona se trasforma desde el momento de su muerte en un demonio, del cual solo pueden esperarse hostilidades que los vivos intentarán alejar por todos los medios posibles.⁷⁹ Kleinpaul piensa que primitivamente todos los muertos eran vampiros y persiguen a los vivos para perjudicarles y quitarles la vida.⁸⁰ Para Freud, una ulterior atenuación de esta creencia limita la maldad de los espíritus de los muertos a aquellos en los que se podría reconocer el derecho a la cólera

72 Ibídem, p. 84

73 Ibídem, p. 30

74 Ibídem, p. 33

75 Ibídem, p. 81

76 Ibídem, p. 74

77 Ibídem, p. 84

78 Ibídem, p. 74

79 Ibídem, p. 73

80 Ibídem, p. 74

y al rencor, como por ejemplo a los hombres asesinados, o a los que habían fallecido sin satisfacer un intenso deseo.⁸¹ Esta idea la vemos comprobada en la tradición folclórica del vampiro y relaborada en su versión literaria, del mismo modo que encontramos en el folclor y la literatura de vampiros la idea que consigna Freud de que el espíritu del muerto o vampiro no puede atravesar una corriente de agua, por lo que de este modo se puede estar a salvo o seguro de su persecución.⁸² Otra forma primitiva de mantener lejos a los vampiros o espíritus hediondos que se supone, entre los campesinos eslavos y búlgaros, producían la plaga del ganado, era mantener una barrera de fuego entre él y el ganado.⁸³

George Bataille opina que el horror a los muertos debió dominar de lejos los sentimientos desarrollados por la civilización atemperada. La muerte, como signo de violencia, se introducía en el orden del mundo confirmando su poder aniquilador. En otra interpretación del tabú que recae sobre los muertos, nuestro autor piensa que el muerto seguía formando parte de la violencia que había caído sobre él, misma que podía resultar contagiosa. Esta idea de contagio la relaciona con la de la descomposición del cadáver, fuerza temible y agresiva. Ve en el desorden biológico de la podredumbre del cadáver una imagen de la infección por venir sobre aquellos a quienes pueda contagiar por medio del contacto. Vemos que la literatura vampírica sigue trasgrediendo este mismo tabú ancestral relacionado con los muertos, no sólo porque los cuerpos de los vampiros aparecen incorruptos después de su muerte y llenos de vitalidad, sino porque, los vampiros, aun cuando provoquen repulsión y horror a sus víctimas (y a los lectores) es más fuerte la fascinación que ejercen, fascinación que se vuelve fuertemente erótica en algunos casos.

Según Freud, en la concepción primitiva de los pueblos todas las muertes son producto de la violencia, ya sea a causa de la mano del hombre o de un sortilegio, razón por la que el alma del difunto se supone llena de cólera y deseosa de venganza. Supone también que los muertos estarían celosos de los vivos y, queriendo volver a la sociedad de sus antiguos parientes, intentan provocar su muerte, haciéndoles enfermar, único medio que puede poseer el muerto para realizar su deseo de unión,⁸⁴ lo que vemos también reluciendo en la tradición oral del vampirismo europeo, rescatada luego por la primera literatura del tema, según la cual los vampiros regresan para atacar y perturbar a

81 Ídem

82 Ibídem, p. 74

83 Frazer, James George (1979): *La rama dorada*. FCE, México, p. 720 y 729

84 Ibídem, p. 75

sus familiares primero. Freud da a esto una interrelación psicológica y enuncia que el tabú de los muertos procede de una oposición entre el dolor consciente y la satisfacción inconsciente de la muerte. Siendo ésta el origen de la cólera de los espíritus, comprende por qué son los supervivientes más próximos al muerto los que deben temer principalmente su espíritu vuelto demonio.⁸⁵ Para el psicólogo, poco a poco el tabú de tener contacto con un muerto se convierte en un poder independiente, desligado del demonismo, hasta que logra convertirse en una prohibición impuesta por la tradición y la costumbre y en último término por la ley. Pero según Wuldt, el mandamiento original disimulado tras esta prohibición era la de guardarse de la acción de los demonios.⁸⁶

Al ser la literatura de vampiros una literatura necrofílica, en la que el cadáver regresa de la tumba o de la muerte, y en muchos casos regresa con capacidades o poderes sobrehumanos, por medio de los cuales atrae a las víctimas que parecen no poder resistírselas, el vampiro trasgrede en el mundo de la literatura los tabús que embisten a los muertos. El horror al tabú de los muertos en la ficción vampírica clarifica y oscurece la relación entre lo humano y lo monstruoso, lo normal y lo aberrante, lo sano y lo enfermo, lo natural y lo supernatural, lo consciente y lo inconsciente, el deseo consciente y la pesadilla, lo civilizado y lo primitivo; categorías de difícil sujeción y oposiciones arbitrarias, ciertamente, pero categorías y oposiciones que son muy esenciales para nuestro sentido de la vida. Así el vampirismo literario, erigido sobre lo demoniaco, cumple unas funciones estéticas claras, pero también cuestiona las oposiciones binarias racionales a través de las cuales el mundo Occidental ha construido el mundo, oposiciones binarias profundamente cuestionadas y puestas en entredicho por la literatura gótica (como lo veremos más adelante) en la que el vampiro literario suele inscribirse.

Lo mismo es factible decir del tabú de la sangre para los hebreos. Si recordamos que en Levítico 17: 10,11, 12, 13, 14 y en Deuterónimo 12: 23, 24 y 25 se prohíbe el derramamiento y la bebida de la sangre, por estar emparentadas con la vida y la divinidad, el vampiro al hacer un festín de la sangre no sólo lleva a cabo la trasgresión de un tabú religioso, sino que pone en crisis y en entredicho el mismo tabú ancestral que tiene que ver con el derramamiento de la sangre, al hacer de ello una actividad erótica en la que se solaza. En estos sentidos, la noción del vampiro como un ser trasgresor es de suma importancia conceptual.

85 Ibídем, p. 77

86 Ibídем, p. 34

Interpretación psicoanalítica del regreso de los muertos

Al psicoanalizar la creencia en el retorno de los muertos, Jones encontró que es posible dividir esta idea en dos grupos según las causas del regreso: el amor (terminar una tarea inconclusa, corregir un error, pagar una deuda) o el odio (castigar una fechoría) como emociones fundamentales. Explicó, mediante un mecanismo psicológico de proyección, el hecho de que los vivos han pensado que los muertos pueden sentir un poderoso impulso de regresar a visitar o reunirse con aquellos seres amados que han abandonado con su muerte,⁸⁷ creencia que está presente en todo el mundo.⁸⁸ Particularmente, la tradición de los mitos en torno al vampiro refieren que éste visita principalmente a los que fueron sus familiares y sus parejas en vida; incluso se ha dicho que en estos casos pueden embarazar a sus esposas.⁸⁹ Explicó que el deseo de los vivos de reunirse con los muertos funciona en la base de un sentimiento de culpa inconsciente que se proyecta hacia los muertos, razón por la que éstos no pueden descansar en sus tumbas y se sienten impelidos a regresar.⁹⁰ Esta idea de que los muertos no pueden descansar en sus tumbas está, según el autor, inextricablemente ligada con la creencia de que sus cuerpos no pueden descomponerse, la cual juega una de las partes más importantes en varias de las prácticas relacionadas con los vampiros.⁹¹

El autor opinaba que los muertos que regresan a la vida inspiran en los vivos sentimientos ambivalentes de amor y odio. El odio hacia ellos tendría sus orígenes en un conjunto de hostilidad y deseos malignos, muy comunes en el inconsciente, hacia la persona en vida, la cual, una vez muerta, habría regresado castigar y torturar en venganza por esos malos deseos que pudieron haber sido la causa de su muerte.⁹² Por lo mismo se consideraba que las personas que son maldecidas, sobre todo si lo son personas de respeto, se vuelven vampiros.⁹³

El folclor consignó, sin embargo, razones muy supersticiosas para que un vivo se vuelva vampiro: trabajar los domingos, fumar en días santos, tener relaciones sexuales con la madre; incluso por razón de destino o por una tendencia hereditaria familiar a volverse tal: tener cabello rojo, abundante cabello, dientes preciosos y ojos

87 Jones, Ernest (1931): *On the nightmare*. International Psycho-analytical association: Londres, p. 100

88 Ibídem, p. 101

89 Ibídem, p. 102

90 Ibídem, p. 102-103

91 Ibídem, p. 103

92 Ibídem, p. 112 y 113

93 Ibídem, p. 113

azules, lo que corresponde al imaginario popular de una persona hipersexual. También se adujo que un muerto puede tornarse vampiro si en su tumba se sentó un animal impuro o saltó sobre su cadáver o su féretro, particularmente un perro o un gato, ideas que para el autor están evidentemente relacionadas con la idea de insuficiente respecto o cuidado del muerto.⁹⁴

El mismo autor asumió que la creencia en vampiros es una de las creencias más ricas y que tiene conexiones con numerosas otras leyendas y supersticiones como las del hombre lobo, el íncubo, los demonios y las brujas.⁹⁵ Y encontró también que el mito del vampiro contiene llanas indicaciones de la mayoría de las perversiones sexuales, y que las manifestaciones del vampiro asumen varias formas de acuerdo con cuál de estas perversiones es la más prominente.⁹⁶

Época clásica del vampirismo: la fiebre del vampirismo en Europa

Durante el siglo XVII en Rumania, Polonia, Bulgaria, Ucrania, Hungría, Austria, Lituania, Bulgaria Croacia, Serbia, Albania, Bohemia, Moravia, Silesia y Turquía, la creencia en vampiros era tan fuerte y tan arraigada en la población que se desató un episodio de verdadera psicosis que es muy conocido y referido entre los estudiosos del tema, y que es de particular interés para nosotros ya que los primeros textos literarios en torno a la figura del vampiro son precisamente producto de esta efervescencia. Las constantes historias populares sobre ataques de vampiros “se convirtieron en tema del día y en material de exportación. Se publicaron informes detallados por comisionados de las cortes, de las sociedades científicas y de la iglesia católica, del ejército. También se publicaron libros encaminados a negar la existencia de los vampiros y otros a afirmar la veracidad de su existencia.”^{97 98} Muchos de estos informes se conservan hasta la fecha. Según Antonie Faivre es en 1726 cuando consta por primera vez en un documento oficial la palabra vampiro para describir en Serbia los ataques de un

94 Ibídem, p. 115

95 Ibídem, p. 57

96 Ibídem, p. 98

97 Tola de Habich Fernando (2009): Op. cit.

98 La discusión en torno a la existencia en Europa de estos ataques de vampiros se vuelve relevante toda vez que en 1484 el papa Inocencio VIII había aprobado la publicación de la obra *Mallus Maleficarum*, escrita por los dominicos Jacob Sprenger y Heirich Kramen, por la cual la Iglesia reconoce oficialmente la existencia de los muertos vivientes.

campesino supuestamente muerto que habría vuelto de la tumba.⁹⁹ ¹⁰⁰ G. F Abbot, contemporáneo del fenómeno, quien estudió el fenómeno *in situ*, nos da la definición de vampiro en uno de sus trabajos más conocidos:

Se considera que los vampiros son cadáveres de los excomulgados que han sido poseídos por algún espíritu maligno, actuando sobre el cadáver de forma que evitan totalmente la descomposición del cuerpo, logrando que abandonen sus tumbas al anochecer, para salir en busca de alimentos. Si se les exhuma, se encuentra el cuerpo en buen estado, rojas sus mejillas, lo mismo que las de un ser vivo.¹⁰¹

Se creía que devenían vampiros los no bautizados, los blasfemos, adulteros y suicidas, condenados así a no tener descanso después de la muerte.¹⁰² A los sospechosos de ser vampiros se les desenterraba, se les clavaba una estaca en el corazón; los eslavos creían que la madera de abedul era particularmente propicia para terminar la existencia de un no-muerto,¹⁰³ si bien también se usaba el álamo y el arce.¹⁰⁴ ¹⁰⁵ O se les cortaba en

99 Quirarte, V. (2006): Op. cit., p. 152

100 Se trata del famoso caso de Arnold Paole, ex soldado nacido en Serbia que murió en Medveja en 1726, luego de golpearse la cabeza o romperse el cuello al caer de una carreta de heno. En vida habría afirmado a su esposa haber sido atacado por un vampiro mientras estaba en el ejército en Grecia. Al morir, se supone que inició una epidemia de vampirismo que afectó a varios de sus conciudadanos y ocasionó síntomas de fiebre alarmante, náuseas, dolores abdominales, dificultad respiratoria, punzadas y una sed insaciable en muchos habitantes de la aldea. Cuarenta días después de su muerte se decidió exhumar su cuerpo y se comprobó que permanecía incorrupto, con rostro saludable y manchas de sangre en su ropa y labios. Debido a esto, se le clavó una estaca y se cuenta que dio un terrible alarido. El proceso se repitió con cada una de las supuestas víctimas de Paole, para evitar que se volvieran vampiros. Sin embargo, debido a que se había alimentado de sangre de ganado, mismo que gente del pueblo habría comido, habrían aparecido nuevos vampiros. En los próximos tres meses, 17 habitantes del pueblo murieron en condiciones sospechosas. Revisando sus tumbas, trece de esos cadáveres fueron encontrados en condiciones similares a las de Paole, por lo que el proceso se repitió; y así se habría terminado con esa plaga de vampiros. Su caso, registrado y documentado por las autoridades austriacas, se considera uno de los ejemplos mejor estudiados sobre la creencia en vampiros de la época. Para tranquilizar a la población, la autoridad solicitó la exhumación del cadáver para proceder a un ritual frente a la presencia de un médico militar y dos suboficiales. Las conclusiones oficiales de este caso se expusieron en el documento *Visum et Repertum* (*Visto y descubierto*), que tuvo amplia discusión por toda Europa. La revista franco holandesa *Le Glaneur Historique*, muy leída en su tiempo, expuso con todo lujo de detalles el relato oficial el 3 de marzo de 1732 y el *London Journal* lo publicó el 11 de marzo. Cfr.: Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (2011): Op. cit., p. 168 y 169 y Cfr: Muñoz Aceves, Francisco Javier (2000): “El motivo de la mujer vampiro en Goethe” [en línea] en *Revista de Filología Alemana* No. 8. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, p. 120. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/download/RFAL0000110115A/33797> [consultado el 14 de octubre de 2013]

101 Citado en: Arancil, M. G. (2004): Op. cit., p. 37

102 Quirarte V. (2006): Op cit., p. 137:

103 Armenta Okawa, N. (2004): Op. cit., p. 15

104 Pedresa, José Manuel (2001): “Recetas para deshacerse de vampiros, diablos y brujas (el primer golpe mata, el segundo resucita)” [en línea] en *Pliegos de la isla Barataria* No. 5-6. Universidad de

trozos y se les quemaba para echar sus cenizas al viento, o, mejor, a un río de agua corriente. Uno de los métodos más clásicos que se refieren en la literatura que trata del tema es la decapitación, que se practicó ampliamente en Europa Central. La razón simbólica de esta práctica es explicada por Juan Eduardo Cirlot, quien escribió que “La decapitación ritual está profundamente relacionada con el descubrimiento prehistórico de la cabeza como sede de la fuerza espiritual”,¹⁰⁶ ¹⁰⁷ de allí es lógico pensar que los rústicos pobladores de esas regiones creyeran que, cortando la cabeza del cadáver de un supuesto vampiro, desapareciera la fuerza vital de éste. Otros métodos de enfrentar al vampiro son los ajos y la rosa y sus espinas, lo que observaremos en alguna de la narrativa literaria relativa al vampiro (la rosa y el ajo como repelentes eficaces para el vampiro está, por ejemplo, en la célebre novela *Drácula*). El origen de la superstición acerca de la rosa y sus espinas como armas para defenderse de los vampiros ha sido poco estudiado por los investigadores; pero tal parece que se trata de motivos cristianos, pues la rosa es un símbolo de la sangre de Cristo y las espinas recuerdan la corona que portó Cristo en su Vía Crucis.¹⁰⁸ El uso de estos elementos se usó particularmente en Hungría y Transilvania. Típicamente, un amuleto del que se creía que era capaz de mantener alejado al vampiro es la cruz cristiana. A este respecto, podemos comentar que la cruz, mucho antes del cristianismo, fue símbolo de la luz solar (que es enteramente contraria al vampirismo, esencialmente nocturno) desde el Neolítico, según se especula; símbolo que puede rastrearse en culturas tan antiguas como las de Egipto, China e India.¹⁰⁹ Al Neolítico también se remontaría, por otro lado, la creencia en la sangre como fuerza dinámica de la vida, o quizás mucho antes, tal como señala el antropólogo Jean Paul Roxu.¹¹⁰ A veces, las supuestas víctimas de un vampiro bebían las cenizas resultantes de la combustión del cadáver acusado de revivir, mezcladas con

Alcalá: Alcalá, p. 97. Disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4315738> [consultado el 14 de octubre de 2013]

105 Como dato curioso, se documenta que los vampiros deben liquidarse con la estaca de un solo golpe. En diversas leyendas analizadas se refiere que un segundo golpe podría revitalizar o regenerar al vampiro y regresarle su capacidad destructiva. Cfr.: Ibídem, p. 103

106 Cirlot, Juan Eduardo: (1992): *Diccionario de símbolos*. Labor: Barcelona, p. 164

107 En una vasija prehistórica procedente de Persia fue encontrada la representación de lo que se supone es un hombre copulando con una vampira, la cual tiene la cabeza cortada. El erudito francés Montague Summers piensa que esta representación tuvo como finalidad la conjura de los vampiros. Cfr: Luengo López, Jordi (2013): “La erótica del terror en la figura del vampiro: Nosferatu frente a Clarimonde” [en línea] en *Cuadernos de investigación filológica*, No. 39 La Rioja, p. 85. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=451857647140> [consultado el 12 de marzo de 2016]

107 Gómez-Morano, M. y Hewwit Hughes, E. C. (2013): Op. cit., p. 374

108 Chevalier, Jean. (1986): *Diccionario de símbolos*. Herder: Barcelona, p. 479

109 Arancil, M. G. (2004): Op. cit., p.66

110 Siruela, J. (2010): Op. cit., p. 22

agua, con el fin de recuperarse de la influencia nociva del monstruo, ya que se consideraba que ser mordido por un vampiro trasmítia la naturaleza vampírica.¹¹¹ Se creía que los vampiros también atacaban a los animales, y se suponía que comer la carne de un animal mordido por un vampiro también trasmítia el vampirismo.¹¹²

Entre las investigaciones serias que se llevaron a cabo en torno al fenómeno del vampirismo destaca la de la Comisión de Belgrado en la que participó el doctor en medicina Gerard Van Swieten, médico personal de la emperatriz de Hungría María Teresa de Austria, quien concluyó que se trataba de una superstición vulgar y solicitó cargos judiciales para quienes exhumaran cadáveres con este motivo, pues consideraba sacrílega la ceremonia, además de que el acto ensombrecía la reputación del difunto y su familia.¹¹³ De acuerdo con Horace Walpole, el rey Jorge II de Inglaterra no dudaba de la existencia de los vampiros; y hasta Luis XV de Francia se interesó por que le informaran oficialmente del asunto.¹¹⁴

El asunto llegó también al Vaticano. El papa Benedicto XIV, en una carta enviada al arzobispo de Leopolis, se burló de los muertos andantes de las creencias populares de su Polonia contemporánea, y

recordó su *De cananizatione Sanctorum*, en donde dejó claramente establecido que la conservación de los cuerpos más allá de la muerte no es un milagro; aceptó el informe de médico de la Emperatriz, repitiendo que la causa [de la incorruptibilidad de los cadáveres]¹¹⁵ puede deberse al tipo de terreno donde son inhumados; con máxima claridad atribuyó a sacerdotes la propagación de la superstición del vampiro para poder cobrar sus exorcismos y misas; y pedía al arzobispo interdecir a todo sacerdote que resultara culpable de tal prevaricación.¹¹⁶

111 Arancil, M. G. (2004): Op. cit., p. 39

112 Tola de Habich F.: Op. cit.

113 Ídem

114 Siruela, J. (2010): Op. cit., p. 30

115 Como apuntan Ricardo Ibarlucía y Valeria Castelló-Joubert, el origen de la superstición acerca de la incorruptibilidad de los cadáveres está estrechamente relacionada con el problema religioso de la corrupción de la carne. Los cristianos ortodoxos estaban persuadidos de que los cadáveres que no se corrompián pertenecían a excomulgados y a personas malévolas. Cfr.: López González, Encarnación (2005): *La metamorfosis del vampiro: características y evolución del personaje en la literatura en lengua inglesa y española* [tesis, en línea]. UNAM: México, p. 8 y 9. Disponible en: http://www.academia.edu/6529923/Tesis_La_metamorfosis_del_vampiro._An%C3%A1lisis_del_personaje_en_la_literatura_en_ingles_y_espa%C3%B1ol_1819-1927 [consultado el 14 de abril de 2016]

116 Tola de Habich, F. (2009): Op. cit.

Todo este fenómeno cultural fue de tal importancia e impacto que los pensadores de la Ilustración se referirán a él. Voltaire en su *Diccionario filosófico* (1764) dice: “Continuamente estuvieron ocupándose de los vampiros desde 1730 hasta 1735; los espiaron, les arrancaron el corazón, y los quemaron; pero semejantes a los antiguos mártires, cuantos más quemaban, más aparecían”.¹¹⁷ Jean Jacques Rousseau dirá con ironía: “Si hay una historia bien acreditada es la de los vampiros. No falta nada: testimonios orales, certificados de personas notables, cirujanos, curas y magistrados. La evidencia jurídica es de las más completas. Sin embargo, ¿quién cree en vampiros? ¿Seremos condenados por no haber creído en ellos?”¹¹⁸ A este pensador le pareció irrelevante discutir las pruebas a favor o en contra del vampirismo, por lo que evitó pronunciarse categóricamente al respecto, pero defendió la posición de la razón sobre la retórica de ciertos eclesiásticos que promovían creencias como éstas para probar la omnipotencia de Dios;¹¹⁹ aunque reconoció que los vampiros existen de alguna manera, en la mente de los que afirman haber atestiguado su existencia, siendo esa existencia importante por las cuestiones que plantea sobre la interpretación del mundo.¹²⁰ Otro filósofo de la época, Jean-Baptiste de Boyer o Marqués de Argens, escribirá en una carta contenida en sus *Cartas Judías* (1738; la carta en cuestión es la 137) su opinión respecto al tema luego de consignar un supuesto caso de vampirismo que ocurrió en Kisilova.¹²¹

Desde 1679 se publicaron en Europa una cantidad considerable de tratados y disertaciones sobre vampiros,¹²² que incluían argumentos teológicos para atribuir dicho

117 Voltaire (2002): *Diccionario filosófico* Vol. III. RBA: Barcelona, p. 455

118 Citado en: Tola de Habich, F. (2009): Op. cit.

119 Siruela, J. (2010): Op cit., p. 27

120 Neocleous, Marcos (2013) “La economía política de los muertos: la metáfora cognitiva de los vampiros en Marx” [en línea] en *History of political thought* Vol. 24, No. 4. Imprint academic: Exeter, p. 2 y 7. Disponible en: <https://marxismocriticofiles.wordpress.com/2013/06/neocleo.pdf> [consultado en 12 de enero de 2016]

121 La carta puede leerse en línea, en su versión original en francés, en: http://www.arries.es/la_cripta/textos/cartas_judias.html [consultado el 14 de abril de 2016]

122 Algunos de estos tratados son: *Dissерatio histórico-philosophica de masticatione mortuorum* (1679) de Philipp Rohr, *Magia posthuma* (1706) de Karl Ferdinand von Schertz *De masticatione mortuorum in tumulis liber* (1728) de Michael Ranftius, *Dissertatio de cadaveribus sanguisigis* (1732) de John Christian Stock, *Dissertatio de vampiris serviensibus* (1733) de Joh Henrich Zopfius, *Tratado de la verdadera naturaleza de los vampiros húngaros* (1734) de Raften *Dissertaione sopra I vampiri* (1744) del arzobispo Giuseppe Davanzati, aprobada en una extensa carta por el papa Benedicto XIV, *Philosophiae et christiana cogitationes de vampiris* (1773) de C. Herenberg. En 1701 publicó también un libro, *Viaje a Levante*, de Joseph Pitton, donde se recoge una historia de vampiros; sin embargo, pasó casi desapercibido. Otras obras ya se habían ocupado, sin embargo, del tema. En 1657 la obra *Des falses revenants relation de ce qui s'est passé a Sant Enri Isle de l'Archipel de Francoise Richards* relata el miedo a los vampiros en la isla de Santorini. En 1645, Leo Allatius finaliza el primer tratado moderno sobre vampiros: *De graecorum hodie quirundam opinationibus*.

fenómeno al Diablo, explicaciones científicas varias (como la catalepsia y las condiciones del suelo para explicar la incorruptibilidad de los cuerpos sepultados) o atribuciones del hecho a la ignorancia popular.¹²³ En 1751 se publica *Dissertation sur les apparitions des espirits et sur les vampiros et revenant*, conocido actualmente en español como *Tratado sobre los vampiros*¹²⁴ de Dom August Calmet, sacerdote especialista en la Biblia e historia sagrada, obra muy leída en su tiempo en los círculos intelectuales y traducida al inglés, italiano y alemán. Dicha obra cuenta horripilantes anécdotas de vampiros, lo que puso al tema del vampiro de moda entre los letrados. El ensayista español Benito Jerónimo Feijoo escribe, a raíz de la lectura de este libro, unas *Reflexiones críticas sobre las dos disertaciones, que en orden de apariciones, y los llamados vampiros, dio a luz ha poco el célebre benedictino, y famoso expositor de la Biblia D. Agustín Calmet*,¹²⁵ en cuyo texto escribe la palabra vampiro en cursivas, prueba, según Vicente Quirarte, de que en el siglo XVIII la palabra vampiro apenas comenzaba a ser una voz aceptada por la academia aunque estuviera ya generalizado su uso.¹²⁶ En dicha obra, Feijoo acota los rasgos más importantes de la creencia en vampiros: las resurrecciones de ellos son siempre para maltratar a sus conciudadanos, chupar su sangre, matar a veces; un solo vampiro puede bastar para asolar a una ciudad;¹²⁷ yacen en sus tumbas incorruptibles, sin mal olor alguno, con el mismo color con el que fueron enterrados, flexibles los miembros, la sangre fluida;¹²⁸ alternan entre la vida y la muerte;¹²⁹ para librarse de ellos hay que empalarlos, rompiéndoles el pecho con un madero y, si esto falla, quemarlos para reducirlos a cenizas.¹³⁰ Sin embargo, el autor declara que no cree en ellos; atribuye la creencia en vampiros al engaño activo de charlatanes y mentirosos que desean provocar admiración, en su vanidad de haber sido supuestamente testigos de cosas sobrenaturales,¹³¹ y a un embuste esparcido por gentes rústicas e ignorantes. Concuerda con Calmet en que son ilusión, imaginación, fábula.¹³²

123 Siruela, J. (2010): Op. cit., p. 31

124 Calmet, Agustín (2009): *Tratado sobre los vampiros*. Reino de Cordelia: Madrid.

125 Dicho texto se encuentra en la obra *Cartas eruditas y curiosas*, del autor, publicadas en cinco volúmenes entre 1742 y 1760.

126 Quirarte, V. (2006): Op. cit., p. 139

127 Feijoo, Jerónimo (2006): *Sobre la existencia de los vampiros*. Artemisa: Buenos Aires, p. 46

128 Ibídem, p.47

129 Ibídem, p. 48

130 Ibídem, p. 52

131 Ibídem, p. 57

132 Ibídem, p. 70

Se basa, para sostener sus tesis, en las sagradas escrituras, que no refieren a los vampiros, y en la lógica racional.¹³³

La creencia en la resurrección de los muertos en forma de vampiros nocivos quedó tan arraigada en el folclor y en las creencias populares que, como ya señalamos, todavía actualmente se documenta esta creencia en algunas comunidades de países que sufrieron esta crisis.¹³⁴ En el segundo tercio del siglo XVIII, con la mengua de las epidemias de peste, de la cual se culpaba a los vampiros, la moda de la creencia en éstos decreció.¹³⁵ Sin embargo, Europa todavía habría de saber mucho más de vampiros, ya que, a raíz de esta convulsión, la figura del vampiro como tal entró a la escritura literaria en Occidente, alcanzando su encumbramiento con la imaginación romántica, con la que el mito llega a su plenitud.¹³⁶

El vampiro en la literatura romántica europea: una cronología

Como señala Fernando Tola de Habich, es posible que, antes de que lo hicieran los alemanes, algún narrador o poeta de la Europa azotada por la fiebre del vampirismo pudiera escribir algún cuento o poema sobre el tema; pero que sí en efecto sucedió así, su aporte no trascendió las meras fronteras de su idioma regional.¹³⁷ Trataremos en este apartado únicamente los textos literarios que lograron reconocimiento y que aportaron a la configuración de una literatura de tema vampírico.

Ricardo Ibarlucía y Valeria Castello-Joubert, quienes han hecho una antología crítica de la historia del vampiro en la tradición literaria, consignan a “El vampiro” (1748), poema del alemán Heinrich August Ossenfelder,¹³⁸ como el primer texto literario importante que usa a esta figura al poema.¹³⁹ Sin embargo, lo descartan de la tradición vampírica propiamente dicha, explicando que el poema no refiere al vampirismo como tal, pues trata en realidad de un amante pícaro que amenaza a su

133 Ibidem, p. 76

134 De hecho, todavía en 1919 se produjo una exhumación a gran escala en Bukowina, Rumanía, debido a la creencia en vampirismo. Uno años más tarde, en la aldea de Amarasti y en las proximidades de Cusmir se revivían los viejos rituales con cadáveres para librar a los familiares de supuestos vampiros. Cfr.: Solares, I. (2013): Op. cit., p. 21

135 Tola de Habich, F. (2009): Op. cit.

136 Quirarte, V. (2006): Op. cit., p. 140

137 Tola de Habich, F. (2009): Op. cit.

138 Ídem

139 Según Francisco Javier Muñoz Aceves éste es primer texto que registra la palabra vampiro (“vampir”) en la literatura. Cfr: Muñoz Aceves, F. J. (2000): Op. cit., pp. 115-128

novia piadosa con convertirse en un vampiro con el fin de visitarla en la alcoba por las noches y demostrarle que su amor es más fuerte que las enseñanzas cristianas en las que ella se había educado. En cambio, consideran al poema “Lenore” (1774), del alemán Gottfried August Bürger, como el primer tratamiento literario del vampiro en un sentido estricto, opinión de la que discrepa Fernando Tola de Habich, pues señala que, como también advierten los investigadores, tampoco existe un vampiro propiamente dicho (esto es, un no-muerto o cadáver resucitado) si no que más bien se trata del fantasma de un soldado muerto en la guerra que sale, de forma espiritual, de la tumba para ir a buscar a su novia para llevarla al cementerio donde se encuentra sepultado su esqueleto, con el fin de convertir la fosa en un lecho de bodas.¹⁴⁰

En 1797 Goethe publica el poema “La novia de Corinto”, balada que además es el primer texto literario con un vampiro femenino, el cual es una rescritura del episodio de *La vida de Apolonio de Tiana* de Filostrato que narra el ya citado encuentro y boda del joven con la empusa. En él se lee: “El sepulcro ha librado a su presa y vengo a reclamar el bien que me fue arrebatado; vengo para amar aún al esposo perdido y sorber la sangre de su corazón. Tan pronto concluya con él, iré a otros, y la joven raza sucumbirá a mi furia”,¹⁴¹ pasaje que, en opinión de Tola de Habich, introduce propiamente el carácter vampírico en el poema. Sin embargo, hace notar que el móvil de la muerta resucitada para beber la sangre del amado y después de la gente no es la sed alimentaria ni la necesidad de supervivencia, sino una venganza con un gran contenido erótico.¹⁴² A lo largo de varias estrofas el poema se centra en el amor, en una creación que entrelaza sentimientos de deseo, placer y dolor. Desde aquí el erotismo, que será un elemento de suma importancia en el vampiro literario romántico, está prefigurado. Más habría que esperar todavía para que aconteciera la entrada rotunda, triunfal y definitiva del vampiro en la literatura culta, misma que sucedería con la publicación de *El vampiro* (1819) de John William Polidori.

La curiosa historia de “El vampiro” es célebre porque nació la misma noche que *Frankeinstein* y fue originalmente atribuido a Lord Byron. Cuenta la famosa anécdota que, en una reunión celebrada en 1816 entre Byron, Percy B. Shelley, Mary Shelley, Claire Clarimont y John William Polidori, Byron retó a los presentes a escribir una historia a cuál más terrorífica. Byron esbozó “El infiel”, dado a conocer en 1813, un

140 Tola de Habich, F. (2009): Op. cit.

141 Cfr.: VV. AA (2006): *Crónicas de vampiros: El llamado de la sangre*. Círculo latino: Barcelona. Una antología de poemas, crónicas y cuentos sobre vampiros.

142 Tola de Habich, F. (2009): Op. cit.

poema vampírico que dejó inconcluso. Las dos únicas obras notables producidas a partir este reto serían la genial novela *Frankeinstein o El moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley y *El vampiro* de Polidori, con el que, como ya se dijo, el vampiro entrará por la puerta grande a la literatura. La otra parte de la curiosa historia del cuento también ha sido muy contada. El texto fue enviado en 1819 a *The new monthly magazine*, pero, por un error del editor, se publicó con firma del ya popular Byron. El éxito del cuento llegó de manera inmediata. Goethe dijo que se trataba de uno de los mejores textos de Byron, pero éste negó la autoría. Al año siguiente el cuento estaba ya traducido a las lenguas europeas más importantes, y con ello, la figura del vampiro empezó a adquirir celebridad y despertó la moda literaria que se avecinaría.¹⁴³ Si en la creencia popular el tema vampírico había sido mitigado, la literatura volvió a despertar el interés en él y a darle publicidad, resurgiéndolo para luego consolidarlo entre los escritores. Es en este siglo cuando, según Quirarte, “el vampiro adquiere su carta de naturalización literaria”.¹⁴⁴

Si bien el vampiro protagonista del cuento de Polidori tiene, obviamente, su origen en el folclor, lo cierto es que el escritor enriquece el mito con aportes propios. El vampiro creado por Polidori, Lord Ruthwen, es físicamente atractivo, gusta a las mujeres, es amigo de criminales y rufianes, y odia a la gente virtuosa. Es perverso y donjuanesco, teniendo un gusto aparentemente insaciable por succionar sangre de mujeres, tópico que será aprovechado por escritores posteriores. El vampiro de Polidori es además un ser refinado que se inserta en los más altos y selectos círculos sociales que, por tener características de la personalidad de Byron, poseedor ya de una mitología personal asociada a lo perverso, la crítica dijo que había sido inspirado en el afamado poeta. El vampiro es, pues, en este cuento un “noble, bien vestido, agradable y seductor”, muy en contraste con el redivivo vergonzante y grotesco de la tradición popular.¹⁴⁵ ¹⁴⁶ El atractivo de un personaje así le dio tanta popularidad a esta obra que en años posteriores pulularon adaptaciones para teatro en Francia, país donde fue a dado

143 Tola de Habich, F. (2009): Op. cit.

144 Quirarte, V. (2006): Op. cit., p. 140

145 Ídem

146 Este redivivo o *reviviente* es caracterizado generalmente como un granjero que, animado por el mal, abandona su tumba y camina a su pueblo, sangrando cabezas de ganado, para visitar a su familia a la que chupa la sangre, para volver a la tumba saciado de sangre, sólo para esperar en ella hasta que una turba enardeceda lo liquide o queme. Cfr.: Bevilacqua Mara (2009): Op. cit., p. 3 y 4

a conocer gracias a la traducción que hiciera el escritor de temas sobrenaturales Charles Nodier.¹⁴⁷

Este escritor francés, Charles Nodier, contribuyó además al impulso de la naciente literatura vampírica con cuentos como “El vampiro Arnold Paul” (que no es sino la recreación literaria de una de las historias populares consignada por Calmet en su tratado), así como con otros que integrarían su colección *Infernalia* (1822), y con el melodrama teatral *Lord Ruthwen o Los vampiros* (1820) que publicara con el seudónimo de Cyprien Bérard, una secuela no autorizada del célebre cuento de Polidori, que gozó de gran popularidad y convirtió al vampiro de Polidori en personaje de comedias, ballets y óperas.¹⁴⁸

También en 1820, James Robinson Plancheron publica *La novia de las islas*, una obra que es la supuesta novelización del melodrama de Nodier a la vez inspirado en el cuento de Polidori.

La siguiente narración importante que alude a la figura del vampiro es “Vampirismo”, de 1823, cuyo autor es una de las figuras más prominentes del romanticismo de terror en Alemania: E. T. A Hoffman. Las antologías más rigurosas de esta literatura, como *Vampiros* preparada por Jacobo Siruela¹⁴⁹, lo incluyen, aunque en realidad, en estricto sentido, no trata de un vampirismo propiamente dicho si no de canibalismo: la historia es acerca de un grupo de mujeres que salen todas las noches a alimentarse de un cadáver.

En 1823 se publica también “No despiertes a los muertos”, durante un tiempo atribuido a JohAnne Ludwig Tieck, pero que en realidad es de Ernest Salomo Rauppach, también alemán, narración que aportó a esta literatura el rasgo de que los vampiros no soportan la luz del sol: por ejemplo, el vampiro más célebre hasta el momento, el de Polidori, vive perfectamente tanto de día como de noche. Por otro lado, el vampirismo en esta narración sorbe el fluido vital de sus víctimas sin heridas ni dolor, lo que inauguraría en el tipo de “vampiro energético” de narrativas posteriores y hace uso de muchos elementos inéditos en torno al mito del vampiro que la tradición literaria no aceptaría ni desarrollaría;¹⁵⁰ elementos en los cuales no es necesario detenernos. Trata sobre un hombre que, en su ignorancia e inconsciencia, regresa de la muerte a su

147 Tola de Habich F. (2009): Op. cit.

148 Ibídem

149 VV. AA (2010) *Vampiros* (Siruela, Jacobo; comp.). Atalanta: Girona

150 Tola de Habich, F. (2009): Op. cit.

fallecida esposa, lo que ocasiona la fatídica muerte de sus hijos por la vampira sedienta.¹⁵¹

Al año siguiente, en 1824, Elizabeth Caroline Grey publicó “El esqueleto del conde o la amante vampira”, cuento que según el estudioso del tema Tola de Habich no aportó nada a la naciente tradición literaria de vampiros, salvo haber continuado con el tema de la vampira.¹⁵²

Prosper Mérimée publica en 1827 *La Guzla*, conjunto de poemas acerca de vampiros supuestamente recogidos del folclor de Bosnia, Croacia y Herzegovina, pero que en realidad fueron creados por él como se descubrió después. El autor, incluso aseguró haber sido testigo de un caso de vampirismo en la hija del dueño de una casa donde estuvo alojado y dijo haber presenciado el rompimiento del cráneo del cadáver vampiro y su quema en una hoguera.¹⁵³ En otro de sus textos, el cuento “La bella Sofía”, se habla de cierto vampirismo: trata sobre una joven que, por razones de dinero ha rechazado a su novio y se ha desposado con un hombre rico, y luego es atacada con una mordedura en la garganta en la alcoba nupcial por el espectro de su novio, quien se había suicidado. El mismo autor se refiere al vampirismo en su novela *Lokis* (1869), la cual tiene la peculiar característica de no usar la palabra vampiro para referirse al ser siniestro que bebe la sangre.¹⁵⁴

En 1836 el aclamado poeta francés Théophile Gautier publica “La muerta enamorada”, cuyo protagonista es la vampira Clarimonde, una de las más célebres hasta hoy, alta, rubia y muy pálida, que necesita beber sangre compulsivamente para conservar su belleza, y a quien se le atribuye una sensualidad exquisita. Esta vampira es una cortesana muy rica que habita un castillo majestuoso, rodeada de adoradores (lo que continúa con el modelo de vampiros refinados introducido por Polidori), y que finalmente termina enamorada de un párroco del que sólo bebe mínimas cantidades de sangre que le saca con un alfiler para no matarlo y a la vez conservar su lozanía ella. La existencia de la vampira termina cuando otro sacerdote, amigo del párroco, descubre su tumba y traza sobre su cuerpo una cruz con agua bendita, lo que la deja reducida a cenizas. Como dato curioso, referiremos que es curioso que este autor haya experimentado con el tema vampírico toda vez que se expresó bastante mal de la narrativa gótica del siglo XVIII diciendo: “es una literatura de depósitos de cadáveres y

151 Eetessam Párraga, G. (2014): Op. cit., 88 y 89

152 Ibídem

153 Tola de Habich, F. (2009): Op. cit.

154 Sánchez-Verdejo Pérez, F. J (2011): Op. cit., p. 112

presidios, pesadilla de verdugo, alucinación de carníero ebrio y de mozo de cordel enardecido. El siglo amaba la carroña y prefería el osario al tocador”.¹⁵⁵ Sin embargo, tal parece que no resistió la tentación de seguir esta moda literaria.

Y aunque el presente apartado se centra en la literatura europea, de donde pasará a América, creemos necesario consignar una obra importante de la literatura vampírica escrita en Rusia en 1840, si bien se publicó hasta 1884: “La familia Vurdalak”¹⁵⁶ de Alexei Tolstoi, primo lejano de León Tolstoi; esto con el fin de ilustrar que la moda del tema de vampiro en la literatura estaba verdaderamente en expansión geográfica. Según Tola de Habich, en este cuento (que no es el único cuento de vampiros del autor) Tolstoi rescata muy fielmente la tradición folclórica del vampiro, incluyendo la creencia tradicional de que el vampiro busca primero atacar a sus familiares y luego pasa a victimizar a su pueblo; así toda la familia del difunto resucitado termina convertida en vampiros. Siguiendo al mismo autor, con este cuento “concluye el ciclo literario folklórico y se inicia el de la imaginación, donde es el escritor quien elabora de manera individual los caracteres de su vampiro literario a su gusto y capricho”.¹⁵⁷ Así pasamos a una nueva etapa en la literatura vampírica, más fantástica y cada vez más alejada del folclor de donde se originó.

En 1846 James Malcom Rymer publica en forma de folletín de entregas, en 220 capítulos, *Varney, el vampiro o La fiesta de la sangre*, que en opinión de Siruela es una “incansable repetición de historias húmedas y sangrientas con todos los excesos del kitsch de la novela gótica”.¹⁵⁸ En esta obra Sir Francis Varney, el vampiro, es matado de muchas maneras, incluida la tradicional estaca, pero siempre vuelve a resucitar, ávido de más y más sangre: “una pieza fundamental en el desarrollo del cuento de vampiros” ya que Rymer “enriquece el argumento de Polidori incluyendo muchos nuevos motivos que con el tiempo se harán clásicos y dejarán huella notoria en *Drácula*”,¹⁵⁹ la obra de vampiros canónica como vamos a ver más adelante. El vampiro de la historia, sir Francis Varney, es un terrateniente e hidalgos de origen húngaro, que es presentado como un ágil seductor de bellas e inocentes jovencitas.

155 Citado en: Glantz, Margo (2006): “Las metamorfosis del vampiro” [en línea] en *Biblioteca Virtual Cervantes*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-metamorfosis-del-vampiro-0/> [Consultado el 13 de marzo de 2013]

156 *Vurdalak* es el nombre en ruso con el que se conoce a los vampiros. Cfr.: Tola de Habich, F. (2009): Op. cit.

157 Ídem.

158 Citado en: Ídem

159 Ídem

Toca el turno de pasar revista a un cuento de otro afamado escritor: Alejandro Dumas, quien publica en 1849 “La bella vampirizada” (también traducido al español como “La dama pálida”), que al parecer no agrega mucho al desarrollo del vampiro literario, salvo el hecho de que éste pueda atravesar puertas cerradas con cerrojo y crear un adormecimiento en sus víctimas,¹⁶⁰ rasgos que veremos también en *Drácula* de Bram Stoker. En “La bella vampirizada”, el autor presenta a un vampiro moldavo perteneciente a la nobleza.

Durante las décadas siguientes, diarios y revistas se llenan de historias de vampiros, la gran mayoría de ellas de escaso valor literario. Sin embargo, es dable referir a “El extraño misterioso”, de autor anónimo, cuento publicado en una revista inglesa en 1860, traducido del alemán en que originalmente fue publicado también anónimamente en 1857. Uno de sus rasgos relevantes es que en él el vampiro necesita la invitación explícita de su víctima para poder ingresar en su casa, rasgo que será utilizado posteriormente por otros escritores,¹⁶¹ aparece también en *Drácula*, aunque de manera implícita, y es ya parte de la imaginería común acerca del vampiro actualmente. De igual modo, de la misma forma en que lo hará posteriormente Drácula, el vampiro de este cuento es capaz de controlar a los lobos y convertirse en niebla.

El francés Paul Féval publica en 1865 *La vampira* y en 1867 *La ciudad vampiro*, ambas novelas (esta última más) parodias ácidas de la novela gótica y no historias de vampiros tradicionales.

La siguiente aportación notable al subgénero la constituirá *Carmilla*, novela corta publicada en 1872 por Joseph Sheridan Le Fanu, “obra maestra de la literatura de terror y de la saga vampírica en particular”.¹⁶² En esta obra se mezclan la voluptuosidad, la seducción, la maldad y la búsqueda de la eternidad. La vampira aquí se presenta dominante, astuta, cruel, refinada, acercándose a su víctima gradualmente, como en un cortejo amoroso, buscando que su víctima la desee de igual manera.¹⁶³ En opinión de Quirarte, este es el texto canónico del vampiro femenino. Se resalta una cualidad muy notable: el hecho de que Carmilla busque sólo víctimas femeninas, rasgo lésbico que supuso un escándalo pero también un deleite para la represiva moralidad victoriana.¹⁶⁴ A partir de esta obra, que gozó de celebridad, las vampiras representarán “la fatalidad

160 Ídem

161 Ibídem

162 Quirarte, V. (2006): Op. cit., p. 144

163 Tola de Habich, F. (2009): Op. cit.

164 Quirarte, V. (2006): Op. cit., p. 142-144

más tenebrosa, al encarnar la amenaza inminente de una muerte violenta; pero aun así todas las víctimas parecen caer rendidas ante el irresistible magnetismo de su hechizo sexual, haciéndonos olvidar por momentos que son muertos vivientes".¹⁶⁵

Sólo un texto más a consignar antes de llegar a Drácula, considerado cumbre de la literatura vampírica: "El misterio de la campiña", publicado en 1887, de Anne Crawford, historia que trata de un bohemio instalado en Italia que sucumbe ante una vampiresa.

Drácula: paradigma de la novela vampírica

Así llegamos a la obra que es, de manera casi uniforme, considerada la obra maestra del género: *Drácula* (1897) de Bram Stoker. Una obra donde el vampiro es un ser inaprensible por el intelecto, esencialmente egoísta, dominador y ajeno al reconocimiento del otro: un ser de pesadilla que escapa de los cánones de toda ciencia, un terror hiperbólico que acosa a sus víctimas rebasando las barreras del tiempo y el espacio.

Respecto a ella, los críticos suelen coincidir en que el gran peso literario de *Drácula* radica en su manejo subyacente de una poderosa carga sexual:

Escrita en una época en que el inconsciente y sus túneles comenzaban a ser sistemáticamente explorados, y cuando la ideología victoriana manifestaba su rigidez en todos los órdenes, la novela de Stoker es un tratado de contenidos latentes donde la sexualidad se encuentra entrelíneas con poderosas cargas de profundidad.^{166 167168}

165 Siruela, J. (2010): Op. cit., p. 20

166 Quirarte, V. (2006): Op. cit., p. 155

167 Para Christopher Bentley, en otro ejemplo, *Drácula* exhibe indicaciones de muchos tipos de perversiones; estas perversiones, canceladas por el simbolismo dinámico de la novela serían causa de la popularidad y vigencia de obra. Anota algunas ideas que vale la pena rescatar. Para él la trasmisión de la sangre en la novela simboliza el intercambio sexual que no puede ser descrito en términos explícitos y para demostrar esta idea indica algunos pasajes en los que ello sería claro. Alude también a los simbolismos de las muertes de los vampiros en la obra: Lucy es muerta por una estaca (símbolo fálico) en el corazón, teniendo, cuando es atravesada, una reacción similar a la de la desfloración y el orgasmo. Por otro lado, Drácula es liquidado con una decapitación que apunta a la castración si concedemos a la cabeza su capacidad para ser un sustituto fálico en el ámbito onírico y de las representaciones. En ese sentido es sugestivo también que el cazavampiros Van Helsing use a veces el término "esterilizar" para discutir maneras de destruir el poder del vampiro. Cfr.: Bentley, Christopher (1988): "The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's *Dracula*" [en línea] en *Dracula. The vampire and the critics*. UMI: Michigan, pp. 25, 28 y 30. Disponible en http://kathyfreeman.weebly.com/uploads/5/4/9/1/54914679/the_monster_in_the_bedroom.pdf [Consultado el 19 de marzo de 2016]

Y es que en *Drácula* los vampiros son seres de una lascivia escandalosa, monstruos voluptuosos sedientos de placer. Drácula fuerza a salir, por medio de una abreacción, a las bajas pasiones y las cualidades humanas en la sombra que la cultura occidental, y más específicamente la sociedad victoriana, reprimió.¹⁶⁹ Dos episodios en *Drácula* contienen escenas de un fuerte erotismo: la seducción del agobado Jonatan Harker por las tres vampiras esclavas de Drácula y la de Mina por Drácula. En ambos casos las victimas son seducidas al grado de que su voluntad es controlada y sometida: ambos se dejan seducir inmóviles y con ojos entornados. Cuestiona así la moralidad de una sociedad que finca en represiones de tal naturaleza su idea de progreso (Drácula como “un espejo donde la sociedad y los personajes son obligados a mirarse, para así verse deformes”¹⁷⁰). A este respecto Francisco Morales Lomas señala que la sexualidad ha sido siempre un instrumento de poder del vampiro literario. De hecho “El vampiro emplea la sexualidad como una necesidad de mostrar su fortaleza, como un dispositivo de afianzamiento y de intensificación, pero también como una estrategia, un *modus operandi* que determina su simbología demoniaca.”¹⁷¹

Pero no es sólo esto lo que constituye el poderío de la novela. Stoker utiliza a un personaje histórico, Vlad Tepes “Dracul” (1431-1476)¹⁷² ¹⁷³, príncipe de Valaquia, famoso empalador, para hacer de él un monstruoso vampiro con poderes sobrenaturales

168 Al respecto del tema de la sexualidad en Drácula y sobre su simbolismo sexual, pueden consultarse los dos siguientes artículos clásicos: Stevenson, John Allen (1988): “A Vampire in the Mirror: The Sexuality of Dracula” [en línea] en *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. 103, No. 2. Nueva York, Marzo, pp. 139-149. Disponible en: http://castledracula.weebly.com/uploads/2/5/0/9/25092484/jstor_pdf_a_vampire_in_the_mirror-the_sexuality_of_dracula.pdf [Consultado el 19 de marzo de 2016] y Bentley C. (1988): Op. cit.

169 En este sentido, en mi opinión, las reacciones que provoca Drácula en Mina y Lucy tienen que ver con la represión y aceptación de su sexualidad, respectivamente: una representa los modos e ideales tradicionales victorianos, mientras que la otra la liberación y la modernidad.

170 Marín, Rafael (2000): “Drácula: el espejo en la sombra” [en línea] Disponible en la página personal de autor, en: <http://crisei.blogalia.com/historias/11198> [consultado el 12 de enero de 2013]

171 Morales Lomas, Francisco (2012): “Polidori y el vampiro premoderno” [en línea] en *Revista de creación literaria y humanidades* No. 78 p. 10 Disponible en: http://www.gibralfaro.uma.es/criticalit/pag_1837.htm [consultado el 20 de abril de 2013]

172 Acerca de este personaje histórico, Ignacio Solares consigna en un artículo algunos datos biográficos académicos. Vlad fue un príncipe de extraordinaria crueldad. Sus métodos para controlar mediante el terror incluyeron la ablación de los órganos sexuales, mutilaciones corporales, despeljeamiento, desmembramiento, enterramiento de personas vivas, así como la obligación a las víctimas a presenciar la tortura de un ser querido o darlas como comida a animales feroces y hambrientos. Por otro lado, su método de tortura favorita, el empalamiento, hacía uso de técnicas refinadas para prolongar el dolor y la agonía durante días, espectáculo que el príncipe gustaba de contemplar mientras comía y bebía. Cfr.: Solares, I. (2013): Op. cit., pp. 19-23

173 La razón de usar a este personaje como vampiro adquiere sentido cuando, aunado a su vida llena de maldad, se recuerda que en la lógica de la tradición oral local su muerte temprana y accidental lo harían propicio para convertirse en vampiro. Cfr.: López González, Encarnación (2005): Op. cit, p. 107

inusitados, capaz de controlar la voluntad de los animales, dominar las fuerzas de la naturaleza y transfigurarse: una figura a la vez fascinante y horrible.

Para configurar a su monstruo, el autor rescata múltiples elementos tanto del folclor como de la literatura de fantasía previa y afianza una figura que quedará ya fijada en la tradición de la narrativa vampírica: la del cazador de vampiros profesional, figura que hemos visto particularmente explotada en el cine,¹⁷⁴ representada en este caso por el doctor en ciencias y filosofía Abraham van Helsing.

A lo anterior mencionado se le unen una ágil trama que combina el horror con el romance y la acción, y una estructura fragmentaria que cuenta la historia exclusivamente mediante cartas, recortes de prensa, telegramas, informes médicos, fragmentos de los diarios de los personajes, bitácoras de viaje, lo cual dota a la narración de diferentes perspectivas o puntos de vista que traen consigo una multiplicidad de discursos. Todos estos elementos, en su conjunto, harán que *Drácula* sea “a la literatura de vampiros lo que *Don Quijote* a la novela de caballerías, lo que *Moby Dick* a las narraciones de aventuras marinas”.¹⁷⁵

Por otro lado, *Drácula* rescata o consolida rasgos en torno a la figura del vampiro que quedarán relativamente fijados en la tradición posterior y entrarán a ser parte del dominio público; como por ejemplo el hecho de que el vampiro no se refleje en el espejo; su extraordinaria fuerza física; su extraordinaria palidez, la asociación del vampiro con los lobos y su identificación con los murciélagos, la creencia folclórica de que los vampiros aborrecen el ajo, la decapitación y la estaca en el corazón como métodos para liquidar al vampiro, etc. Stoker en *Drácula* retoma la figura del vampiro como un aristócrata perverso y fatal, de modales exquisitos, el caso de los vampiros de Polidori, Gautier, Dumas y otros. Combinación de elementos que hará del vampiro de Stoker una imagen bastante original para su tiempo. Se ha dicho que el enorme éxito de *Drácula*, que no ha dejado de editarse desde su primera aparición, acrecentó el interés científico en el estudio de la creencia en el vampirismo.¹⁷⁶

Otra de las características notables en la construcción de *Drácula* es que el monstruo es una “presencia ausente”: el monstruo habla poco y no desarrolla completamente un punto de vista, dejando un espacio discursivo indeterminado, que el lector se ve obligado a llenar con las referencias tangenciales e indirectas del resto de

174 Quirarte, V. (2006): Op. cit., p. 170-172

175 Ibídem, p. 175

176 Aracil, M. G. (2002): Op cit., p. 175

los personajes. De allí el terror que produce la figura del conde *Drácula* en la novela, según Quitarte.¹⁷⁷ Dicho recurso, que ha sido ampliamente señalado por la crítica especializada, es de hecho heredado de la tradición narrativa anterior, pero Stoker lo explota exponencial y magistralmente. A nivel formal, la figura del vampiro funcionando en el texto de esta manera incide en plano psicológico de la lectura pues el lector no puede hacerse una idea clara de la naturaleza del monstruo, ya que sus metamorfosis son constantes, sus poderes cada vez más inesperados y su personalidad se conoce generalmente por lo que se dice de él. Dentro de la composición polifónica de *Drácula*, el vampiro no tiene voz, nunca se conocen sus palabras o sus pensamientos auténticamente propios, y sus actuaciones y sus modos son señalados y enfocados siempre desde la interpretación subjetiva de un tercero.

Ciñéndonos al texto de Stoker, cualquier explicación de sus caprichos, ansias y deseos viene dada por elucubraciones que sobre la existencia y la presencia del conde hacen Seward, Harker, Mina o Van Helsing. (...) Y sin embargo, es su presencia (¿su existencia?) lo que provoca una serie de acontecimientos que cambian profundamente las vidas (y las muertes) de los personajes que participan en su drama.¹⁷⁸

El único que parece entender las necesidades y voluntades de Drácula es quien se nombra su esclavo, el loco Renfield, quien establece con él una inquietante relación al parecer telepática. Pero Renfield no alcanza a explicarse de manera coherente y también carece de voz literaria en el texto. Por otro lado, Drácula no parece cumplir todas las condiciones de la naturaleza vampírica que enuncia en sus tesis el doctor Van Helsing: a este vampiro nunca se le ve directamente beber la sangre. En ese sentido, Drácula permanece en el texto dentro de la específica extrañeza, en la interrogante, la sombra y la incomprendibilidad dado que Drácula cumple diversos roles que se amalgaman y producen una mezcla rara de atributos: demonio, criminal perverso y amoral, niño caprichoso, anciano menfistofélico y noble vengador de su dinastía. Drácula, en todo caso, parece más un patriarca hacedor de vampiros, propagador de una especie de enfermedad metafísica cuyo cuadro se desconoce en lo general. De este

177 Ídem

178 Ídem

modo Drácula no puede ser explicado tampoco por el discurso científico-teológico de van Helsing. Incluso ni hasta el final de la novela la verdad sobre el conde nos es revelada.¹⁷⁹

Según Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez la figura física de Drácula está inspirada en *Varney, el vampiro* o *El festín de la sangre* de James Malcolm Rymer, con la que también presenta otras analogías, como la iniciación en el vampirismo por medio de la sangre, la ambivalencia de atracción y repulsión que ejerce el vampiro sobre sus víctimas, su llegada a Inglaterra en un barco que naufraga en una tormenta, los primeros intentos de destruir al vampiro usando la ciencia, las noches en vela para proteger a las víctimas de los ataques, entre otros aspectos.¹⁸⁰

Por otro lado, en torno a esta novela se han producido una innumerable cantidad de estudios críticos en varios idiomas que van desde el tema de la sexualidad, la mujer de la época victoriana, su anclaje histórico, su simbolismo, su legado a la tradición vampírica literaria y cinematográfica posterior, etc. *Drácula*, novela que en algún momento fue considerada una obra marginal y sensacionalista, es ahora una obra de prestigio irrefutable que incluso pertenece al listado de obras literarias clásicas de la Universidad de Oxford; y en lengua inglesa es el libro más vendido y leído después de la *Biblia*,¹⁸¹ por lo que en 2006 fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco.

Y, con esta reseña de *Drácula*, que es de importancia para nuestro estudio (ya que, como paradigma que es, nos ayuda a entender el desarrollo de la literatura posterior, con la inclusión obvia de la mexicana), terminamos nuestro repaso de la obra literaria de tema vampírico en Europa, desde su nacimiento, hasta la producción de la que sería su obra maestra y su aporte más valioso a la literatura universal, la cual consolidó al vampiro como uno de los mitos literarios más populares, “un mito comparable al del judío errante, Fausto o Don Juan” en palabras de Royce HiGillvay¹⁸² y uno de los únicos mitos de los tiempos modernos en opinión de André Malraux.¹⁸³ Oscar Wilde afirmará en 1897 que es una de las mejores novelas de todos los tiempos; por su parte Conan Doyle también elogiará la obra; y en general la prensa británica de la

179 Ídem

180 Ídem, p. 37

181 Marín, R. (2003): Op. cit.

182 Citado en: Molina Fox, Antonio: “Drácula: Un mito del siglo XX” (1993) en Stoker, Bram: *Drácula*. Cátedra: Madrid, p. 29

183 Pérez-Reverte, Arturo (2007): “La sombra del vampiro” [en línea] en *XL Semanal* No.1041. España, octubre. <http://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/167/la-sombra-del-vampiro> [consultado el 14 de abril de 2014]

época acogió la obra muy favorablemente.¹⁸⁴ En 1927 H. P Lovecraft destacará su “lugar permanente en las letras inglesas”.¹⁸⁵ En nuestro siglo sigue despertando entusiasmos de los lectores y escritores: en el mundo hispano, actualmente, Arturo Pérez Reverte piensa, por ejemplo, que es una novela “magnífica”, “de una modernidad que apabulla”¹⁸⁶. Carlos Fuentes la consideraba también una novela extraordinaria.

Aunque la tradición literaria vampírica no termina allí, sino que se sigue reinventando a sí misma, nutriéndose, revitalizándose y renovándose con la incorporación de nuevos rasgos particulares en cada autor y en cada nación.

Importancia del vampiro en la cultura y la literatura

Según Quirarte, el mito del vampiro es efectivamente –y como ya lo hemos notado en el anterior repaso histórico– un mito cambiante, en constante evolución y metamorfosis, enriquecido y renovado por poetas, cineastas, escritores y artistas plásticos, pero que sin embargo conserva una sintaxis original.¹⁸⁷ Podemos decir que esta sintaxis original consta entonces de dos elementos indispensables para que el fenómeno vampírico se dé: que se trate del caso de un muerto que ha revivido, y que necesite alimentarse de la sangre humana (o, en su defecto, de la vitalidad o energía humana, como algunos ejemplos literarios han propuesto). Estos dos criterios hemos de usar en nuestra investigación para definir por igual al vampiro literario; los consideraremos su condición *sine qua non*.

La supervivencia del vampiro como mito ha sido explicada por numerosos teóricos y escritores. Norma Lazo, psicóloga, plantea que la fascinación por los vampiros se relaciona con su desafío a la muerte: el ser humano, ante la impotencia y frustración que le provoca su fin ineludible, ha encontrado en este personaje la ilusión de vencer su propia fatalidad.¹⁸⁸ Por su parte, Quirarte piensa que la supervivencia del mito tiene su origen en el hecho de que todos los humanos nos interesamos y preocupamos por los límites entre la vida y de la muerte, y que es únicamente el vampiro quien “los explora, los trasgrede y los modifica” con su propia naturaleza;

184 Sánchez-Verdejo Pérez, Francisco Javier (2011): Op. cit., p. 893

185 Lovecraft, H. P (1984): *El horror en la literatura*. Alianza: Madrid, p. 77

186 Ídem

187 Quirarte, V. (2006): Op. cit., p. 130

188 Lazo, Norma (2004): *El horror en el cine y la literatura*. México: Paidós, p. 69

explica que, como en la literatura el vampiro necesita del humano, “nosotros, quienes lo creamos en nuestros sueños o pesadillas, necesitamos del poderío de su metáfora para sentir la vida con mayor intensidad”.¹⁸⁹ Propone que nos atrae el mito del vampiro porque es una metáfora de la otredad; que el vampiro nos proporciona en la imaginación “algo en lo que jamás pensamos” porque es “todo lo que no somos” y eso, que es lo *Otro*, nos fascina. Porque además a través de él cumplimos deseos profundos, el de la inmortalidad, por ejemplo:

Si el sueño de la razón produce monstruos, de las criaturas nacidas de sus nupcias con la poderosa madre que llamamos imaginación, el vampiro es el más prestigiado, temido y admirado. La explicación de semejante omnipotencia se halla en que, no obstante, la metamorfosis que experimenta al separarse del mundo de los vivos, el vampiro conserva las características de los humanos, pero además consuma los deseos que nosotros, en nuestra limitada condición, apenas nos atrevemos a nombrar.¹⁹⁰

Podemos afirmar que el vampiro tuvo un papel relevante en la cultura occidental de los siglos XVIII y XIX, no sólo por el significado que proyecta sobre la sensibilidad de la época y la facilidad con que éste reviste los temas que serán obsesión de los escritores románticos, sino también porque precisamente es esta figura la que durante este periodo histórico mejor representa un terreno que, a decir de Michel Focault, es que lo rige: el de la anomalía, cuya presencia, gestada a partir del siglo XVIII, “engloba, confisca, coloniza y absorbe” todo el siglo XIX.¹⁹¹ Si bien, la teoría de la anomalía o anormalidad que desarrolla Focault se centra en los “monstruos humanos” (criminales, perversos, hermafroditas, deformes, etc.), lo cierto es que podemos delimitar ciertas de sus nociones capitales para aplicarlas a la figura del vampiro, que ciertamente no analiza, por tratarse de una figura mítica; aplicación que tiene su fundamento en el hecho de que el vampiro es también –y a pesar de su carácter fantástico– *un monstruo humanizado* pues su esencia es prioritariamente humana, la cual, habiendo sufrido una metamorfosis, se vuelve una deformidad horripilante de la naturaleza y un criminal en tanto se ve obligado a atacar o matar para alimentarse.

189 Quirarte, V. Op. cit., p. 175

190 Quirarte, V. Op. cit., p.175

191 Focault, Michel (1999): *Los anormales*. Buenos Aires: FCE, p. 61

La noción de monstruo que propone Foucault tiene un marco jurídico-biológico: su existencia no sólo viola leyes sociales, sino también las naturales, siendo una rareza, una fenomenología extrema que combina lo imposible y lo prohibido: infracción llevada a su punto máximo.¹⁹² Lo cual podemos aplicar al vampiro porque, además, éste no sólo infringe las leyes de la naturaleza (las de la vida y la muerte, por ejemplo) sino que deja a la jurisdicción humana “sin voz” al demostrar su falibilidad, la pone en entredicho: recordemos que, durante la epidemia de vampirismo que asoló a Europa en el siglo XVII, los casos de supuesto vampirismo llevaron a los rústicos campesinos a trasgredir ciertas leyes civiles y religiosas, al profanar tumbar, exhumar cadáveres y practicar brutales rituales en la creencia de que así podrían hacer regresar definitivamente al vampiro al mundo de los muertos.

Por otra parte, el vampiro, como monstruo humanizado de la ficción es, al mismo tiempo que los monstruos humanos “reales” que estudia Foucault, un ser cosmológico y anticosmológico: es la mezcla de dos reinos (el de la vida y la muerte), dos géneros (el animal y el humano, cuando el vampiro puede transformarse en bestia); una mixtura de formas que trasgreden las clasificaciones y borra las distinciones absolutas entre ellas: la propia categoría de *muerto viviente* es racionalmente incomprendible en tanto cada uno de sus términos excluye mutuamente al otro. El vampiro es también, a pesar de su humanidad, una trasgresión al orden divino, razón por lo que su existencia sobre el mundo fuera atribuida por ciertos teólogos crédulos del siglo XVII a la obra del Diablo.¹⁹³ Así, el vampiro, al presentar la paradoja aparentemente insoluble de la vida en la muerte, sólo puede explicarse desde sí mismo y entra plenamente en la definición que hace Foucault del monstruo:

La propiedad del monstruo consiste precisamente en afirmarse como tal, explicar en sí mismo todas las desviaciones que puedan derivar de él, pero en sí mismo ser ininteligible. Por consiguiente, lo que vamos a encontrar en el fondo de los análisis de la anomalía es la ininteligibilidad tautológica, el principio que no remite más que a sí mismo.¹⁹⁴

192 Ibídem, p. 62

193 Siruela, J. (2010): Op. cit., p. 31

194 Ibídem, p. 62 y 63

El vampiro es en la tradición oral europea del siglo es XVII un criminal que acecha, asola, corrompe, daña, mata. Posteriormente, su reivindicación por la tradición literaria romántica, que ve en él un arquetipo satánico y, por lo tanto, un emblema, empieza a difuminar su criminalidad, borrando hasta lo más posible las consecuencias penales y negativas de sus actos y su moralidad, exaltadas durante el periodo de la novela gótica. En la narrativa de vampiros norteamericana del siglo XX veremos a un vampiro que, pese a su残酷 o violencia, no puede ser calificado de malo, dado que sólo atiende a los impulsos de su naturaleza extraordinaria como lo haría un animal. Así, asistimos con la evolución del vampiro en la tradición romántica a una crítica y a una elaboración ideológica acerca no sólo de los concepto morales, sino también de los cánones de la belleza (sabemos que, en su último periodo, el romanticismo buscará redimir la fealdad, lo horrible, la monstruosidad y encontrará en ellos deleite, sensación, nuevas categorías estéticas para el arte: la “tempestuosa belleza del terror”, decía Shelley) y a una indagación sobre las oscuras profundidades del ser humano: el mal, el deseo de la carne, la残酷, etc., por medio de la figura misma del vampiro, que las hiperboliza y las cuestiona con su naturaleza y actos. De esta manera, al ser el vampiro un vehículo de la ideología romántica, es también una figura política: Foucault dice que la novela de terror de esta época debe leerse como novela política al ser esta narrativa un reflejo de una nueva economía del poder (¿del pensamiento?) en Europa.¹⁹⁵

El vampiro signa la inversión de los valores del cristianismo hegemónico, porque, primeramente, como bien señala Siruela, el vampiro no representa la inmortalidad del alma, sino la del cuerpo: trasgresión de la metafísica religiosa, afirmación de lo terrestre y de la materia humana, herejía de la sangre,¹⁹⁶ estética satánica. Cristo ofrece su sangre, el vampiro la roba; Cristo aparece simbolizado como un cordero; el vampiro es capaz de transformarse en lobo; Cristo se asocia a una paloma blanca; el vampiro a un murciélagos negro; Cristo es el sufrimiento, el vampiro el placer; Cristo cura la enfermedad, el vampiro la provoca; Cristo es el día, el vampiro es la noche. Es por ello que algunos teólogos llegaron a escribir que, de existir el vampirismo, sólo podría ser obra del Diablo. Así el encumbramiento del vampiro en la literatura romántica es también el de la rebelión de la época contra Dios: el vampiro

195 Ibídem, p. y 102

196 Recordemos que de acuerdo con la tradición exegética rabínica, de donde proceden muchas enseñanzas teológicas del cristianismo, la sangre es la sede del alma y pertenece a Yavhé, porque, como dice el Levítico 17:14: “La vida de la carne está en su sangre”, por lo que las religiones de Yavhé prohíben no sólo su ingestión (la sangre es el alimento “natural” del vampiro), sino también su derramamiento.

trastoca el mundo de los vivos y los muertos “pervirtiendo la esperanza de alcanzar la salvación prometida por el cristianismo de una vida espiritual. En lugar de ello el vampiro promete –aunque las condiciones sumamente lúgubres– lo que parece ser una continuad de la vida, conservando la cualidad vital y sensual de la carne”;¹⁹⁷ su esencia es por ello diabólica, con toda su carga filosófica y su energía, razón por la que la estética satánica de los poetas románticos, y aun la de los decadentistas, lo acogerá con furor exquisito.¹⁹⁸ El satanismo del vampiro será un elemento decisivo, más o menos explícito y más o menos velado, para la lectura de *Drácula*: en esta novela los aldeanos de los alrededores asocian al conde con el Diablo;¹⁹⁹ y dicho satanismo será, por otro lado, clave en la célebre versión filmica de la novela hecha por Francis Ford Coppola (*Bram Stoker's Dracula*, 1994) ya que en ella los poderes sobrenaturales, la inmortalidad del conde Drácula se vinculan a un pacto con el Diablo, después de haber abjurado de Dios, enojado contra Él por haber permitido la muerte de su amada mientras él luchaba contra los turcos defendiendo la Iglesia. Para la académica Margo Glantz “el satanismo es una de las condiciones del vampirismo” porque “su sustancia es la muerte”.^{200 201}

La literatura vampírica clásica, por otro lado, explora otros de los intereses capitales del romanticismo europeo, que tienen que ver, además de con una estética, con una metafísica, una mítica y una psicología. En Alemania, por ejemplo, los cuentos y poemas vampíricos ya referidos durante el repaso histórico que hemos hecho contienen ideas desarrolladas de este tipo y que pervivirán en la narrativa de vampiros posterior: una teoría particular de la vigilia y el sueño, el sueño como reincorporación al alma del cosmos, la aspiración humana a la muerte, la poesía emparentada con la muerte, el amor asociado al terror, la fascinación por lo extraño y lo maravilloso, el poder y las manifestaciones del espíritu, las fuerzas de la oscuridad, etc. En la obra *El alma*

197 Siruela J. (2010): Op. cit, p. 22

198 Ibídem

199 Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer señalan que el nombre de un personaje literario anticipa con frecuencia las propiedades que se elaborarán en la narración; de este modo Drácula, del rumano *dracul* que significa *diablo*, está vestido de características diabólicas. Cfr.: Ducrot Oswald y Schaeffer, Jean-Marie (1998): *Nuevo diccionario encyclopédico de las ciencias*. Arrecife: Madrid, p. 124. Ya Aristóteles referirá que en la literatura es usual usar nombres que llevan en sí mismos las marcas de los vicios de los personajes. Cfr.: Aristóteles (1989): *El arte poética*. Espasa-Calpe: México, p. 45

200 Glanz, Margo (1980): *Intervención y pretexto. Ensayos de literatura comparada*. UNAM: México, p. 179

201 Recordemos que de acuerdo con la tradición judeocristiana la muerte es producto de la acción del Diablo en el mundo, pues, por haber caído en la tentación del Diablo bajo la forma de la serpiente, Dios condenó a la humanidad, entre otras cosas, a morir.

romántica y el sueño (1937) de Albert Béguin²⁰² podrán rastrearse algunas de estas nociones románticas encontradas en algunos autores de nuestro repaso histórico y que pueden observarse en los textos ya referidos, pero que también aparecerán en muchos otros posteriores, superviviendo en algún grado o en otro hasta nuestros días.

Por todo lo dicho anteriormente, representando un sector importante del pensamiento, la sensibilidad y la imaginación de su época, Charles Nodier en su *Mélanges de littérature et de critique* dirá en 1820: “En política sabemos dónde estamos; en poesía nos encontramos en un periodo de pesadilla y de vampiros”²⁰³ El vampiro es, en mi opinión, el símbolo que representa mejor la crítica al raciocinio de la Ilustración porque, paradójicamente, la efervescencia del vampiro en la cultura europea se desarrolla a la par que la Ilustración (“La edad de oro del vampiro”, como demuestra Tony Faivre, es la misma de las ideas seminales de la modernidad: Hume, Newton, Kant²⁰⁴), y terminará siendo, como ya vimos, uno de los símbolos más poderosos y llenos de significación del Romanticismo, entendido, más que como un movimiento artístico, como un movimiento ideológico de reacción y revalorización del misterio ante la vida que la Ilustración pretendía extinguir.²⁰⁵

El vampiro es de interés también para los bien o mal llamados decadentistas, agonía del sueño romántico: Paul Verlaine y Baudelaire lo recordarán en su poesía (“Serenata”, del primero; “El vampiro”, “La metamorfosis del vampiro”, del segundo); es entonces cuando el vampiro, como un ser condenado y maldito, se percibe, también, como metáfora del hombre moderno. Dice Claude Keppler que si el vampiro fascina es porque “representa con inmensa fuerza una imagen del hombre contemporáneo” y Siruela agrega que es porque es “la imagen de un hombre muerto en vida que proyecta hacia adelante la tortuosa angustia a la muerte cada vez más negada y ocultada socialmente que la hace cada vez más temible e inquietante”; “en el fondo, el hombre moderno desea inconscientemente ser un vampiro: su nihilismo y su sed desesperada por perpetuar la vida son semejantes. De allí que el vampiro sea el mito moderno por excelencia y su éxito no se detenga”.²⁰⁶

202 Béguin, Albert (1954): *El alma romántica y el sueño*. FCE: México

203 Siruela, J. (2010): Op. cit., p. 33

204 Ibídem, p. 32

205 Esta interpretación coincide en cierta medida con la de Francisco Morales Lomas quien firma que el vampiro es sólo quizás “la contrapartida siniestra del sujeto moderno”, convertido así en algo más que un símbolo por representar todo aquello que escapa a la razón y dibujar los límites de la razón en la figura del monstruo, el cual la Ilustración definía sólo por exclusión. Cfr.: Morales Lomas, Francisco (2013): Op. cit., p. 126

206 Siruela J. (2010): Op. cit., p. 2

Con el gran éxito literario de *Drácula* inaugurando el siglo XX, cuya influencia en el cine de ese siglo fue notable,^{207 208} el vampirismo en la literatura ha contribuido a debilitar una moralidad burguesa represiva con la sexualidad y el papel de la mujer en la sociedad, y revela, con más fuerzas que nunca, las poderosas fuerzas del espíritu que los psicoanalistas empezarán a estudiar a partir de la psicología freudiana:

El vampiro es el perfecto catalizador de las sombras reprimidas de la sociedad burguesa; aquellas imágenes de la tiniebla que las formas bienpensantes de la burguesía no dejaban escapar a la luz del mundo; pues el artificio de las costumbres sociales no sólo ocultaba el miedo latente que sentían hacia la mujer libre, sino, sobre todo, el íntimo terror que les producía la perversa unión simbólica que se teje alrededor del deseo y el frío temblor que produce la muerte.²⁰⁹

De esta manera, el símbolo romántico del vampiro se trasforma en un símbolo de la modernidad, al reinterpretarse, como de hecho se ha seguido reinterpretando sin cesar: el vampiro es el ser metamórfico por excelencia.

El vampiro en la narrativa española y latinoamericana

De acuerdo con A. Owen Aldrige el vampirismo literario surge en Hispanoamérica con los románticos, y si atendemos a su indicación, el monstruo habría entrado a este continente con una traducción de *La novia de Corinto* hecha por José María Heredia.²¹⁰ No obstante, el tema parece penetrar más establemente durante el modernismo, dadas sus inclinaciones al pensamiento esotérico,²¹¹ así como a la influencia de los cuentos de Edgar Allan Poe difundidos en traducciones en revistas de la época; su particular enfoque y tratamiento de los hechos extraños, entre los que se encuentra el vampirismo y el regreso de los muertos, fueron de mucha importancia para dar una nueva vitalidad a

207 Según el libro *Clive Barker's A-Z of horror*, el conde Drácula inspiró en el siglo XX al menos ciento veinte películas en el mundo. Cfr.: Lazo, Norma (2004): Op. cit., p. 68

208 Para Tola de Habich será el cine del siglo XX, más que la literatura, el que recreará a Drácula. Cfr.: Tola de Habich, F. (2009): Op. cit.

209 Siruela J. (2010): Op. cit., p. 43

210 Sardiñas, José Miguel (2007): “El vampirismo en relatos modernistas” [en línea] en *Fuentes humanísticas* No. 35. Universidad Autónoma Metropolitana: México, p. 36. Disponible en <http://hdl.handle.net/11191/2387> [consultado el 9 de mayo de 2016]

211 Ibídem, p. 36 y 37

la literatura fantástica en español, así como renovar los temas y los modos de narración ya anquilosados hacia el final del siglo XIX.²¹²

En Ecuador, Juan Montalvo publica el cuento “Gaspar Blondin” (1858), el cual alude indudablemente a una narración de vampiros: “oculto de día, rondaba de noche (...) su único crimen conocido y probado era la muerte de su esposa (...) se volvió por su influencia personaje tan raro y peligroso”.²¹³

Según, José Antonio Pulido, en el cuento “Tristán Cataletto” (1983) del venezolano Julio Calcaño aparece por primera vez en el continente la palabra vampiro por boca de uno de los personajes: “El viejo monje es taumaturgo y el único que otras veces nos ha librado del diablo y los vampiros”, lo que vendría a demostrar que el tema no fue desconocido para los escritores de la época. Otros cuentos de vampiros que han sido considerados cruciales en la narrativa venezolana decimonónica son “La balada de los muertos” y “El beso del espectro” de Luis López Méndez, ambos cuentos de horror.²¹⁴

En 1897, Rubén Darío publica “Thanatopia”, pieza breve, narrada en lo fundamental por el protagonista a modo de recuerdo de una experiencia traumática, que trata sobre el regreso de su madrastra de la muerte, lo cual ha perturbado su vida y casi la destruye.

“La vampira” (1899) de Leopoldo Lugones es un notable cuento del argentino Leopoldo Lugones.

El cuento “La granja blanca” de Clemente Palma, publicado originalmente con el título de “Ensueño o realidad” en la revista *Ateneo*, de Lima en 1900 e incluido en 1904 en su colección *Cuentos malévolos*, es narrado por un novio que pierde a su prometida, Cordelia, víctima de la malaria; ésta regresa de la tumba y deja como prueba de su retorno una hija, con la que el protagonista desea casarse una vez que haya crecido; sin embargo la hija es destruida por un personaje secundario por ser la portadora del mal.²¹⁵ El 1906 el autor publica otro cuento: “Vampiras”.

212 López González, Encarnación (2014): “De la tradición gótica en la literatura hispanoamericana: *La granja blanca*, de Clemente Palma” [en línea] en *Brumal* No. 2. Universidad Autónoma de Barcelona: Barcelona, p. 183. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal_a2014v2n2/brumal_a2014v2n2p177.pdf [consultado el 9 de mayo de 2016]

213 Pulido, José Antonio (2010): “El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano del caribe” [en línea] en *Contexto* No. 10. Universidad de los Andes: Mérida, pp. 235 y 236. Disponible en <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/18912/1/articulo16.pdf> [consultado el 9 de mayo de 2016]

214 Ibídem, p. 235

215 López González, E. (2004): Op. cit., p. 183 y 184

El cuento “Vampiro” (1901) de la española Emilia Pardo Bazán, una de las escasas aproximaciones al tema vampírico en la literatura española, ofrece un ejemplo notable de la metaforización del vampiro en la narrativa. El vampiro en este caso es una personalización de cierta crítica social, política y moral de la cultura. Los personajes configuran una denuncia, pues don Fortunato, el vampiro de la narración, es un anciano rico y sin escrúpulos que puede tener cualquier cosa con su poder, incluso a las personas, en una sociedad pobre como la gallega rural de principios del siglo XX. Así se convierte el vampiro en un catalizador de la crítica de un tipo social muy presente: el del opresor.²¹⁶ La historia, ambigua, se resuelve de una manera vaga e inconcreta sin permitir determinar claramente si el viejo marido que rejuvenece y la joven esposa que va agotándose hasta la muerte ofrecen un caso verdadero de vampirismo.

Otro caso de vampirismo” de Alfonso Hernández Cata es un notable cuento de un escritor español (su última edición en 1920 en *Cuentos pasionales*).

En 1910 el hondureño Froilán Turcios, figura con bastante peso en las letras hondureñas en la primera década del siglo XX, publica *El vampiro*, novela en la que la estética gótica y el decadentismo europeos son trasplantados a esta zona geográfica para servir como lenguajes que hablan de las trasformaciones sociales, políticas y literarias que se estaban viviendo en el país. Trata sobre un vampiro, el padre Felix, que asecha a un muchacho, Rogerio de Mendoza (quien narra en primera persona) proveniente de una familia de alcurnia afincada en La Antigua de la que el cura es amigo y asiduo visitante. El cura pone al descubierto su apetencia sexual diabólica y la corrupción en el seno de la Iglesia católica. Muerde al muchacho y ocasiona una trasformación en él; y así “escenifica la desestabilización del poder de la clase dirigente de una sociedad que está cambiando su estructura”.²¹⁷

En 1911 el mexicano Alejandro Cuevas publica “El vampiro” en su libro *Cuentos macabros*, que responde al más puro estilo modernista, donde la extrañeza e irrupción de lo sobrenatural son ampliamente influenciadas por las narrativas de Poe y Hoffman. Se trata de un cuento con ecos del cuento “El hombre de arena”, pues en ambos casos se trata de un protagonista infantil que es traumatizado por una figura sombría y extraña que afecta su vida y tiene una relación mórbida con su padre.²¹⁸

216 López González, E. (2005): Op. cit., p. 156-159

217 Dussaillant, Chantal (s.f): “Vampiros en La Antigua: asedios de la modernidad centroamericana” [en línea], p. 38. Disponible en: <http://2010.cil.filob.uba.ar/sites/2010.cil.filob.uba.ar/files/5.Dussaillant-Iba%C3%B1ez.pdf> [consultado el 9 de mayo de 2016]

218 López González, E. (2005): Op. cit., p. 147

En 1912 el también mexicano Amado Nervo publica el cuento “La novia de Corintio” en su obra *Cuentos misteriosos*, una rescritura de la balada de Goethe. Sin embargo, Nervo tiñe al cuento de cierta moralidad conservadora que se opone a la estética del alemán, pues antes de que los amantes disfruten la carnalidad, Nervo hace que intercambien anillos en un improvisado matrimonio que aleja la lectura del ámbito pagano original. Nervo se vale también de trasladar el relato a la tradición popular e inscribirlo en un folclorismo, al hacer que su vampira sea enterrada fuera de los muros de la ciudad con ritos y ceremonias religiosas y afirmar que “esta narración es muy vieja y ha corrido de boca en boca entre las gentes de la cuales ya no queda ni el polvo”. Así, su relato si sitúa más en el terreno de la leyenda que en la del cuento fantástico. Los personajes son psicológicamente planos y son majeados por el narrador para ofrecerlos sólo como una historia entretenida y fabulosa. El texto de Nervo en sí porta una suerte de filosofía católica de la vida, al inscribir que la vida y la muerte forman parte de un mismo ciclo natural, pero que ambas se condicionan por la divinidad, insistiendo en la unión casta de la carne y en la resurrección desde un punto de vista religioso tradicional. El carácter trasgresor de la vampira se reduce al mínimo al despojársele de su fuerza simbólica, su erotismo y su perversidad, pues esta vampira ha resucitado para desear casarse dócilmente, reproduciendo sólo los aspectos más externos del vampirismo. La diferencia entre los textos de Goethe y Nervo es, pues, enorme: mientras que el primero ofrece un aspecto esencial del vampiro como trasgresión de todos los órdenes, el segundo ofrece uno tamizado por la espiritualidad, desde una óptica católica conservadora.²¹⁹

Horacio Quiroga publica dos cuentos con el título de “El vampiro”. El primero aparece en 1921 y trata sobre un sujeto que desenterra un cadáver por lo que es encerrado en un hospital psiquiátrico.²²⁰ El segundo aparece en 1927 en *La nación* y en 1935 como parte de su volumen *Más allá*. Trata de un hombre, don Guillén, que se apropiá de los conocimientos del narrador para hacer una creación viva a partir de la imagen de una actriz de cine, algo que él mismo nombra como algo que debería “quedarse para siempre del otro lado de la tumba”: un tabú. Esta creación pasa por varios estadios: una silueta fantasmal, el espectro de una mujer sensual, un esqueleto. Finalmente, con el ingrediente del amor, la creación se transforma en una vampira. En el juego narrativo la

219 Ibídem, p. 159-163

220 Ledesma, Agustina (2009): “La otra orilla de lo fantástico en Julio Cortázar” [en línea] en *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Centro de Estudios de Literatura Argentina: Rosario, p. 7. Disponible en: www.celarg.org/int/arch_publi/ledesma_acta.pdf [consultado el 9 de mayo de 2016]

incertidumbre acerca de la identidad de la vampira es muy importante y provee de tensión dramática. Una vez creada la vampira, don Guillén no puede controlarla y ella termina controlándolo a él mediante la sensualidad de su mirada, haciendo que sucumba ante la atracción mortal.²²¹ Un tercer cuento de Quiroga ha señalado como vampírico, si bien de carácter metafórico. En “El almohadón de plumas”, publicado originalmente en la revista *Caras y caretas* en 1905, el vampiro adquiere una consistencia más animal, no humana; una forma repugnante, parasitaria y salvaje que habita en el lugar más íntimo: la cama. Succiona a su víctima para convertirse en una bola monstruosa, viviente y viscosa. Alicia enferma súbitamente de una anemia terrible que sólo la ataca de noche. Tras su muerte se descubre oculto en su almohada: una especie de insecto de patas velludas, un parásito de las aves que la vació. Ese vampirismo es la explicación lógica a su misteriosa enfermedad; pero en el cuento puede leerse quizá algo oculto y más profundo al sugerirse probablemente la metaforización de un vampirismo psicológico entre el esposo de Alicia y ésta, un esposo frío y distante al que teme más ama.²²² Los cuentos vampíricos de Quiroga tienen una peculiaridad: si bien, a principio del siglo XIX los vampiros en la literatura son conquistadores de los vivos y a finales del mismo siglo son vencidos, los vampiros del autor van más allá: parece no haber manera de vencerlos. Permanecen vivos al final de la narración, listos para agotar más víctimas.²²³ Encarnación López González piensa que prácticamente en los textos hispanoamericanos el vampiro no muere al final del relato, ya que su eliminación no es necesaria como en el contexto anglosajón donde representan una amenaza moral, sexual y social, pues en Hispanoamérica el vampiro fue asumido nada más como un desafío literario.²²⁴ En este sentido, el personaje en las letras hispanas del modernismo corresponde más a una innovación literaria cuya representación pocas veces expresa tanta carga de significación simbólica asociadas a la moral y a los valores sociales de una época como en el periodo romántico.²²⁵

221 Reid, Annea (2010): “El vampiro sudamericano: parásitos y espectros en los cuentos de Quiroga” [en línea] en *Espéculo. Revista de estudios literarios* No. 44. Morelos. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/vampquir.html> [consultado el 9 de mayo de 2016]

222 López González, E. (2005): Op. cit., p. 177

223 Ídem

224 Ibídем, p. 20

225 Ibídем, p. 17

Por lo general, los textos latinoamericanos que tratan sobre historias de vampiros en el siglo XIX se sitúan en lugares geográficos exóticos como una manera de resguardo de algún posible impacto negativo que pudieran tener en la crítica local.²²⁶

En Perú la narrativa de vampiros tiene una tradición saludable desde el modernismo: será la asimilación del Romanticismo en este país la responsable de que el vampiro entre paulatinamente a las letras nacionales, gracias a autores que son fundacionales. “Vampiras” (1913) de Clemente Palma y “La virgen de cera” (1910) de Abraham Valdelomar abren el ciclo. De acuerdo con Elton Honores, un segundo punto de inflexión se produce en la década de 1950 y supone algunos intentos de reformulación de la temática sin que ésta pierda su esencia original dada por los usos de la novela gótica, lo que alimentó un tratamiento más canónico originalmente. Así, esta generación optará por visiones más paródicas y humorísticas.²²⁷ Finalmente en la década de los noventas, de acuerdo conl mismo Honores, la tradición nacional retorna a una figura del vampiro en su imagen trágica y maldita no exenta de ciertas “poses” o imposturas que han terminado convirtiendo al vampiro en un adorno para escritores vulgares. Se inicia, de cualquier modo, una recuperación de usos más tradicionales gracias a autores que saben unir lo antiguo con lo contemporáneo; ésta “toma en cuenta como fuentes de inspiración las referencias a la cultura de masas o bien la tensión entre la modernidad y el pasado ancestral que se resiste a morir, representado por el vampiro y su mundo, que invade la realidad cotidiana hasta amenazarla.”²²⁸ Algunos autores: Carlos Calderón Fajardo con *El viaje que nunca termina* (1993); Fernando Iwasaki con *Ajuar funeralario* (2004) y José Donaire Hoefken con *Doble de vampiro* (2012)

Uno de los autores latinoamericanos en el que el vampiro es un tema de interés muy importante es Julio Cortázar, quien tuvo múltiples y profundos escarceos con el mito del vampiro. “No es raro que un ser trasgresor por naturaleza haya inspirado a Cortázar, perseguidor de lo extraño”, comenta Leticia Romero Chumacero, ya que al parecer “observó con justicia que en las entrañas latinas de la palabra monstruo se halla la idea de mostrar, de distinguir, de revelar.” De esta manera en 1945 publica en su libro de cuentos *La otra orilla* “El hijo del vampiro”, cuento de un vampiro muerto en 1060, cuyo escenario es el habitual de las narraciones góticas y que tiene elementos típicos del

226 Ídem

227 Güich Rodríguez, José (2013): “Vampiros Marca Perú” [en línea] en *Pasavento* No. 1. Universidad de Alcalá: Alcalá, pp. 48 y 49. Disponible en: http://www.pasavento.com/pdf/vampiros_marca_peru.pdf [consultado el 9 de mayo de 2016]

228 Ibídem, p. 48-50

decadentismo y el modernismo. En él el protagonista se enamora de su presa, castellana y virginal, a quien viola mientras bebe su sangre. Nueve meses más tarde vuelve al lugar y atestigua una grotesca metamorfosis; en su lecho, la madre debía dar a luz al primogénito del vampiro, pero su cuerpo se trasforma lenta y grotescamente en ese hijo (el bebé que se gesta en su interior le estaba chupando la sangre hasta el día del inusual parto). Pero Cortázar fue también un notable crítico y lector de la narrativa de vampiros. De hecho, según Ignacio Sólares, Cortázar no consideraba al vampiro simplemente un mito, sino que “creía en ellos absolutamente”.²²⁹ En su gran interés por el tema de los vampiros dentro y fuera de la literatura, reconoce que en “Ligeia” de Edgar Allan Poe hay un tipo de “vampirismo intelectual” o escribe un “Soneto gótico” (contenido en la serie “Tres sonetos eróticos” para su libro *Salvo el crepúsculo* de 1984, en el que la voz lírica es de Drácula interpelando a Ligeia). En su ensayo “Paseo entre jaulas” de su libro *Territorios* (1978) alude a películas de temas vampíricos, incluyendo *Vampyr* de Carl Theodor Dreyer, a la que califica como “la mejor del género”. Y también se sabe que leyó a Anne Rice, la autora estadounidense de novelas vampíricas más importante del siglo XX.²³⁰ El vampiro es igualmente un motivo de su cuento “Reunión con un círculo rojo”, donde el autor estaría ficcionalizando algunas experiencias de supuesto vampirismo que él mismo habría vivido.²³¹ En la novela *62. Modelo para armar* (1968) se intuye la figura del vampiro detrás de la narración tanto en el escenario como en la actitud de los personajes; y, aunque nunca menciona la palabra vampiro”, bastaría recordar la experiencia autobiográfica que el mismo Cortázar hizo pública como origen del cuento: “Entré en ese restaurante y tuve miedo porque llegué a la convicción absoluta de que allí había vampiros”.²³² No obstante, por lo menos, hay una escena en la novela que recuerda claramente al vampirismo: “Los labios de Frau Marta se habían apoyado en la garganta de la chica inglesa, y la huella de la consumación se adivinaba apenas como dos mínimos puntos morados confundibles con dos lunares, una nimiedad para la que desde luego no cabía el escándalo.”²³³ El vampirismo podría ser un tema

²²⁹ Solares, Ignacio (2014): “Cortázar y el Mal” [en línea] en *Revista de la Universidad de México* No. 128. Universidad Autónoma de México: México, octubre. Disponible en: <http://www.revistadelouniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=782&art=16362&sec=Homenaje%20a%C2%A0Cort%C3%A1zar> [consultado el 15 de mayo de 2016]

²³⁰ Romero Chumacero, Leticia (2010): “Torvo, inspirador aleteo: Julio Cortázar y sus vampiros” [en línea] en *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos* No. 7. Valladolid, p. 24 y 25. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3123734> [consultado el 15 de mayo de 2016]

²³¹ Ídem

²³² Ídem

²³³ Citado en: Ídem

más extendido en la obra de Cortázar de lo que se cree si atendemos la interpretación de Ana María Hernández, quien opina que existe un cierto vampirismo subrepticio en *Rayuela* (1963), representando sobre todo por el personaje de Oliveria.²³⁴ Esto sin considerar la obra *Fantomas y los vampiros multinacionales* (1975) a la que haremos referencia en el siguiente apartado por ilustrar el uso particular del vampiro como metaforización del opresor social.

En el *Yo supremo* (1974), novela de Augusto Roa Bastos, la ficcionalización de la vida del dictador paraguayo José Gaspar Rodríguez de Francia consigue una narración en que las fuentes históricas, literarias y mitológicas se confunden creando un personaje sobrenatural que, de acuerdo a Carmen Serrano, mantiene una “sutil pero firme” relación aún no explorada con la imagen del vampiro.²³⁵

En Colombia, contemporáneamente, se siguen produciendo narraciones de vampiros. *Crónicas de vampiros* (1997) de Fernando Romero Loaiza está compuesta por 35 relatos breves, todos protagonizados por un vampiro. Un primer grupo de relatos muestran al vampiro como un ser frágil, falible y a ratos risible: se le ridiculiza, sufre accidentes y es victimizado; otro grupo lo muestra como un ser angustiado y marginal, víctima de la opresión de diferentes modos; otro grupo muestra vampiros tocados por el amor; otro grupo lo muestra como un ser libre, contestatario, que da rienda al deseo en sí mismo y que es epítome de la modernidad, un héroe solitario y contracultural; un quinto y último grupo lo muestra mezclado a mitos o momentos de la historia colombiana y latinoamericana, dedicándose a reproducir rasgos estereotipados de los medios de comunicación masiva del último siglo.²³⁶ *Los ojos de la noche* de Andrés García Londoño es un cuento inserto en el libro *Relatos híbridos* (2009); allí la representación del vampiro introduce algunas interesantes variaciones respecto a la imagen más clásica: el ser de la noche obsesionado con la sangre, con un olfato hiperdesarrollado, asexuado y sensible a la luz del sol, puede envejecer y se cuida de los humanos, ya que, si bien es más fuerte que ellos, puede morir de un balazo. Y aunque al

234 Cfr.: Hernández, Ana María (1979): “Camaleonismo y vampirismo en la poética de Julio Cortázar” [en línea] en *Revista Iberoamericana* No. 108-109. University of Pittsburg: Pittsburg, p. 490. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3392/3571> [consultado el 15 de mayo de 2016]

235 Serrano, Carmen (2010): “El vampiro en el espejo: Elementos góticos en el *Yo supremo*” [en línea] en *Revista Iberoamericana* No. 232-233. University of Pittsburgh: Pittsburgh, p. 899. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6759/6933> [consultado el 15 de mayo de 2016]

236 Burgos López, Campo Ricardo (2014): “Unos cuantos vampiros colombianos” [en línea] en *Estudios de literatura colombiana* No. 34. Universidad de Antioquia, Antioquia, p. 105-107. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4765600> [consultado el 15 de mayo de 2016]

principio el vampiro de este cuento ve a los humanos como mero alimento, posteriormente acaba desarrollando sentimientos éticos ante ellos; de este modo se autoimpone algunas reglas para dañar lo menos posible a la especie humana y también se resigna a vivir en soledad su condición sin trasmitir a nadie el vampirismo.²³⁷

El vampiro como metáfora del opresor

Aun cuando el vampiro es una figura literaria relativamente poco frecuente en la tradición latinoamericana, su figura no ha dejado de usarse como metáfora de la explotación y la opresión social de la gente, en una latitud geográfica en la que el cacicazgo, las dictaduras y la opresión política y económica han sido temas importantes de las literaturas nacionales.

Ya Voltaire, en su *Diccionario filosófico* comparaba a los vampiros con los agiotistas, mercaderes y gentes de negocios, a los que consideraba los verdaderos chupadores de humanos; que no estaban muertos, sino corrompidos.²³⁸

Esta lectura del capitalista y también tirano como un vampiro puede rastrearse hasta en la misma obra de teoría económica-social *El capital* (1867) de Karl Marx y Federico Engels. Allí encontramos una frase que ha dado a pie a la crítica del mito vampírico de tipo sociológica: “El obrero no es ningún agente libre y su vampiro²³⁹ no cesa en su empeño, mientras quede (...) una gota de sangre que chupar.”²⁴⁰ A este respecto Silvia Carnero ha elaborado un artículo en el que rastrea las referencias a este mito ancestral en dicha obra, conjeturando que su presencia en ella como ilustración de un comportamiento capitalista se debe a la influencia del idealismo alemán y el espíritu romántico que permeaba en la época en que fue escrita esta paradigmática obra.²⁴¹ Según ella, Marx y Engels han empleado el mito vampírico como medio para realizar la crítica al capitalismo y sus efectos: el capital, al igual que los vampiros, es un monstruo, una presencia de carácter excesivo, poderoso y trasgresor que sustituye un orden natural, en este caso el de la sociedad precapitalista.²⁴² Al igual que el vampiro, el

237 Ibídem, pp. 107 y 108

238 Voltaire (2002): Op. cit., p. 454

239 Se refiere al capitalismo.

240 Carnero, Silva (2003): “Marx y el mito vampírico” [en línea] en *A Parte Rei* No. 29. Madrid, p. 1 <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4143710> [consultado en 12 de enero de 2016]

241 Ibídем, p. 4

242 Ibídем, p. 2

capitalismo “posee un instinto ciego y desesperado de saciar su apetito a cualquier costo, por lo tanto, no cesa de succionar trabajo excedente de sus víctimas, los proletarios.”²⁴³ En esta voracidad, la crítica encuentra un componente metafórico de tipo erótico o sexual, sobre todo cuando Marx habla de “los tiempos orgiásticos del capital”.²⁴⁴ El capitalismo, así, se emparenta con la depredación del vampiro, que no respeta inocencia alguna: “El capitalista construye sus sueños sobre la vida de los proletarios y con relación a ellos manifiesta la misma depravada actitud que el vampiro: ‘estos patrones [habla de la industria de la seda] se pasarán estrujando seda durante diez horas diarias de la sangre de unos miles de niños pequeños’”,²⁴⁵ “Todo lo obtiene el capitalista sin el menor esfuerzo físico ya que se enriquece del esfuerzo ajeno, el del niño o el de un adulto.”²⁴⁶²⁴⁷

La explotación se lleva a cabo entonces en un espacio simbólicamente nocturno: la pauperización llevará a sus víctimas a una vida sombría y lúgubre, a causa del cansancio y la condiciones físicas de extenuación, borrando una legítima distinción de la vida en tanto libertad, trasformando su existencia en una oscuridad de esclavitud, que en muchos casos significa la muerte.²⁴⁸ Es indiscutible, según la lectura de Carnero, que para Marx y Engels el capital es la personificación del mal, ya que Marx habla de que el proletario “debe defenderse contra la ‘serpiente’ que lo atormenta”²⁴⁹. Su conclusión es que se puede advertir un sesgo de idealismo y de crítica romántica a la sociedad burguesa en el pensamiento racionalista, científico y materialista de *El capital*. Para Marcos Neocleous, la metáfora del vampiro es particularmente pertinente en este contexto económico, pues se refiere a una dominación de lo muerto sobre lo vivo. Haciendo referencia a una de las creencias populares, aunque irrationales de su tiempo, Marx utiliza la figura del vampiro

243 Ibídем, p. 3

244 Citado en: Ídem

245 Ídem

246 Ídem

247 Si se explora el texto de Marx y Engels podrán encontrarse más referencias al tema del vampiro: “el capital es trabajo muerto que, como un vampiro, vive sólo de chupar trabajo vivo, y cuanto más vive, más trabajo chupa”. Aunque algunas de ellas no sean explícitas: el capital “chupa la fuerza creadora del trabajador y está chorreando sangre”, los talleres de encaje que explotan niños son nombrados como “chupasangre” y la apropiación del trabajo se describe como “sangre vital del capitalismo”. Este análisis puede ampliarse a otras obras de Marx para comprobarse que el tema del vampiro como metáfora del explotador recorre toda su obra. Y así es evidente que la metáfora y sus connotaciones juegan un papel clave en muchas de sus formulaciones. Eso es posible debido a que ya en siglo XIX la representación de los capitalistas como vampiros era común en la literatura popular. Neocleous, M. (2013): Op. cit., p. 2 y 7

248 Ibídém, p. 3 y 4

249 Ibídém, p. 4

para ilustrar una de las dinámicas centrales de la producción capitalista, la distinción entre trabajo vivo y trabajo muerto²⁵⁰, una contraposición que hace referencia a un tema general en su obra: el deseo de crear una sociedad basada en la vivencia de una vida plena y creativa en lugar de una fundada en el imperio de los muertos. Cuando escribe para los lectores habituados y embebidos de los motivos centrales de la literatura popular, Marx lo hace invocando a una de las metáforas más poderosas para transmitir la sensación de la naturaleza atroz del capitalismo: su afinidad con la muerte.²⁵¹

Engels por su parte, en su trabajo individual *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (1884) emplea el mismo término de vampiro para referirse a los usureros que en la antigua Ática se apoderaban de los terreros de los campesinos que no podían pagar sus hipotecas y a la postre podían apoderarse de la misma vida del deudor, tomándolo como esclavo y vendiendo a sus hijos.²⁵²

En México, la crítica de estos dos pensadores influyó en el anarquista Ricardo Flores Magón que en algunos de artículos periodísticos usa la misma metáfora del vampiro que no ha tenido “una mirada de compasión para con los pobres”²⁵³: “El capital no tiene corazón (...) Tiene garras y tiene colmillos.” “El capital os bebe la sangre y trunca la vida de vuestros hijos”²⁵⁴. Estos vampiros son identificados por el autor en su época con la bolsa de valores de Wall Street y los empresarios norteamericanos.²⁵⁵

En una evolución de la metáfora, de la cual participaron escritores, periodistas y filósofos a lo largo de los siglos,²⁵⁶ el término vampiro ha sido aplicado coloquial y popularmente, en la actualidad, para describir los procesos capitalistas de globalización,

²⁵⁰ Con esto se refiere al autor al trabajo excedente que resulta luego de haber producido lo suficiente para satisfacer las necesidades del trabajador, el cual se acumula como un fetiche en forma de mercancía; fetiche cuya esencia sería la de la participación de lo humano en el reino de lo muerto.

²⁵¹ Neocleous, M. (2013): Op. cit., p. 10

²⁵² Engels, Federico (1971): *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Claridad: Buenos Aires, pp. 111 y 112

²⁵³ Flores Magón, Ricardo: *Antología*. Universidad Nacional Autónoma de México: México, p. 102

²⁵⁴ Ídem, p.85

²⁵⁵ Ídem, p. 45

²⁵⁶ Por ejemplo, en *The History of Gothic Fiction*, Markman Ellis explora las polémicas en el *London Journal*, a partir de 1730, que desarrollan la concepción del político corrupto como un vampiro que desangra a la población. Cfr.: Gordillo, Adriana (2012): “Transformaciones del vampiro en la literatura hispanoamericana: Aproximaciones al ‘género’ en Darío, Agustini y Cortázar” [en línea] en *Polifonía* Vol. 2 No. 2. Austin Peay State University: Austin, p. 89. Disponible en: <https://www.apsu.edu/sites/apsu.edu/files/polifonia/e6.pdf> [consultado el 12 de marzo de 2016]

término éste último que viene a sustituir históricamente al de imperialismo.²⁵⁷ La supremacía esclavizadora de la especulación financiera suplanta aquí a la figura personal del capitalista: el vampiro se vuelve en un ente abstracto, difuminado, deslocalizado, nómada (cambiante de escenario), instalado en terrenos de ventaja fiscal y regímenes autoritarios “que garanticen la obtención del beneficio más descarnado”.²⁵⁸ Este vampirismo financiero necesita de la desregularización en provecho de la libre circulación de los capitales (la sangre de esta forma de imperialismo), la reducción del beneficio social y ambiciosas políticas de privatización.²⁵⁹ Su crecimiento en los últimos años ha estado emparejado con el de las redes de crimen organizado. Es un proyecto económico internacional claramente controlado por núcleos principales en unos cuantos países del mundo, que alinean a los demás y los oprimen.²⁶⁰ La consecuencia de lo anterior, es un caos creciente, a la vez causa y efecto de problemas políticos agudos e interminables.²⁶¹ El capitalismo, como el vampiro, ha demostrado una formidable capacidad de adaptación a los retos de las épocas, instalando en ellas la zozobra, la incertidumbre y la indefensión.

De acuerdo con Reinhard Friedmann Anne estas grandes organizaciones contemporáneas hacen uso de saberes vampíricos que manifiestan el otro lado de la razón técnica: un demonismo organizacional que es expresado mediante el sometimiento, la violencia psíquica y el gobierno de la vida. Las organizaciones empresariales mundiales tienen un lado oscuro manifestado en la conducta organizacional por una maldad latente, dada incluso en las sociedades más avanzadas. Al final, la vida organizacional se acerca a un caos primitivo, con rasgos inauditos o inverosímiles, donde la vida se vuelve pasional, viciosa, y cede a sus aspectos impulsivos, perversos y perturbadores. Allí se mueven energías humanas salvajes y despiadadas. Algunos aspectos de esta organización demonológica se pueden manifestar en los ambientes laborales en forma psicoterror laboral (acoso, hostigamiento y maltrato sistemático), por el cual las jefaturas y sus complicidades pueden promover el colapso y el autoexilio de un subordinado. Mediante formas sutiles de violencia como la intimidación, las burlas y las denigraciones, se anula una personalidad concebida

257 Taibo, Carlos (2009): “Un vampiro de nuestros días: la globalización capitalista” [en línea] en *Viento Sur* No. 100. Enero, Madrid, p. 223. Disponible en: <http://cdn.vientosur.info/VScompletos/VS-100-27-taibo-unvampiro.pdf> [consultado en 12 de enero de 2016]

258 Ibídem, p. 225

259 Ídem

260 Ibídem, p. 226

261 Ibídem, p. 227

abstractamente como un nombre, una cifra y un símbolo, y se le asesina espiritualmente. Un ejercicio del poder maquiavélico, a través del juego peligroso, el uso de estrategias de cambiantes, el compromiso de un mínimo de sentimientos y un máximo de egoísmo y brutalidad, es esencial para que los jefes lleguen a volverse ricos, poderosos y temidos. El gerente maquiavélico, al igual que un vampiro, conoce de persuasión y manipulación, de las ventajas del ofrecimiento de ganancias y de la economía de la violencia; se trata de los líderes que humillan a sus subordinados, practican el acoso sexual desde su posición de poder, hacen de la mentira y el cinismo sus herramientas de comunicación, monitorean y vigilan a su personal, llegan a extremos de narcicismo espantoso, y no dudan en destruir sádicamente a sus enemigos, no sólo simbólicamente, sino en algunos casos físicamente. En suma: según el autor, debajo de la superficie visible y racional de las grandes corporaciones actuales se esconde un mundo irracional y sin forma de energías ocultas y reprimidas, en donde convergen lo abyecto, lo siniestro, lo brutal y lo inhumano. Ambos mundos se superponen y se alimentan mutuamente.²⁶²

En todo este mismo orden de ideas, algunos críticos literarios han usado el arquetipo del vampiro para hablar de los rasgos de explotación económicos, políticos y sociales en ciertas obras hispanoamericanas, cuyos países históricamente han sufrido la colonización o la imposición de formas sociales y gobiernos despóticos. Y esto ha sucedido ya que, según Wayne Barlett y Flavia Idriceanu, estudiosos del vampirismo en la literatura, porque la figura del vampiro se relaciona íntimamente con la cultura en donde se instala, pues éste es un reflejo de las costumbres, creencias y miedos de su sociedad.²⁶³ El vampiro es, pues, una figura ambivalente, que representa la articulación tensa de diferentes procesos históricos. “Su inestabilidad como arquetipo proviene del hecho de que cada cultura crea sus propios vampiros. No sólo cada cultura, sino también cada época”.

Cortázar es el autor que mejor ha hecho esta lectura y la ha aplicado a su propia literatura. En la historieta *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), el autor expone con crudeza la gran capacidad de los vampiros para vivir de la muerte

262 FriedmAnne, Reinhard (2012): “Demonología organizacional y saberes vampiros” [en línea] en *Enfoques: Ciencia política y administración pública* No. 16. Universidad Central de Chile: Santiago de Chile: pp. 89-111. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3991961> [consultado en 12 de enero de 2016]

263 Sueldo, Martín (2013): “Articulaciones históricas y vampirismo: *El vampiro* de Froylan Turcios y *O vampiro* de Curtiba de Dalton Trevisan” [en línea] en *Hispanet Journal* No. 6 Florida Memorial University: Florida, p. 9. Disponible en: <http://www.hispanetjournal.com/Articulaciones%20historicas%20y%20vampirismo.pdf>

ajena (muerte psicológica, económica, policía o física). Allí los vampiros son las empresas multinacionales ávidas de exprimir a los países dependientes económicamente hasta pauperizarlos. Del mismo modo, estarían allí los regímenes de las dictaduras de América Latina y el gobierno de Estados Unidos que las apoyó y que también asola a estos países con su política imperialista. Los nombres de estos vampiros, en el texto de Cortázar: “Nixon y Ford, sobre todo Henry Kissinger o CIA o DIA, se llaman sobre todo Pinochet o Banzer o López Rega, sobre todo General o Tecnócrata”. En las 77 páginas de su versión original, el autor mezcla narración verbal con cómic y las actas reales de la segunda sesión del Tribunal Rusell,²⁶⁴ que dictaminó acerca de la represión América Latina y en cuyas sesiones Cortázar participó como miembro activo,²⁶⁵ constituyen un insólito híbrido de novela gráfica, narración verbal e informe de denuncia. *Fantomas contra los vampiros multinacionales* exhibe un tono más ligero que las anteriores producciones de Cortázar, haciendo uso de la ironía, y los juegos metaliterarios, despojándose de la gravedad de sus cuentos ahora clásicos, pero siendo a la vez reflexivo; estos elementos, entre los que se identifica la estética *pulp* y la cultura de masas, le hacen divulgar en un público amplio la condena de la intervención de la administración estadounidense en los golpes de estado en Latinoamérica de los años setenta, así como el clima de represión y violencia económica y simbólica desatados en el continente.²⁶⁶ En relato termina con una posibilidad de esperanza política, a la manera de una utopía realizable.²⁶⁷

En 2011, el escritor Eduardo Galeano, cuyo trabajo está muy relacionado con los mitos del mundo, publicó en su libro *Los hijos de los días* que estos vampiros a los que nos hemos referido son los “poderosos glotones que fundan y funden bancos y chupan la sangre del mundo como si fuera pescuezo”.²⁶⁸

264 Peris Blanes, Jaume (2012): “Cortázar: entre la cultura pulp y la denuncia política” [en línea] en *Estudios filológicos* No. 50. Universidad Austral de Chile: Valdivia, p. 95. Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/efilolo/n50/art06.pdf> [consultado en 12 de enero de 2016]

265 Ibídem, p. 100

266 Ibídem, p. 96

267 Ibídem, p. 111

268 Galeano, Eduardo (2012). *Los hijos de los días*. México: Siglo XXI, p. 175

DOS: CRÍTICA DEL VAMPIRO LITERARIO

Semioología del vampiro literario

Roland Barthes dice en su obra *Mitologías* (1957)²⁶⁹ que el mito es una forma definida por la manera cómo se profiere, misma que constituye una comunicación, un mensaje. A partir de esta teoría semiológica, decisiva para comprender todo tipo de mitos en la cultura posmoderna, haremos una inspección al mito literario del vampiro, que, como vinos, es producto del Romanticismo.

Este mito tiene un uso social agregado a la forma, el cual sería comunicar (en y a partir del periodo romántico) una postura ante el mundo, una crítica a la razón y a la moral, difundir una nueva sensibilidad. Esta forma fue tomada, como vinos de la tradición oral y adaptada, llenada con materiales representativos para presuponer una conciencia significante, misma que deviene imagen a partir de que es significativa: así el vampiro es emblema, un estandarte, cuya definición se construye a partir de la estética negativa de lo gótico, como veremos en el apartado dedicado a lo gótico.

Dentro de esta estética negativa, el vampiro es un mito de oposición: opone lascivia contra mesura, muerte contra vida, arrebato a contra quietud, diabolismo contra beatitud, y así sucesivamente. Hemos de considerar todos los signos negativos que determinan al vampiro para su crítica literaria, toda vez que la semiología es una ciencia necesaria para el análisis de los mitos, si bien no suficiente.²⁷⁰ La suma de los elementos que constituyen esta mitología deviene en una ideología, ideología que como ya vimos está asociada a la sensibilidad romántica que en la figura literaria del vampiro ha llegado a un alto grado de elaboración.

La mitología del vampiro construye un metalenguaje sobre el que se asienta una gama de pensamientos e interpretaciones que abarca un amplio y decisivo universo de lo humano. El vampiro como mito no es una forma fija, sino que su riqueza estriba también en poder cambiar de sentidos con el tiempo, oponiéndose, desde sus propios fundamentos a cualquier dogmática. Así el mito del vampiro, en su doble función, “designa y notifica, hace comprender e impone”.²⁷¹ El vampiro literario es un mito que ha sido inventado y reinventado, mas nunca hasta la saciedad, porque no puede haber un

269 Barthes, Roland (1991): *Mitologías*. Siglo XXI: México.

270 Ibídem, p. 205

271 Ibídem, p. 209

final, una satisfacción (su esencia es la negación); tiene un anhelo permanente de búsqueda, es una interrogación constante insertada en el tejido mismo de la historia, no sólo de la literatura o de la cultura, sino del pensamiento y de las prácticas cotidianas. Porque el mito “postula un saber, un pasado, una memoria, un orden comparativo de hechos, de ideas, de decisiones”.²⁷² Y es que el sentido del mito contiene un sistema de valores, es una reserva de riqueza, cuya forma es necesario “que pueda volver a echar raíces en el sentido y alimentarse naturalmente de él”.²⁷³ De allí su permanencia, atavismo e inmortalidad.

El concepto del vampiro literario es a la vez histórico (determinado) y a la vez intencional (su forma abstracta fue en vestida por medio de una escritura artística e ideológica): la creencia en el vampirismo constituye la pulsión misma de ese móvil, y se ubica siempre en situación. A través de su concepto se implanta en la historia y la modifica (¿la pervierte?) con su conocimiento de lo real, que implanta como realidad misma. Mas su conocimiento es confuso, está difuminado por los símbolos y los signos con los que convive, tiene un carácter abierto; no se trata de una esencia abstracta, sino de una “condensación inestable, nebulosa, cuya utilidad y coherencia dependen sobre todo de la función”. Y esta función no ha sido la misma desde que el vampiro llegó a la literatura: su concepto se define como una tendencia.²⁷⁴

La insistencia de una conducta es la que muestra su intención.²⁷⁵ Mas la misma esencia metafórica del vampiro literario impide la fosilización de esa intención, y le hace extender su campo significante. No puede tener fijeza. Un mito puede hacerse, alterarse, deshacerse y... desaparecer completamente. Pero ya vimos lo importante que ha sido el vampiro para las culturas desde el inicio de la historia y probablemente desde antes. La historia misma ha sido benevolente con este mito. La humanidad se ha apropiado de él como un tesoro de conocimientos.

Para leer un mito es necesario nombrar sus conceptos, mismos que son con mayor frecuencia efímeros, ligados contingencias limitadas.²⁷⁶ Mas el vampiro literario, como forma, está ávido de adaptarse a nuevas realidades históricas, a nuevos modos culturales, para interpretarlos, criticarlos y oponerse a ellos (la función del mito es

272 Ídem

273 Ibídem, p. 210

274 Ibídem, p. 211

275 Ibídem, p. 212

276 Ídem

deformante²⁷⁷), y así cumplir su naturaleza, porque “la significación del mito es el mito mismo”.²⁷⁸ El mito es un valor. Y su sanción no consiste en ser verdadera. “Nada le impide ser una coartada perpetua.”²⁷⁹ Los hombres no están respecto al mito en una relación de verdad, sino de uso.²⁸⁰

El mito literario del vampiro es también una fuerza irracional, que busca a sus lectores para obligarlos “a reconocer el cuerpo de intenciones que lo ha motivado, está allí dispuesto como una señal de la historia individual, como una confidencia y una complicidad”.²⁸¹ Y su significación será motivada, nunca completamente arbitraria: contendrá fatalmente una dosis de analogía. “El mito es demasiado rico y lo que tiene de exceso es precisamente su motivación”.²⁸² En el caso del vampiro literario, es particularmente una forma cargada de visiones, una forma saturada de otros conceptos cuya fuente es la historia mirando a la naturaleza que trabaja mejor con la ayuda de formas incompletas: su riqueza significativa estriba en ser al mismo tiempo una caricatura, una imitación y un símbolo.

Su significación mítica *es un ideograma*: “un sistema ideográfico puro en el que las formas están todavía motivadas por el concepto que representan, aunque no recubre ni mucho menos la totalidad representativa”.²⁸³ Y este ideograma resulta ser una parodia negativa de la creación suprema de Dios: el hombre. No miente ni pregoná: es a lo sumo una inflexión. El mito trasforma la historia en naturaleza.²⁸⁴ Es presumible que sus acciones sean más fuertes que la racionalización que lo desmiente *a posteriori*. El mito es una palabra inocente, no porque sus intenciones sean ocultas (si así fuera no serían eficaces²⁸⁵) si no porque están embestidas de naturaleza. La misma lengua se presta a tal mitificación, por ello la palabra vampiro ha aceptado históricamente una elasticidad conceptual. El vampiro es un sistema muy complejo de valores.

277 Ibídem, p. 213

278 Ídem

279 Ibídem, p. 215

280 Ibídem, p. 240

281 Ibídem, p. 217

282 Ibídem, p. 219

283 Ibídem, p. 220

284 Ibídem, p. 223

285 Ibídem, p. 225

El vampiro literario: vanguardia burguesa

El vampiro literario es un mito burgués que niega los valores típicos de la misma burguesía. En su irrupción en el mundo de la cultura, el vampiro literario fue una vanguardia si vanguardia es, como lo piensa Barthes, una rebelión contra la ideología burguesa. Dicho mito literario provino de un sector minoritario de artistas e intelectuales sin otro público que la clase burguesa que ellos mismos impugnaban y de la que dependían económicamente. Allí es visible el diabolismo del vampiro literario²⁸⁶: el vampiro literario actuaba como un corruptor de ciertas ideas capitales de la burguesía, desde su mismo seno: la ponía en crisis y desestabilizaba a partir de la acción de una imaginación combativa. Esta crítica es, en mi opinión, una humanización: el vampiro no está alienado, ni acepta por naturaleza las alienaciones. Entendemos que los escritores burgueses que dieron forma al mito literario se sentían hastiados de la moral y los valores que heredaron.

El vampiro literario en su síntesis de valores contrarios organizó un mundo sin contradicciones, al unificar valores opuestos en una misma figura monstruosa humanizada. El vampiro suprime la dialéctica entre la vida y la muerte, congelándose en la tensión de la ambigüedad. El vampiro emerge como un diabolismo con intenciones políticas. Más su politización no pudo durar: el mito se naturaliza. Y es que, en opinión de Barthes, la revolución excluye al mito. Y, si a decir del mismo Barthes, sí hay mitos en la izquierda en la medida en que la izquierda no es la revolución, yo opino que el mito del vampiro literario fue un mito de *extrema izquierda*, un mito radical contra la burguesía, la razón, la moral, la fe,²⁸⁷ porque “la mitología intenta encontrar, bajo las formas inocentes de relación más ingenuas, la profunda alienación que esas formas inocentes tratan de hacer pasar inadvertidas”.²⁸⁸ Esta radicalización política, intencional, del mito literario, en momentos históricos opuestos a la razón hegemónica de Occidente, contenía una especie de revolución, vivida sólo adentro de la letra: la estética

286 El vocablo griego διάβολος *diabulos* “se relaciona con on διάβολή, diabolé, que significa desavenencia, desacuerdo. (...) Originariamente se refería a la postura que, en los procesos judiciales, en los tribunales, mantenía quien ponía en duda la afirmación de *la otra parte, al que se le llama diabulos*, διάβολος. (...) Posteriormente, “en el contexto cristiano el diablo era el que introducía división y distanciamiento con la verdad de Dios y por tanto era el enemigo de Dios.” Consultado en: <http://es.antiquitatem.com/simbolo-diablo-demonio-daemonium> [consultado el 14 de abril de 2014]

287 Recordemos que la izquierda está asociada en el pensamiento occidental con lo siniestro y la anarquía. El mundo fue hecho por la mano diestra de Dios. A su izquierda, en el pensamiento figurativo religioso, se ubica Satán, el oponente de Dios y Príncipe de Este Mundo. A su derecha se ubica Cristo, su hijo.

288 Barthes, R.: Op. cit, p. 254

invertida y la moral más trasgresora fueron puestas en práctica por un monstruo fantástico: así la revolución se llevó a cabo en la imaginación, al margen de la sociedad y la realidad, encubierta, para ser vivida sólo a través del mundo interior o la representación. Y en realidad, esta subversión, esta insumisión contra los valores hegemónicos no se ubicaron nunca en una izquierda social como tal, pues permaneció anclada a la imaginación burguesa: por algo el mito literario del vampiro en su forma más refinada, aun con todas sus formas de recambio, exhibe elementos aristocráticos. No, no nace como un mito de izquierda (jamás la literatura vampírica fue panfletaria, nunca perdió la elegancia de las literaturas no comprometidas): fue un producto de la vanguardia, tan burgués y finalmente tan individualista que, liberado ya de su opresión moral, y convertido en un atroz devorador sin piedad, se convertirá en metáfora del explotador y del capitalismo cruel.

Del modo anterior, el mito vampírico literario ha pasado en últimos tiempos a ser un mito conservador, identificado plenamente con la derecha, habiendo sido confiscado aquello lo hacía transgresor, asimilado por cultura popular mediática más vulgar, los espectáculos enajenantes y los objetos de entretenimiento mercantil. Así comprobamos que el vampiro literario es finalmente una palabra multiforme, “dispone de todos los grados de dignidad: tiene la exclusividad del metalenguaje”,²⁸⁹ su habla es plenaria, gestual, teatral: es mito. Como tal, y según hemos visto, es obvio que representa la búsqueda anhelante de placer, de poder, de dominación y control.

Si, como dice Barthes, un mito madura porque se extiende,²⁹⁰ el mito literario del vampiro está en plena madurez: se le encuentra actualmente en todos los espacios sociales, tanto valorado como un importante ícono del arte como desprestigiado en forma de figurilla de consumo implantada por el mercado. Y es que, según Barthes, “los mitos no son otra cosa que una demanda incesante, infatigable, una exigencia insidiosa e inflexible de que los hombres se reconozcan en esa imagen eterna”²⁹¹: “la mitología participa de una manera de hacer el mundo”,²⁹² “es un acuerdo con el mundo, pero no con el mundo tal como es, sino tal como quiere hacerse”.²⁹³ Para tratar de entender la importancia de este mito para la colectividad es necesario aislarse un poco de ella, con tal de que no nos engañe su misterio, su nebulosidad, su ambigüedad, pues “cualquier

289 Ibídem, p. 245

290 Ibídem, p. 233

291 Ibídem, p. 252 y 253

292 Ibídem, p. 233

293 Ibídem, p 253

mito es ambiguo pues representa a la humanidad; aun la humanidad de aquellos que, al no tener nada, lo toman como suyo.²⁹⁴

El vampiro literario: titanismo y seducción

Si partimos de la idea común de que el bien no hace gran literatura, apoyémonos luego en Bataille cuando dice:

La literatura es lo esencial o no es nada. El Mal –una forma aguda del Mal– que la literatura expresa posee para nosotros, por lo menos así lo pienso yo, el valor soberano Pero esta concepción no supone una ausencia de moral, sino que en realidad exige una hipermoral.²⁹⁵

A partir de sus ideas sobre la literatura contenidas en la obra *La literatura y el mal* (1957) podemos proponer algunas nociones para aplicarlas al vampiro literario. Como que las complicidades en el conocimiento del mal fundamental la comunicación intensa. Y que la literatura funciona como una inocencia recuperada²⁹⁶; algo que se ubicará más allá del bien y del mal. El vampiro literario sería en este caso, desde una postura también sartreana y como figura satánica, la consagración de una segunda inocencia. Jea-Paul Sastre habla de Satán como símbolo de la desobediencia que hace el mal con el fin de afirmar al bien, consagrándolo. Como una nostalgia de la divinidad.²⁹⁷ Y desde la postura de Charles Baudelaire, el vampiro, imagen de Satán, representa una alegría de descender, interpretada como una afirmación de lo terrenal.

La figura del vampiro literario tiene un sentido titánico y heroico, si no dejamos de interpretar al vampiro como un monstruo humanizado.

La posición romántica de individuo se opone a la sociedad en tanto existencia soñadora, apasionada, rebelde a la disciplina. La forma titánica, poética del individualismo es la respuesta al cálculo utilitario, excesiva, pero al fin y al cabo una respuesta: en su forma

294 Ídem

295 Bataille, Goerges (1977): *La literatura y el mal*. Taurus: Madrid, p. 19

296 Ibídem, p. 20

297 Ibídem, p. 37

consagrada, el Romanticismo no pasó de ser una versión antiburguesa del individualismo burgués. Desgarramiento, negación de sí, nostalgia de lo que no se posee, expresaron el malestar de la burguesía que, habiendo entrado en la historia unida al rechazo de la responsabilidad, expresaba lo contrario de lo que ella era, pero se las arreglaba para no soportar sus consecuencias e incluso sacar provecho de ellas.²⁹⁸

Este titanismo individualista de la figura del vampiro concede una importancia a la seducción que obra con astucia y que obtiene consentimiento de una voluntad dispuesta también al placer. La literatura de vampiros tradicional es una literatura muy sensacionalista que seduce a sus lectores, identificados con el vampiro o sus víctimas, y las hace soslayar las exigencias que vienen de fuera, incluso las de la voluntad, para responder a una sola exigencia íntima, vinculada la fascinación. La literatura de vampiros tradicional recurre para ello a la poesía, que es contraria a la razón; o al menos la razón le quita a la poesía “un carácter irreductible, una violencia soberana, sin las cuales la poesía estaría mutilada”.²⁹⁹ A través de la poesía, se niega también el límite de las cosas; lo poético es sagrado por sí mismo, actitud que arroja apasionadamente a sus lectores fuera y dentro de sí por los efectos de la exacerbación de las emociones (característica importante de lo romántico y lo gótico en donde el vampiro literario brilló como una figura estelar): arrebatos que recuerdan la violencia de la muerte.

La misma literatura vampírica se nutre de la religión también, de su pureza para producir la experiencia de la poesía, para hablar de una metafísica del mal, de la muerte. Y así “el sentido del Mal afirmado es afirmación de la libertad”³⁰⁰. Y es que, de acuerdo con el Marqués de Sade, como Bataille recuerda, el universo entero no puede ser virtuoso. Así, es injusto condenar el mal. Por lo tanto, sólo resta gozar, y gozar sin preocupación, dejarse mover por el antojo de la naturaleza, tal como el vampiro lo hace por sus propias pulsiones asesinas y sexuales. El vampiro es un ser desgajado de la divinidad, desgarrado, un ser titánico que se plantea su pasión como un absoluto, de tal suerte que ese estado es en él la función de su existencia.

El vampiro seduce al lector por el crimen (la seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino de signo y el ritual, y ésta “vela siempre por destruir el orden de

298 Ibídem, p. 51

299 Ibídem, p. 67

300 Ibídem, p. 77

Dios”³⁰¹), porque el crimen tiene poder sobre los sentidos (Sade). El lector se desencadena de sí mismo con la imaginación de la muerte, la destrucción y el erotismo implicado en lectura de sus narrativas. Hay en todo ello un sentimiento de desahogo y una turbulencia, causadas por la el desorden y la impresión de la muerte, semejante a la del vacío. Y es que como el impulso erótico no es reductible a lo agradable y benéfico: en el mismo impulso erótico-sexual hay un elemento de desorden, que pone en juego la vida de quien lo sigue,³⁰² aun cuando en ese extravío el hombre se encuentre a sí mismo pues “en el extravío de la sensualidad el hombre realiza un movimiento de espíritu por el cual se hace igual a lo que es.”³⁰³

El vampiro y el imaginario del mal

Hasta donde sabemos, en todas las culturas existen figuras simbólicas que representan o encarnan al mal. Este mal es metafísico, teológico o moral. Según María Josefa Erreguerena, el mal es siempre representado como una forma arquetípica humana, misma que se trasforma en estereotipo según la formación socio-histórica,³⁰⁴ como es el caso preciso del vampiro.

Pienso que el vampiro es uno de los mitos que, por excelencia, ha cumplido este papel simbólico, no sólo en la ancianidad de las civilizaciones y en el periodo literario (el romántico) en que fue un símbolo de significados excesivos, sino aún en la modernidad y en el periodo que le sigue, en el cual vivimos actualmente. Y es que el vampiro es una figura que cataliza bien las poderosas fuerzas demoniacas del inconsciente colectivo, si por demoniaco entendemos lo que el psicólogo social Rollo May.

Lo demoniaco es toda aquella función natural que tiene el poder de arrebatar a la persona toda. Sexo y eros, cólera y furia, codicia de poder son ejemplos. Lo demoniaco puede ser creativo o destructivo y

301 Baudrillard, Jean: *De la seducción*. Rei: México, p. 9-10

302 Bataille, G. (1977): Op. cit.: p. 97

303 Ídem

304 Erreguerena, María Josefa (1998): “La construcción imaginaria del mal” [en línea] en *Tramas* No. 13. UAM: México, p. 201 Disponible en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=1236&archivo=6-113-1236wbx.pdf&título=La%20construcción%3Bn%20imaginaria%20del%20mal [Consultado el 1 de septiembre de 2015]

normalmente ambas cosas. Lo demoniaco no es una entidad, sino que se refiera una función fundamental, arquetípica, de experiencia humana. Es una realidad existencial en el hombre moderno y, que sepamos, en todos los hombres.³⁰⁵

El vampiro posee una naturaleza demoniaca que representa las pulsiones de la terrenalidad, de la materia alejada del espíritu, misma que no se corrompe después de la muerte. Su tendencia dionisiaca no busca lo divino, sino huye de ella y se aferra al placer supremo de la sangre y de la carne como meta inaplazable. A partir de la afirmación del mal, de lo que tradicionalmente ha sido considerado maligno y pecaminoso en la cultura cristiana occidental, presenta la hipermoral que planteaba Bataille.

Esta hipermoralidad, afianzada en el mal, tiene fundamentos en la imagen de Satán, primer ángel caído, revelado ante Dios para formar su propio imperio con otros ángeles caídos vueltos demonios, calco negativo del de su creador. En este orden de ideas, para Erreguerena el vampiro es una especie de demonio³⁰⁶ con la significación que tiene de malévolos, corruptor, perverso y lascivo. Así, en esta tónica, resulta una construcción imaginaria relacionada a la lucha de poder, mismo que típicamente es manifestado como masculino (lo femenino, en el discurso de poder queda excluido y negado).³⁰⁷

El vampiro, en su satanismo, reta los preceptos de Dios: no sólo sus leyes morales, sino sus leyes naturales y divinas. El vampiro vence con su resurrección, dada por el mal, a la muerte, y con esto se rebela a la maldición de Dios para la humanidad, según la cual ésta, habiendo desobedecido sus órdenes, cayó de la gracia y obtuvo el castigo la mortalidad.

Desde la perspectiva de la teoría del mal de San Agustín, según la cual el combate contra el mal es una experiencia subjetiva y una lucha constante entre las pasiones y el deseo de Dios, el vampiro encarna la opción radical del mal, lo cual es un acto de suprema libertad.

Lo anterior nos lleva a afirmar que el vampiro es una fuerza diabólica, telúrica y que desea su liberación en una superficie humana y social, puesto que

305 Citado en: Erreguerena, María Josefa (1999): “El imaginario social y el mal” [en línea] en *Anuario de investigación 1999 Vol. I*. Universidad Autónoma Metropolitana: México, pp. 252 y 253. Disponible en: <https://publicaciones.xoc.uam.mx/Recurso.php> [Consultado el 1 de septiembre de 2015]

306 Erreguerena, M. J. (1998): Op. cit., p. 210

307 Ibídem, p.213

bajo la trascendencia del consenso está la opacidad del mal, su tenacidad, su obsesión, su irreductibilidad, su energía inversa trabajando por doquier en el desarreglo de las cosas, en el exceso y la paradoja, en la extrañeza radical, en los atractores extraños y en los encadenamientos inarticulados (Baudrillard).³⁰⁸

Esta fuerza demoníaca es inherente a la humanidad misma; y, en opinión de Jean Baudrillard, la ilusión de diferenciar entre esas fuerzas demoníacas negativas y sus contrarias para promover una sola de ellas es absurda.³⁰⁹

El vampiro y el imaginario moderno

El imaginario social es definido por Cornelius Castoriadis como una creación colectiva y esencialmente indeterminada de formas, imágenes y figuras que informan lo que los sujetos llaman realidad, a partir de las cuales, y sólo a partir de ellas, puede tratarse de algo en el lenguaje humano.³¹⁰ Según Yago Franco, los sujetos mismos van modificando esta realidad que los rodea, la cual tiene una capacidad imaginante, un orden de sentido, una producción de significaciones colectivas que al ser reproducidas se van transformando. Para Franco, estas significaciones son imaginarias porque no corresponden a elementos racionales que se agotan en la referencia a tales, sino que son dadas por creación, y se instituyen socialmente, siendo objeto de participación de una colectividad impersonal y anónima.³¹¹

Partiendo de esta teoría, podemos afirmar que el imaginario del vampiro literario instituye una realidad mediante la creación, diferente de la que estaba hasta entonces establecida. Como ya hemos apuntado, el vampiro literario cuestiona un sistema de valores dados y, me atrevo a decirlo, intenta transformar ese sistema en su estructura profunda, por lo que es vivido por la sociedad o individualmente como un peligro frente

308 Citado en: Erreguerena, M. J. (1999): Op. cit., p. 259

309 Ídem

310 Erreguerena, María Josefa (2001): “El concepto de imaginario social” [en línea] en *Anuario de investigación 2000 Vol. II*. UAM: México, p. 25 Disponible en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=CAPITULO&id=524&archivo=21-524ith.pdf&título=El%20concepto%20de%20imaginario%20social [Consultado el 1 de septiembre de 2015]

311 Íbidem, p. 23

a la propia identidad; así, no es sólo creador de un lenguaje, sino que es forjador de subjetividad (de una red de significaciones acumulativas) y de una lectura particular de la sociedad producida a partir de la imaginación. El vampiro literario instituye una nueva realidad con su sola irrupción, ya que, según Castoriadis, una sola interpretación de una realidad del mundo es ya una creación radical e instituyente que trasforma las teorías del saber y del ser, y produce cambios en la historia.³¹² Y es que la imaginación es origen de la representación y el pensamiento racional. Así, la imaginación revoluciona lo histórico, tal como el vampiro literario lo hizo al menos, y fuertemente, con una época de la historia literaria. Porque la historia es producto de la creación (Castoriadis). El vampiro se ha vuelto una institución dentro de esta historia literaria, que si bien, pudo no haber producido una ruptura social, sí la produjo en el mundo e historia de las ideas.

El mito literario del vampiro, en su apetito voraz, deseo de posesión y actitud dominante, es un mito ligado al discurso de poder. A partir de las ideas del filósofo Michel Foucault, haremos una semblanza de la figura del vampiro en su relación con los mecanismos discursivos del poder, en los que se inserta. Utilizaremos algunas ideas capitales de su *Microfísica del poder* (1977)³¹³ como marco teórico.

Como discurso ideológico el tema del vampiro en la literatura rompe con las formas de coacción que el poder hegemónico tiene para establecer un cuerpo de ideas dominantes y conjurar los peligros que para ésta se presentan, pues el vampiro supera procedimientos de “exclusión”, como la prohibición, al tratar implícitamente o explícitamente temas de moralidad sexual que están tradicionalmente circunscritos a la Iglesia o al Estado, presentando una versión trasgresora o subversiva de éstos. Del mismo modo, supera la separación y el rechazo de lo irracional al matizar o diluir las fronteras entre razón y locura (el vampiro actúa típicamente como un criminal, como un perverso que en su actuar muestra una inteligencia, una capacidad de manipulación y seducción brillantes) a partir de las cuales se descalifica e invalida el discurso de todo lo que es no es racional como falso y sin valor. Afecta la voluntad de poder de la hegemonía al proponer, desde la marginalidad de una literatura particular (y no desde la institución reconocida como tal) una propuesta de verdad profunda que, con su mera irrupción, instaura un modelo, un hito y un asidero para la sensibilidad y el pensamiento que es heredado a la historia como una válvula de escape a una autoritaria represión

312 Ibídem, p. 25

313 Foucault, Michel (1992): *Microfísica del poder*. Siglo XXI, México.

moral y religiosa, que se percibe como atroz. Juega en ello con los mismos mecanismos que el poder hegemónico para instaurar su conocimiento a través del comentario, la reinterpretación y la repetición, permitiendo nutrir su discurso con las nuevas adiciones con que los escritores han llenado una forma que de hecho no termina de llenarse y configurarse. Juega finalmente, con el concepto mismo del “principio de autoridad” ya que, como hemos visto, escritores que tuvieron gran prestigio e influencia social en su tiempo, como Victor Hugo o Goethe, por poner sólo dos ejemplos entre varios notables, acudieron al mito literario vampírico ya sea por el mero goce de objetivar una fantasía que les era profunda y en la que podían proyectar preocupaciones y obsesiones estéticas o intelectuales, ya sea por hacer veladas o contundentes críticas al pensamiento de su época; esto, en la concepción del autor-escritor como sujeto modificador de su época de la misma teoría de Foucault.

El mito literario del vampiro es un mito consolidado en la modernidad. El imaginario de la modernidad, como todo imaginario, es una creación y una construcción constante e incessante, que es leída y reinterpretada por cada sujeto que le da forma de la misma manera.³¹⁴ Vivimos en una inmensa red de relaciones que Casotiradis llama *magma*.³¹⁵ En ese magma, el vampiro, como un signo representativo de lo telúrico, lo diabólico, lo sexual, lo perverso e irracional, dio forma literaria, a través de una creación humanizada a la parte satánica el hombre. Como producto de una conciencia imaginante, revolucionó lo histórico literario. Sujetos y cultura no son así entes totalmente separados, sino que es necesario mirarlos en un mismo proceso de relación.³¹⁶ La literatura como institución social produce una dirección de sentido que los sujetos viven como norma, valores, lenguaje, imágenes; la literatura es formadora de subjetividad: es allí donde la figura del vampiro, dentro de la modernidad, se vuelve particularmente importante. Nos encontramos con un poderoso emblema cultural, una obsesiva imagen que cataliza, para los tiempos de la modernidad, las corrientes subterráneas del pensamiento y las lleva a una superficie en la que resplandece como una de las creaciones más cargadas de significación y vitalidad. Es por ello que, en mi opinión, el vampiro es uno de los emblemas modernos más importantes para la cultura

314 Erregerena, Josefa María (2004): “El imaginario social en la modernidad” [en línea] en *Anuario de investigación* 2003. UAM: México, p. 593. En http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=CAPITULO&id=1326&archivo=37-1326qia.pdf&título=El%20imaginario%20social%20en%20la%20modernidad [Consultado el 1 de septiembre de 2015]

315 Ibídem

316 Ibídем

si aceptamos con Marshal Berman que ser modernos es “encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, trasformación de nosotros mismos y del mundo y que, al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos”.³¹⁷

Las experiencias modernas atraviesan (como el vampiro mismo lo hace) las fronteras de la geografía, la etnia, la clase, la nacionalidad y la religión para unir en un mismo fenómeno a la humanidad. Así, el mundo contemporáneo puede ser visto a través de la noción de modernidades múltiples, que presupone una nueva forma de entenderlo, viéndolo como “una historia de continuas construcciones y reconstrucciones de una multiplicidad de programas culturales”.³¹⁸ Castoriadis plantea con relación al imaginario social que cada sujeto está buscando permanentemente nuevos significantes, que la ideología no es inamovible ni automática y que la imaginación creadora hará que cada sujeto esté siempre trasformando su propia ideología y por lo tanto la historia.³¹⁹

Esta noción será de importancia en nuestro trabajo para entender al vampiro posmoderno. Max Horkheimer y Theodor Adorno plantean que las industrias capitalistas del espectáculo han logrado la estandarización de las formas culturales y han afectado (atrofiado) las capacidades críticas del individuo para pensar autónomamente. “Los bienes culturales producidos por esta industria se diseñan y se manufacuran de acuerdo con los objetivos de la acumulación capitalista y de la ganancia de utilidades”,³²⁰ lo cual según los autores es parte intrínseca del proceso de racionalización y cosificación de las sociedades modernas. Esto sin duda afectará la calidad de las producciones culturales, sin excluir al vampiro literario, que encontrará recientemente sus formas más comunes en la cultura de masas y el arte *pop*, ya confiscado por el capital, y vaciado o atenuado su contenido trasgresor.

En este sentido, los medios de comunicación han sido las instituciones encargadas de reactualizar este mito, como lo han hecho a lo largo de su historia;³²¹ pues una de las características más importantes del siglo XX es el crecimiento y penetración de los medios de comunicación en la población

317 Citado en: Ibídem, p. 594

318 Ibídem, p. 597

319 Ibídem, p. 592

320 Ibídem, p. 599

321 Eric Hobsbawm, en su análisis del siglo XX vincula la historia de la cultura con la aparición y las consecuencias de los diferentes medios de comunicación. Ibídem., p. 602

mundial. La trasmisión de mitos dentro de los medios de comunicación es muy importante para una cultura, ya que con ellos el sujeto se explica su existencia, su rol en la comunidad, su papel en la sociedad y su relación con el cosmos.³²² El mito es un modo por el que los individuos encuentran significados para el mundo y su vida en él: los mitos, dentro de una sociedad, cristalizan significados que operan organizando los múltiples sentidos de las acciones, el pensamiento y los sentimientos de los individuos (Castoriadis).³²³

Los medios de comunicación han sido importantes, además, por el método con el que operan en el imaginario social: por la repetición insistente de sus narrativas,³²⁴ que permite, por medio de pequeñas variaciones, diseminadas una y otra vez, una evolución constante. Los psicoanalistas han demostrado que la lógica, los héroes y las hazañas del mito sobreviven en estos tiempos. El mito crea y oculta un mundo estratificado y de poder, mediante el cual el individuo crea una identidad y un sentido de su vida en el tejido de los símbolos sociales, mismos que afianzan sus valores morales, pero no los que la sociedad le impone, sino los que asume como propios. La mitología constituye así una forma de enfrentamiento del individuo con el misterio de la creación³²⁵, le explica cuál es su lugar y función en el universo. “Un mito es una forma de darle sentido a un mundo que no lo tiene”; por lo que la creación de ellos, según Rollo May es esencial para la adquisición de salud mental³²⁶ y son asimismo indispensables para construir la memoria subjetiva.³²⁷ Erich Fromm señala que los mitos constituyen el único lenguaje que todos podemos entender; aunque su lectura dependa de la cultura y el momento histórico del sujeto.³²⁸ No tanto la literatura, sino los productos del cine han sido, en la posmodernidad, los responsables de la replicación de este mito.

322 Erreguerena, María Josefa (1999): “Desarrollo de los medios de comunicación como reproductores de mitos” [en línea] en *Anuario de investigación 1998* Vol. I. UAM: México, p. 319. Disponible en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=CAPITULO&id=473&archivo=20-473pbx.pdf&título=Desarrollo%20de%20los%20medios%20de%20comunicaci%C3%B3n%20como%20reproductores%20de%20mitos [consultado el 3 de septiembre de 2015]

323 Ibídem, p. 320

324 Ibídem, p. 321

325 May, Rollo (1992): *La necesidad del mito*. Paidós: Barcelona, p.32

326 May, R. (1992): Op. cit., p. 17

327 “Memoria y mito son inseparables”. May, R (1992). Op. cit: 67

328 Erreguerena, M. J. (1999): Op. cit., p. 323

El vampiro posmoderno, aun con sus contenidos rebajados, sigue trasmitiendo un aspecto satánico de la humanidad. El vampiro es un seudónimo de Satanás. A través de esta identificación satánica, vuelta positiva, consciente o inconscientemente continuamos una tradición cultural histórica y la proyectamos en nuestro futuro y en el de la humanidad desde el presente (no olvidemos la importancia de la creación imaginante como modeladora de la historia en Castoriadis). Y es que, en opinión de May, todos tenemos un mito en función del cual construimos nuestra vida (y a la sociedad). Este mito nos mantiene sólidos como individuos y nos da capacidad de revivir el pasado y proyectar el futuro sin descuidar el anclaje que tenemos en el ahora: salva así la brecha entre lo inconsciente y lo consciente.³²⁹ May piensa que nuestra conciencia se agudiza si incorporamos a ella un mito de los denominados autodestructivos, como el del Satanás o del el vampiro. Cita a Paul Tilich cuando dice que “La autoafirmación de un ser será más intensa cuanto más ‘no ser’ contenga”.³³⁰ El mito de Satán y el del vampiro encarnan también en otros pseudónimos como el del mito de Fausto (Glantz, Rollo): una misma constelación en la que se teje la figura titánica del imaginario del mal. De esta manera el vampiro, siguiendo la idea de Oswald Spengle acerca de lo fáustico, por su amor por la competitividad y el materialismo desatado, es un poderoso símbolo de Occidente.³³¹ El vampiro, individualista ávido, es demoniaco, como Occidente mismo, en la misma noción de que lo demoniaco es el impulso que cada individuo tiene para afirmarse.

May insiste así en la positividad que puede revestir a lo demoniaco. Es negativo cuando “usurpa la totalidad del yo sin atender la integración de ese yo ni las formas y deseos de los demás, ni a sus necesidades de integración. Se hace positivo cuando se presenta como una afirmación del yo mediante las fuerzas creativas:³³² “lo demoniaco es la voz de los procesos generadores en el seno del individuo. Lo demoniaco es la estructura única de sensibilidad y fuerzas que constituyen al individuo como un yo, en relación con su mundo”.³³³ Tras enfrentarse contra lo demoniaco que hay en él, “la persona creativa puede

329 May, R. (1992): Op. cit., p. 33

330 Ibidem, p.34

331 May, R. (1992): Op. cit., p. 202

332 En este sentido, Erreguerena recuerda el concepto de lo demoniaco en la Grecia clásica: la creatividad del poeta y del artista estaban comprendidas en esta noción, así como la del maestro religioso. Citado en: Erreguerena, J. M. (1996): Op. cit., p. 114

333 Citado en: Ibidem, p. 117

enfrentarse al mal y convertirlo en algo exultante, bello y sano.”³³⁴ Así, el vampiro aun actualmente es una figura positiva que sigue cuestionando los mismos cimientos de la moral a la que se opuso en su época literaria de oro. Aún hoy ataca los remanentes de esa moral que es represiva con la expansión y la afirmación del yo, mediante creaciones que seducen al lector del mito a través de la sensación. El mito sigue cumpliendo su función primordial en esta época en la que todavía hay muchas preguntas cosmológicas que la ni la ciencia ni la religión contestan satisfactoriamente;

hace palpable, y traduce en lenguaje imaginario, simbólico, el misterio de la vida, que incluye implícitamente su propio fin, su propia muerte. (...) Paul Diel observa que la visión mítica ha expresado el terror sagrado y que ‘la investigación psicológica debe llegar a comprender que esta trascendencia es una imagen basada en el sentimiento inmanente del terror ante la profundidad misteriosa de la existencia y de su legalidad (Duvignaud).³³⁵

El cine, como ya señalamos, ha sido en tiempos posmodernos el vehículo privilegiado de la difusión de los vampiros, suministrando un buen ejemplo de una mitología cuyas estructuras narrativas proceden de otros medios (folclor, iconografía, literatura); mitologías que, presentadas en un universo hiperreal, suelen tener protagonistas que son opuestos de manera constante por la narración fantástica, en una relación radical, al universo que les rodea.³³⁶

El mito: algunas nociones indispensables

Veremos algunas teorías del mito desde diferentes perspectivas, con el fin de reconocer por qué el estudio del tema mítico en la literatura, y principalmente en un corte diacrónico, es importante para la crítica e interpretación de los textos. De un repaso al entendimiento del mito en algunos destacados mitólogos, podremos hacernos

334 May. R.: Op cit, p. 260

335 Citado en: Erreguerena, J. M. (1996): Op. cit., pp. 123 y 124

336 Ibídem, p. 126

de material muy valioso para el análisis de la significación del vampiro dentro de la literatura.

Para el filósofo Mircea Eliade, el mito tiene un carácter fundador religioso por el cual organiza el caos en un orden (cosmos), trazando una relación directa entre el hombre y el universo que lo rodea. Es por eso que en las sociedades el mito constituye un verdadero fundamento de la sociedad y la cultura, porque se trata de un relato “sagrado”. Dice Eliade:

‘Vivir’ los mitos implica, pues, una experiencia verdaderamente ‘religiosa’, puesto que se distingue de la experiencia ordinaria, de la vida cotidiana. La ‘religiosidad’ de esta experiencia se debe al hecho de que se reactualizan acontecimientos fabulosos, exaltantes, significativos; (...) se deja de existir en el mundo de todos los días y se penetra en un mundo trasfigurado, auroral, impregnado de la presencia de los seres sobrenaturales. (...) En suma, los mitos revelan que el mundo, el hombre y la vida tienen un origen y una historia sobrenatural, y que esta historia es significativa, preciosa y ejemplar.³³⁷

Los mitos en este sentido refieren una “historia verdadera”³³⁸ porque tratan de la irrupción de lo sagrado que fundamenta el mundo³³⁹ y proporcionan modelos de conducta humana, confiriendo significación y valor a la existencia.³⁴⁰ Por tal razón los mitos son realidades culturales extremadamente complejas, capaces de ser abordados e interpretados desde perspectivas múltiples y complementarias³⁴¹. Se entiende entonces que la historia narrada por el mito constituye un conocimiento.³⁴² En el encuentro con lo sagrado, nace la idea que existen valores absolutos capaces de guiar al hombre y dar sentido a su existencia.

El hombre de las sociedades en que el mito es algo vivo vive en un mundo abierto, aunque ‘cifrado’ y misterioso. El mundo habla. (...) El mundo no es ya una masa opaca de objetos amontonados

337 Eliade, Mircea (1988): *Aspectos del mito*. Paidós, Madrid, p. 27

338 Ibídem, p. 13

339 Ibídem, p. 17

340 Ibídem, p. 14

341 Ibídem, p. 16

342 Ibídem, p. 24

arbitriamente, sino un cosmos viviente, articulado y significativo. En última instancia, el mundo se revela como lenguaje. Habla al hombre por su propio modo de ser. (...)

Todo objeto cósmico tiene una ‘historia’. Esto quiere decir que es capaz de ‘hablar al hombre’. Y puesto que ‘habla’ de sí mismo, en primer lugar de su ‘origen’, del acontecimiento primordial a consecuencia del cual ha venido a ser, el objeto se hace real y significativo. No es ya algo ‘desconocido’, un objeto opaco, inaprensible y desprovisto de significación, en una palabra, ‘irreal’. Comparte el mismo ‘mundo’ con el hombre.

Tal coparticipación no sólo hace al mundo ‘familiar’ e inteligible, sino transparente. A través de los objetos de este mundo, se perciben las huellas de los seres y potencias del otro mundo. (...) Al hablar de sí mismo, el mundo remite a sus autores y protectores y cuenta su ‘historia’. El hombre no se encuentra en un mundo inerte y opaco, y, por otra parte, al descifrar el lenguaje del mundo, se enfrenta al misterio. Pues la ‘naturaleza’ desvela y enmascara a la vez lo ‘sobrenatural’, y en ello reside para el hombre el misterio fundamental e irreductible del mundo. (...) Pero estas revelaciones no constituyen un conocimiento en el sentido estricto del término, no agotan en absoluto el misterio de las realidades cósmicas y humanas. No es que al aprender el mito se lleguen a dominar diversas realidades cósmicas (...), se les trasforme en ‘objetos de conocimiento’. Dichas realidades no pierden por ello su densidad ontológica original.³⁴³

Por ello, Eliade concluye que el mito tiene un papel constitucional inmenso para el hombre. Gracias a él adquieren sentido las ideas de realidad, verdad, valor y trascendencia.³⁴⁴ En suma: cuando estas experiencias religiosas privilegiadas se comunican “por medio de una escenografía fantástica e impresionante, logran imponer a toda una comunidad modelos o fuentes de inspiración”.³⁴⁵

La experiencia mítica es, pues configuradora de la experiencia religiosa que encontramos en la vida diaria, e incluso en la literatura. Su cosmogonía proporciona el modelo a usar cada vez que se trate de hacer algo perteneciente al mundo de lo

343 Ibídem, p. 125 y 126

344 Ibídem, p. 127

345 Ibídem, p. 129

específicamente animado.³⁴⁶ Pero, cualquiera que sea su naturaleza, el mito es un ejemplo que no se agota en lo sagrado o lo profano, sino que es válido para los modos de lo real en general.³⁴⁷ La estructura revelada por el mito es inaccesible a la aprehensión empírico-racionalista³⁴⁸ y descubre una región ontológica ajena a la experiencia lógica superficial,³⁴⁹ expresando de manera plástica y dramática lo que la metafísica y la teología definen dialécticamente.³⁵⁰

Todos los mitos, según Eliade, ofrecen la revelación de una estructura profunda de dualidad, la cual se muestra alternativamente o simultáneamente benigna y terrible, creadora y destructora³⁵¹ (el vampiro no escapa a esta dualidad). Por ello “es justo decir que el mito revela, más profundamente de lo que podría revelarlo la propia experiencia racionalista, la estructura de la divinidad, que se sitúa por encima de los atributos y reúne todos los contrarios.”³⁵² Esta coincidencia de los opuestos es una de las maneras más arcaicas con que el hombre ha expresado la paradoja de la realidad divina.³⁵³ Porque el mito tiene su propia lógica y su propia coherencia intrínseca que le permiten ser verdadero en diferentes planos, como en el plano literario.³⁵⁴

El mito puede degradarse en leyenda épica balada, superstición, costumbre o nostalgia.³⁵⁵ Y por nada el comportamiento mítico se trata de la supervivencia de una mentalidad arcaica, sino que más bien ciertos de su aspectos y funciones son constitutivos del ser humano,³⁵⁶ razón por la cual el mito pervive en la novela moderna y los medios de comunicación masivos contemporáneos, por poner dos ejemplos.

Respecto la novela moderna, es posible señalar en ella aún una estructura mítica, que demuestra la supervivencia de los grandes temas y personajes mitológicos. En ella se descubre el deseo de seguir atendiendo al mito por medio de narraciones paradigmáticas, pero ahora desacralizadas o bajo una apariencia profana, para seguirse nutriendo de sus dramas y esperanzas, y comunicarse con lo desconocido y lo otro.³⁵⁷

346 Eliade, Mircea (1972): *Tratado de historia de las religiones*. Era: México, p. 367

347 Ibidem, p. 372

348 Ibidem, p. 373

349 Ibidem, p. 374

350 Ídem

351 Ídem

352 Ibidem, p. 375

353 Ídem

354 Ibidem, p. 383

355 Ibidem, p. 386

356 Ibidem, p. 156

357 Ibidem, p. 162 y 163

Esta relación de la novelística moderna con el mito se evidencia también en la “salida fuera del tiempo” que se opera por medio de la lectura; es decir, en la salida del tempo personal e histórico para sumergirse en uno fabuloso y transhistórico, con su propio particular ritmo.³⁵⁸ De esta manera

Se adivina el la literatura, de una manera aún más fuerte que en las otras artes, una rebelión contra el tiempo histórico, el deseo de acceder a otros ritmos temporales que no sean en el que se está obligado a vivir y a trabajar. Uno se pregunta si este deseo de trascender su propio tiempo –personal e histórico– y de sumergirse en un tiempo ‘extranjero’, ya sea extático o imaginario, se extirpará alguna vez. Mientras subsista este deseo, se puede decir que el hombre moderno conserva aún al menos ciertos residuos de un ‘comportamiento mitológico’. Las huellas de tal comportamiento mitológico se vislumbran también en el deseo de recobrar la intensidad con la que se ha vivido, o conocido, una cosa por *primera vez*; de recuperar el pasado lejano, la época beatífica de los ‘comienzos’.

Como sería de esperar, es siempre la misma lucha contra el tiempo, la misma esperanza de librarse del peso del ‘tiempo muerto’, del tiempo que aplasta y mata.³⁵⁹

Eleazar M. Meletinski estudió la poética del mito como expresión del folclor y la religión. Para él, la mitología recoge ya las semillas de la religión³⁶⁰ y del arte mismo, principalmente del que se expresa en palabras, así como las más antiguas especulaciones filosóficas.^{361 362} Afirma que los grandes escritores de la historia han

358 Ibídém, p. 163

359 Ídem

360 A este respecto, Ernst Cassirer escribe:

En el desarrollo de la cultura no podemos fijar el punto donde cesa el mito y comienza la religión. En el curso de su historia la religión permanece indisolublemente conectada e impregnada con elementos míticos. Por otra parte, el mito, hasta en sus formas más crudas y rudimentarias, alberga motivos que, en cierto sentido, anticipan los ideales religiosos superiores de después. El mito es desde sus comienzos, religión potencial.

Cfr.: Cassirer, Ernest (1967): *Antropología filosófica*. FCE: México, p. 79

361 Meletinski, Eleazar M. (2001): *El mito. Literatura y folclore*. Akal: Madrid, p.5

362 Kirk matiza esta idea afirmando que en gran parte de los materiales míticos resuenan los ecos de una especulación seria, o al menos son el reflejo de una preocupación legítima; en este sentido, los mitos

concebido a la mitología como expresión de principios psicológicos “eternos” o de persistentes modelos culturales.³⁶³ Una de las características que observa este autor en el lenguaje del mito es que no atiende el principio lógico que evita la contradicción, por lo que sus objetos pueden ser al mismo tiempo dos cosas diferentes, por lo que las oposiciones entre unidad y multiplicidad, identidad y alteridad estaticidad y dinamicidad son ellos secundarias;³⁶⁴ lo cual llega a ser muy importante para la crítica de los mitos insertos en la literatura, pues hace que ofrezcan una riqueza prácticamente inagotable de interpretaciones. Meletinksi señala que la mitología es un instrumento primitivo de conceptualización,³⁶⁵ por lo que es el punto de partida para la filosofía y la literatura; la particularidad de este pensamiento deriva de que el hombre primordial no se separa aun del todo de la naturaleza y trasfiere sus propias cualidades a los objetos de ésta, dotándolos de vida, pasiones y rasgos humanos³⁶⁶ cuyos elementos emocionales sustituyen las operaciones lógicas-científicas, determinando una participación místico-mágica del hombre.³⁶⁷ Conviene observar que por ello el pensamiento mitológico se orienta en primer lugar hacia los problemas metafísicos como los misterios de la vida y la muerte, el destino, etc., resolviendo problemas cuya explicación puramente lógica no satisface ni aun a los hombres contemporáneos (de allí su vitalidad y su permanencia histórica).³⁶⁸ De este modo, “la transformación del caos en cosmos constituye el sentido esencial de la mitología, y en sí mismo, el cosmos tiene una dimensión axiológica y ética”.³⁶⁹ En conclusión, “el mito refleja las formas reales de la vida y crea una especie de ‘realidad superior’ nueva y fantástica, que, paradójicamente, acogen los portadores de la tradición mitológica como una fuente originaria y prototipo ideal (esto es, como ‘arquetipo’, pero en un sentido más amplio que el de Jung) de esas formas mismas.”³⁷⁰

En relación al mito en la literatura, para el autor está claro que el cuento nació del mito:³⁷¹ mucha de su fantasía y de su forma misma como género provienen del pensamiento mitológico, así como de las concepciones fetichistas, totémicas y animistas. En esta transformación de mito a cuento se sucedieron algunos procesos:

referirían a asuntos que suponen confusión o interés para una mentalidad primordial. Cfr.: Kirk, G. S (1985): *El mito*. Paidós: Barcelona, p. 293

363 Ídem

364 Ibídem, p. 40

365 Ibídem, p. 155

366 Ibídem, p. 158

367 Ibídem, p. 161

368 Ibídem, pp. 161 y 162

369 Ibídem, p. 162

370 Ibídem, p. 163

371 Ibídem, p. 247

la desritualización la secularización, el debilitamiento de la fe en la autenticidad de los ‘acontecimientos’ míticos, el surgimiento de una invención consciente de sí misma, la pérdida de rasgos etnográficos concretos, la sustitución de los héroes míticos por hombres comunes y del tiempo mítico por el tiempo, indeterminado, del cuento, el debilitamiento o la desaparición del aspecto etiológico, el traslado del centro de atención desde el destino colectivo a la suerte individual, y de los aspectos cósmicos a los sociales.³⁷²

La secularización debilita inevitablemente la fe en la verdad de lo narrado: la fe absoluta en el relato cede su lugar a una actitud más matizada que abre el camino a una invención más libre, aunque esta libertad esté marcada por las restricciones del género y del acervo semántico de la mitología correspondiente.³⁷³

Las grandes novelas de la modernidad vienen a relaborar los viejos mitos fundacionales de occidente. Un proceso de mitologización de la novela europea que afecta a Hispanoamérica a mitad del siglo XX, en donde la influencia exterior se funde ampliamente con rasgos locales.³⁷⁴ Esta yuxtaposición se trata de una situación histórico-cultural peculiar, uno de cuyos rasgos poéticos importantes es la combinación de sistemas mitológicos diferentes, lo que acentúa su significado metamitológico.³⁷⁵

Observemos asimismo que la poética de la mitologización no se limita a organizar la narración, sino que constituye también un instrumento para la descripción metafórica de la sociedad contemporánea (la alienación, la trágica soledad, el sentimiento de inferioridad y de impotencia del individuo ante las fuerzas sociales mistificadoras, etc.) con la ayuda de paralelos tomados de mitos tradicionales o de diferentes fases del desarrollo histórico. Por esta razón, los mitos tradicionales a menudo se emplean en su sentido distinto al originario.³⁷⁶

372 Ibídem, p. 248

373 Ibídem, p. 249

374 Ibídem, p. 343

375 Ibídem, p. 349

376 Ídem

Acerca de la relación entre la fantasía mitológica y fantasía artística, el autor concluye que en general existe un sentido amplio de afinidad sustancial entre ambas, mismo que no debemos agotar en una compresión meramente científica y racional, ni tampoco reducirlos a expresión histórica concreta.³⁷⁷

Para la antropología de Claude Lévi-Strauss lo que le confiere al mito un valor especial que le es intrínseco es su “estructura permanente” que hace referencia a todos los tiempos a la vez (pasado, presente y futuro).³⁷⁸ Para él, el mito representa un caso especial de uso lingüístico: un tercer nivel encima de la narración habitual de la expresión lingüística y su estructura subyacente,³⁷⁹ en el que cada elemento narrativo aislado carece por sí mismo de significado, teniéndolo sólo por su relación con cada uno de los demás; es decir, el significado del mito es determinado por su estructura de fondo.³⁸⁰ Según Meletinski, Jung habría ejercido notable influencia en el pensamiento de Lévi-Strauss acerca del mito, particularmente en su definición de mitopoesis, actividad humana inconsciente y colectiva por medio de la cual se crean los mitos.³⁸¹ Para Lévi-Strauss los mitos son instrumentos del espíritu humano para el conocimiento de sí mismo “y ello es debido a que la fantasía colectiva e inconsciente se ve relativamente poco influida por las restantes formas vitales de la comunidad y de las infraestructuras socioeconómicas y refleja, por ello, de manera directa, la ‘anatomía de la mente’”.³⁸² Eso lo lleva a ser un modo de comunicación humana, lo mismo que los intercambios económicos y familiares.³⁸³ Para este antropólogo, el mito es un instrumento lógico de solución de las contradicciones;³⁸⁴ acentuación del aspecto lógico que conduce al mito a insistir sobre lo paradigmático a expensas de lo sintagmático.³⁸⁵ Como sistema de signos, se encontraría a medio camino entre la lengua y la música; y en tanto intraducible, constituye el modelo ideal de una estructura artística objetiva.³⁸⁶

377 Ibídем, p. 350

378 Herrero Cecilia, Juan y Morales Peco Montserrat (2008): “La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo” [en línea] en *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocritica y de literatura comparada*. Universidad de Castilla-La mancha: Albacete, p. 14. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2752750> [consultado el 3 de septiembre de 2015]

379 Erreguerena, María Josefa (2002): *Los medios masivos de comunicación como actualizadores de mitos* (2002) UAM: México, p. 80

380 Kirk, G. S (1985): Op. cit., p. 55

381 Meletinski, E. M. (2001): Op. cit., p. 69

382 Ibídем, p. 74

383 Kirk, G. S (1985): Op. cit., p. 55

384 Esta idea ha sido criticada por Kirk, quien afirma que esto sólo demuestra que el material mítico es susceptible de ser sometido a un determinado tipo de análisis, y no muestra que gran parte de él podría ser sometido a otro. Cfr.: Kirk, G. S (1985): Op. cit., p. 91

385 Ibídем, p. 75

386 Ídem

Para el autor, el pensamiento mitológico es esencialmente metafórico y sus infinitas transformaciones no impiden revelar y comprender su significado,³⁸⁷ a la vez cognitivo y práctico.³⁸⁸

Para Lévi-Strauss, la estructura del mito contiene en potencia a la novela como una de sus posibles trasformaciones. Los mitos al irse trasformando de una variante a otra o de un mito a otro, al paso de una sociedad a otra, cambian su forma, su contenido o su mensaje, pero sin que el mito deje de existir como tal³⁸⁹: respetan así una especie de principio de conservación.³⁹⁰ Un mito que pasa de una sociedad a otra puede extenuarse pero no desaparecer: las vías en que se resuelve su extenuación es través de la elaboración novelesca o de su reutilización institucional; de este modo se subraya una continuidad orgánica entre la tradición mitológica, legendaria y poética.³⁹¹

Joseph Campbell fue un mitólogo y escritor que se interesó en el mito desde diversas perspectivas científicas, incluyendo el psicoanálisis. Hablando como escritor, el autor nos dice que “los mitos son las pistas de las potencialidades de la vida humana”, de lo que somos capaces de experimentar y conocer desde el interior, la experiencia de la vida misma.³⁹² Opina que el hombre debería conocer los mitos por la cualidad de la sabiduría que aportan, pues lo que recibe en las escuelas, lejos de verdadera sabiduría, es sólo información y tecnología.³⁹³ Conociendo la mitología el hombre puede saber qué hay detrás de la literatura y el arte, pues el mito es “el canto de la imaginación”³⁹⁴ y la “metáfora de la potencialidad espiritual del ser humano, y los mismos poderes que animan a nuestra vida animan la vida del mundo”, por ello vinculan al hombre con la naturaleza de la que es parte³⁹⁵ y de eso trata el arte. Distingue algunas funciones del mito: entre ella la mística, que abre al hombre a la dimensión del misterio y la compresión de lo que subyace a todas las formas; la cosmológica; y la pedagógica, que enseña al hombre a vivir una vida humana bajo cualquier circunstancia.³⁹⁶ El autor comparte la idea de Freud de que si el sueño es el mito personal, el mito es el sueño de

387 Ibidem, p. 78

388 Ibidem, p. 90

389 Su idea de que el mito de compone de todas sus “variantes” ha sido criticada como falsa por G. S Kirk, a quien suena absurda esta afirmación. Cfr. Kirk, G. S (1985): Op. cit., p. 86

390 Lévi-Strauss, Claude (1981): *Antropología estructural*. Siglo XXI: México, p. 242

391 Ibidem, p. 253

392 Campbell, Joseph y Moyers, Bill (1999): *El poder del mito*. Emecé: Barcelona, p. 31

393 Ibidem, p. 37

394 Ibidem, p. 53

395 Ibidem, p. 54-55

396 Ibidem, p. 64-65

la colectividad: sueño privado y sueño público.³⁹⁷ La homogeneidad de los mitos colectivos probaría que la mente es esencialmente la misma en todo el mundo.³⁹⁸ Los mitos aluden a una dimensión potencial para la realización y la conciencia del individuo que generalmente no está incluida en el concepto que el individuo tiene de sí mismo: una dimensión vasta y profunda, de cuya experiencia hablan a su modo todas las religiones.³⁹⁹ Y con una frase hermosa, resume la potencialidad organizadora del mito: “Ver la vida como un poema y a ti participando en un poema, eso es lo que es mito hace por ti.”⁴⁰⁰

Desde el discurso del psicoanálisis el autor afirma que para entender los mitos primero hay que entender la gramática de los símbolos y que para ello el instrumento moderno más eficaz es esta disciplina humana; aunque está convencido de que el psicoanálisis no podría tener la última palabra sobre los mitos y sólo puede servir como aproximación a ellos.⁴⁰¹ Aventura la hipótesis, un tanto fabulosa, de que “el mito es la entrada secreta, por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten sobre las manifestaciones culturales del hombre”; la prueba que aduce es que las religiones, las filosofías, las formas sociales del hombre, los primeros descubrimientos científicos y tecnológicos, así como las propias visiones del sueño emanen del mito como producto espontáneo de la pisque, al que atribuye, de paso, una capacidad mágica.⁴⁰² El autor piensa que el colapso de la mitología a través de la cancelación de la traición en la época moderna, de invención mecánica e investigación científica, ha traído la carencia de significado a los grupos humanos en el mundo, aunque en el individuo la expresión mítica continúe a un nivel absolutamente inconsciente. Esto hace que el individuo no sepa a dónde se dirige ni qué lo empuja a ello.⁴⁰³ Ni aun las grandes religiones del mundo, entendidas como lo son actualmente, satisfacen la necesidad colectiva de mito pues están asociadas al poder partidario y a la propaganda, y han abandonado la búsqueda espiritual de la especie.⁴⁰⁴ El héroe moderno es aquel que se atreve a escuchar esa llamada que lo hará reconciliarse con su destino: se trata de una búsqueda individual, en la que la sociedad no puede participar.⁴⁰⁵

397 Ibidem, p. 75

398 Ibidem, p. 85

399 Ibidem, p. 97

400 Ibidem, p. 92

401 Campbell, Joseph (1959): *El héroe de las mil máscaras. Psicoanálisis del mito*. FCE: México, p. 9

402 Ibidem, p. 11

403 Ibidem, p. 341

404 Ibidem, p. 342

405 Ibidem, p. 345

A Erich Fromm, psicólogo social y filósofo humanista, le asombran igualmente las similitudes entre la actividad del sueño y los mitos. Está de acuerdo también en que los mitos de los pueblos, cuyo verdadero significado es la expresión de ideas religiosas y filosóficas, así como de experiencia anímicas (el mito: un recipiente de apreciados recuerdos del pasado⁴⁰⁶), a pesar de sus diferencias, tienen algo en común: y es que están elaborados en lenguaje simbólico, en el que las experiencias internas, los sentimientos y pensamientos son expresados como si fueran experiencias sensoriales, acontecimientos del mundo exterior. Es un lenguaje con su lógica, gramática y sintaxis propias, en donde las categorías dominantes no son las del tiempo y el espacio, sino la intensidad y la asociación; este lenguaje vale para todas las culturas y para toda la historia.⁴⁰⁷ El autor considera que el hombre moderno ha olvidado ese lenguaje que los antiguos consideraban entre las expresiones mentales más significativas y cuyo no entendimiento equivalía a la ignorancia, considerándose actualmente solo elucubración de la mentalidad precientífica,⁴⁰⁸ aunque reconoce que la obra de Freud ha estimulado un cambio de actitud hacia estos en las últimas décadas.⁴⁰⁹

De entre los varios tipos de símbolos que clasifica el autor, podemos distinguir el símbolo universal que es en el que hay una relación intrínseca entre el símbolo y lo que representa⁴¹⁰, y es encontrando, en muchos casos, arraigado en la vida de todos los seres humanos.⁴¹¹ En él un objeto puede ser símbolo del mundo la mente, encontrándose una relación evidente entre una experiencia mental y física. “Ciertos fenómenos físicos sugieren, por su misma naturaleza, determinadas experiencias mentales y sentimentales, y nosotros expresamos las experiencias sentimentales con el lenguaje de las experiencias físicas, es decir, simbólicamente.” El símbolo universal “tiene su raíz en la experiencia de la afinidad que existe entre una emoción o un pensamiento, por una parte, y una experiencia sensorial por la otra”⁴¹² y tiene sus orígenes en las propiedades del propio cuerpo y los sentidos, así como de la mente. Como hemos visto, la sangre representaría un símbolo universal de la vida y por ello lo vemos extendido en todas las culturas, dando probablemente origen a la creencia en el vampirismo; de este modo, el vampiro mismo sería también un símbolo universal, un símbolo sin embargo con

406 Fromm, Erich (2012): *El lenguaje olvidado*. Paidós: Buenos Aires, p. 18

407 Ibídem, p. 20

408 Ídem

409 Ibídem, p. 22

410 Ibídem, p. 30

411 Ibídem, p. 31

412 Ibídem, p. 32

múltiples significados de acuerdo a la historia y la geografía. Fromm piensa que el símbolo universal es un lenguaje por derecho propio y de hecho el único lenguaje universal que ha producido la especie humana, pues todo grupo humano es capaz de comprenderlo; la prueba de esto está en la extensión de estos símbolos en los mitos y en los sueños en todas las culturas, tanto en las primitivas como en las altamente desarrolladas.⁴¹³ Esta afirmación, no obstante, merece matizarse, ya que el lenguaje simbólico universal puede estar determinado por las diversas condiciones naturales, y ciertos símbolos universales pueden tener un significado distinto en las diversas regiones de la tierra.⁴¹⁴ Debido a lo que el lenguaje simbólico del mito dice de la experiencia profunda del hombre universal, el autor opina que las universidades y centros de enseñanza superior deberían enseñar a comprenderlo.⁴¹⁵

Desde la antropología filosófica, Ernst Cassirer coincide también en que, de todos los fenómenos de la cultura, el mito, al igual que la religión, es uno de los más refractarios al análisis lógico;⁴¹⁶ y encuentra que la materia, temas y motivos del pensamiento mítico son inmensos⁴¹⁷ pues no existe fenómeno natural ni humano que no sea capaz de ser elaborado míticamente: por ello, como otros autores observan, los antropólogos y etnólogos se han sorprendido de encontrar los mismos pensamientos míticos elementales repartidos por el planeta en las condiciones sociales y culturales más diversas. También coincide en que la interpretación del mito no puede ser científica dado que no es una construcción completamente teórica, aunque la filosofía históricamente haya desarrollado técnicas especiales y muy refinadas de interpretación alegórica. Para los partidarios de éste método, todo mito posee un núcleo de realidad última en donde un fenómeno natural se entrelaza a una fábula que lo cubre y disimula a veces por completo.⁴¹⁸ El autor critica la teoría psicoanalítica que piensa que las creaciones míticas no son sino la variación del tema de la sexualidad: opina que esta comprensión supone una reducción intelectual que constriñe y mutila constantemente los hechos míticos.⁴¹⁹ Nos dice también que el mito combina elementos teóricos con creación artística, por lo que llama mucho la atención su parentesco con la poesía. Así el mito ofrece una estructura conceptual, por una parte, y por otra una perceptual; y la

413 Ibídem, p. 33

414 Ibídem, p. 34

415 Ibídem, p. 10

416 Cassirer, E. (1967): Op. cit., p. 66

417 Ibídem, p. 66 y 67

418 Ibídem, p. 67

419 Ibídem, p. 68

organización de sus ideas depende de un modo definido de percepciones. Es necesario acercarnos a esta capa profunda de percepción para poder comprender el carácter del pensamiento mítico;⁴²⁰ y así las cualidades afectivas muestran todo su poder en la percepción mítica, las cuales se consideran como elementos básicos de la realidad.⁴²¹ El mito así está lejos del dogma y tiene una cierta movilidad, pues por su análisis no llegaríamos a aprehender su principio vital, dinámico, posible de ser descrito sólo en términos de acción.⁴²² Sus contenidos irracionales, prelógicos y místicos constituyen la premisa de donde parte su interpretación, pero no el modo unívoco de interpretarlo. No se haya desprovisto de sentido o razón, pero su coherencia depende en un grado mayor de una unidad de sentimiento que de reglas lógicas; esta unidad es uno de los impulsos más fuertes y profundos del pensamiento primordial.⁴²³ El mito brota de la emoción. Y en modo alguno le falta capacidad “para captar las diferencias empíricas de las cosas, pero en su concepción de la naturaleza y de la vida todas estas diferencias se hallan superadas por un sentimiento más fuerte: la convicción profunda de una *solidaridad* fundamental e indeleble *de la vida* que salta por sobre la multiplicidad de sus formas singulares.”⁴²⁴

Para el sentir mítico y religioso la naturaleza se convierte en una gran sociedad, la sociedad de la vida. El hombre no ocupa un lugar destacado en esta sociedad; forma parte de ella pero en ningún aspecto se halla situado más alto que ningún otro miembro (...).

En cierto sentido, todo el pensamiento mítico puede ser interpretado como una negación constante y obstinada del fenómeno de la muerte. En virtud de esta convicción acerca de la unidad compacta y de la continuidad de la vida el mito tiene que eliminar este fenómeno; la religión primitiva representa la afirmación más vigorosa y enérgica de la vida que podemos encontrar en la cultura.⁴²⁵

No podemos fijar, en el desarrollo de la cultural, dónde cesa el mito y comienza la religión; toda religión contiene indisolublemente elementos míticos; de igual modo el

420 Ibídem, p. 69-70

421 Ibídem, p. 71

422 Ibídem, p. 72

423 Ibídem, p. 74

424 Ibídem, p. 75

425 Ibídem, p. 75 y 76

mito, aun en sus formas más rudimentarias, alberga motivos que anticipan los ideales religiosos superiores. El autor nos dice que el mito es religión potencial y lo que conduce de un estadio a otro es una revolución en el sentimiento.⁴²⁶

Luis Cencillo, filósofo católico, se sorprendió también de la uniformidad de la variedad en las unidades míticas de significado, a la que consideró monótona, aunque mucho menos que las posibilidades combinatorias de su gramática natural. Y esto es porque el ser humano contaría con una capacidad mitopoiética que maneja imágenes y estructuras análogas, las cuales se han ido repitiendo con ligeras variantes de un continente a otro y de un milenio a otro.⁴²⁷ Define a los mitos como formaciones cognitivo-expresivas con las que un grupo humano o la especie entera vehiculan paradigmas de su entorno natural o social y canalizan vivencias privilegiadas, en calidad de causas, condiciones o determinantes, así como poderes metahumanos de naturaleza psíquica.⁴²⁸ Gracias a la colectivización inconsciente del mito es que se logra una vía de conocimiento genuina y tal vez privilegiada para realidades o relaciones que no son asequibles a la conciencia o a la reflexión abstracta. El mito es tradicional y heredado de una cultura a otra;⁴²⁹ y supone la estructuración sistemática de las intuiciones acerca de preocupaciones básicas humanas.⁴³⁰ Como formación expresiva-comprensiva es necesaria a la vida psíquica de la especie humana, aunque el autor acota que fue útil cuando ésta no disponía de la reflexión filosófica formal ni de las modelizaciones científicas.⁴³¹ Pero que su aparición se debió a una necesidad es evidente considerando su universalidad aun en la época actual, en la que sigue existiendo la necesidad de mitificar ciertos acontecimientos o personas y subsiste la necesidad de crear mitos. Y esta necesidad es la de la autocomprensión, la tendencia a abarcar mentalmente el mayor número de relaciones de cada situación, empezando por la propia naturaleza, el cuerpo, la psicología, la historia, el estar-en-realidad y, por supuesto, el mundo en que todo esto acontece.⁴³² No se trata de entender los mitos como el reflejo de unas ‘historias’ reales que hayan ocurrido puntualmente, sino siempre como arquetipos, modelos o categorías que concretan un sistema de referentes últimos.⁴³³

426 Ibídem, p. 79

427 Cencillo, Luis (1998): *Los mitos. Sus mundos y su verdad.* B.A.C: Madrid, p. 13

428 Ibídem, p. 11

429 Ibídem, p. 18

430 Ibídem, p. 14

431 Ibídem, p. 16

432 Ibídem, p. 23

433 Ibídem, p. 554

La peculiaridad del mito es, por supuesto, exclusiva de la especie humana, creada por la urgente necesidad (debido a una especie de inacabamiento mental⁴³⁴) de poseer claves de acción en cuanto a lo conveniente o inconveniente; y como estas claves no han sido dadas instintivamente por la naturaleza, ha sido necesario crearlas por la cultura.⁴³⁵ Constituyen así uno de los sistemas categoriales que pueden configurar y trasmisitir conocimientos (en una imagen total y abarcadora del mundo) válidos y más profundos o incluso más universales que los que son dados por la percepción sensible o la razón abstracta. Sólo que han de ser decodificados de su configuración alegórica o metafórica: es aquí donde adquiere importancia el método hermenéutico para no tergiversar sus contenidos.⁴³⁶ Los mitos no se diferencian de la filosofía por la calidad de ficción de unos y la de verdad de la otra, sino por la calidad de los elementos formalizadores y expresivos que emplean: icónicos y concretos en los mitos, abstractos y generalizadores en la filosofía y las ciencias.⁴³⁷ No han de engañarnos las formas: mediante unos montajes sémicos rudimentarios el hombre del Paleolítico ya ejercitaba una racionalidad poderosa indispensable para orientarse en su existir, casi con la misma amplitud y hondura con que lo haría milenios después.⁴³⁸ El absurdo de la epistemología actual es no admitir más conocimiento científicamente valido que la medición de lo particular y relegar a todo lo que rebasa este nivel, como el mito, a la “fantasía”; el autor piensa que “la teoría del conocimiento occidental, que durante toda la historia ha aventajado a otras culturas en su amplitud, su precisión y su riqueza, ha acabado degenerando en una concepción simplista de lo real y de lo mental, y de los factores que interpelan al ser humano y condicionan (de un modo y otro) su estar en el mundo.”⁴³⁹

La verdad cierta del mensaje profundo de los mitos se fundamenta en las relaciones casi universales que descubren, los focos de valor que intuyen y la interdependencia que establecen entre los diferentes posicionamientos semánticos dentro del universo del lenguaje (mítico). La verdad de los mitos reside en la validez de los paradigmas que ofrecen de trayectoria existencial, en la tipificación de situaciones

434 Ibídem, p. 88

435 Ibídem, p. 24

436 Ibídem, p. 28-29

437 Ibídem, p. 83

438 Ibídem, p. 88

439 Ibídem, p. 88 y 89

de opción o de conflicto y en la articulación del horizonte humano con referentes fundamentales y primarios, sean cuales sean las metáforas y alegorías que para ello entren en juego. No se pretende que esas alegorías hayan sido 'historia', hayan sucedido realmente, así como se cuentan, sino que su significado es 'lo que pasa' y continuamente está pasando. Se trata de relaciones y de 'verdades' intemporales.⁴⁴⁰

El autor advierte que en los mitos de toda la tierra destaca una visión pesimista de la condición humana;⁴⁴¹ y tienen como verdad no la naturaleza real de las cosas sino las paradojas del existir humano,⁴⁴² decantadas durante milenios de las experiencias o las intuiciones colectivas, o captadas inconscientemente e imaginativamente concretadas,⁴⁴³ información que se va relaborando y refundiendo a lo largo de la historia de la especie.⁴⁴⁴

El autor concluye que no es posible descalificar las concepciones míticas como carentes de verdad sólo por su lenguaje metafórico, pues recuerda que el leguaje poético es mucho más certero que las abstracciones filosóficas para dar cuenta de algunos tipos de experiencia. Y afirma que los conjuntos de mitos permiten una reflexión filosófica válida, siendo en sí mismo ya una reflexión filosófica expresada en un lenguaje particular.⁴⁴⁵ La sorprendente universalidad y constancia de los mitos sugeriría que el hombre ha tenido una comprensión bastante homogénea de sí mismo, de su acontecer existencial, de su condición y su estar en el mundo.⁴⁴⁶

Aleksei Losev, filósofo ruso, también se ocupó del mito. Él concibió a éste como una realidad concreta, "intensa al máximo, tensa en grado supremo"; no una ficción sino "la realidad más auténtica y viva, una categoría del pensamiento y de la vida absolutamente necesaria, distante de toda casualidad y arbitrariedad."⁴⁴⁷ Destaca también la raíz afectivo-emocional del mito, por eso no es una idea ni concepto: "Es la vida misma. Para el sujeto mítico esto es la vida verdadera con todas sus expectativas y temores, con sus esperanzas y desesperaciones, con toda su cotidianidad real e interés

440 Ibídem, p. 557

441 Ibídem, p. 530

442 Ibídem, p. 555

443 Ibídem, p. 557

444 Ibídem, p. 559

445 Ibídem, p. 561

446 Ibídem, p. 562

447 Losev, Aleksei F. (1998): *Dialéctica del mito*. Universidad Nacional de Colombia: Bogotá, p. 14

puramente personal.”⁴⁴⁸ Descarta que el mito sea una construcción precientífica, sino más bien lo caracteriza como una comunicación recíproca entre el sujeto y el objeto, comunicación que tiene su propia regularidad, veracidad y autenticidad extracientíficas.⁴⁴⁹ En cuanto a su estructura, no es ni sólo un esquema ni sólo una alegoría, si no ante todo un símbolo que puede contener estratos esquemáticos, alegóricos y simbólicos complejos. Para él, al igual que la poesía, el mito no es solamente expresión inspirada y animada, sino inteligencia; en él vive un mundo espiritualizado.

El mito, de esta manera, conjuga en sí los rasgos de la realidad poética y de la existencia cósmica real. De la primera todo lo más fantástico, inventado, irreal. De la segunda toma lo más vital, concreto, sensible, real; toma para realización y tensión del ser, toda facticidad y corporeidades espontáneas, toda su naturaleza no metafísica. Lo fantástico, lo desconocido y extraordinario de los acontecimientos se da aquí como algo simple, palpable, natural y hasta verdaderamente ingenuo. Esto sucede como si fuera algo corriente y cotidiano.⁴⁵⁰

Esto es lo que para él constituye la capacidad dialéctica del mito. No es pues una invención fantástica o una ficción como ya bien señalamos, sino una categoría dialéctica de la conciencia y del ser en general. Ni una idea “sino la realidad material vitalmente sentida y creada”. Y tampoco es la poesía. Sino la compenetración orgánicamente compenetrada e inseparable de una esfera intuitivo-instintiva y una primitivo-biológica.⁴⁵¹

Descarta que el mito sea dogmático, en el sentido de que el dogma supone un principio de experiencia religiosa que en el mito puede no existir, en el caso de la ciencia o el arte. Tampoco lo es porque el dogma es siempre un tipo de reflexión sobre la experiencia religiosa, en cambio el mito en ningún sentido es reflexión: sino “una apariencia, una realidad directa e ingenua, una visible y palpable esculturación de la vida”. Aunque precisa que el mito no prescinde de la reflexión, sólo que no hay en él más reflexión que en cualquier percepción habitual de la vida cotidiana. Y, finalmente, porque el dogma es un mito racionalizado y absolutizado, posible sólo como

448 Ibídем, p. 17

449 Ibídém, p. 19

450 Ibídém, p. 57

451 Ibídém, p. 64

valorización y valor ante todo, una afirmación de verdades eternas opuestas al fluir temporal, material e histórico de los fenómenos. En mito, contrario a esto, según la opinión del filósofo, es puramente fáctico.⁴⁵²

Mitocrítica

La mitocrítica se encarga de poner de relieve las dimensiones significativas de los mitos, adoptando perspectivas que vienen de la antropología, la filosofía y la misma historia de las religiones y las civilizaciones.⁴⁵³

Antes de señalar cómo interviene el mito en la literatura, pasemos a rescatar algunas ideas importantes que nos dan cuenta de la importancia de éste para la literatura: uno de los bienes humano máspreciados. Como ya vimos en líneas anteriores, no hay sociedad sin mito; el mito describe y retrata, a partir de un lenguaje de símbolos, el origen de los elementos básicos de una cultura. Su naturaleza es totalizante. Los mitos instituyen una sociedad y como tales deben estarse reactualizando de manera permanente. Al respecto afirma May: “el mito es una forma de expresión que revela un proceso de pensamiento y sentimiento: la conciencia y respuesta del hombre ante el universo, sus congéneres y su existencia individual. Es una proyección en forma concreta y dramática de miedos y deseos imposibles de descubrir y expresar de cualquier otra forma.”⁴⁵⁴ Hay teóricos que incluso afirmaron y afirman aún que el mito constituye una forma y vía de conocimiento, teoría muy antigua pues ya los filósofos griegos clásicos señalaron la imbricación de los modos mítico y racional.⁴⁵⁵ A este último respecto Eliade ofreció una visión comprensiva del mito en la que lo lógico-racional y lo intuitivo-imaginativo son desarrollados al mismo tiempo; en ésta el mito con su lenguaje propio expresa un conocimiento completo y coherente, aunque éste puede deformarse⁴⁵⁶. Filósofos como Paul Ricoeur han señalado la importancia del mito

452 Ibídem, p. 90

453 Herrero Cecilia, Juan (2006): “El mito como intertexto: la rescritura de los mitos en las obras literarias” [en línea] en *Cédille, Revista de estudios franceses* No. 2. Universidad de Castilla-La Mancha, abril, p. 62. Disponible en: <http://cedille.webs.ull.es/dos/herrero.pdf> [Consultado el 6 de mayo de 2015]

454 Citado en: Erreguerena, M. J. (2002): Op. cit., p. 69

455 Ibídem, p.83

456 Ibídem, p.85

para una seria valoración de los procesos y profundidades del pensamiento humano.⁴⁵⁷ Los sociólogos por su parte han elaborado sus propias teorías acerca de la importancia y función del mito en lo humano: para Edgar Morin el mito es eje central del desarrollo evolutivo de los hombres, una expresión ontológica, y considera relevante la existencia de ciertos elementos mitológicos comunes a toda sociedad, mismos que interrelacionarían a los individuos con su especie. Y ya hemos referido que para la psicología el mito estructura y ordena la vida psíquica de los individuos y del inconsciente colectivo.

El mito ancestral es capaz de convertirse en todo momento, como también ya lo vimos, en un mito “literarizado”, es decir, en un texto o grupo de textos concretos que caracterizan al mito por un enfoque narrativo y un argumento propio, el cual puede ser recogido o reformulado por escritores subsecuentes⁴⁵⁸. Pierre Burnet traza en su teoría mitocrítica dos conceptos mitológicos: el del mito literario y el de mito literarizado, este último, el que nos compete, es aquel mito recogido de otras tradiciones, cuyas versiones originales resultan irreconstruibles, y ha sido relaborado sucesivamente dentro de la literatura,⁴⁵⁹ como es el caso del vampiro literario. En estas escrituras, el autor busca cierta originalidad en su propia versión de un antiguo relato, mostrando empeño en acuñar con un sello personal ese material mítico tradicional, convertido ya en mero trasunto literario; lo que resulta una de las claves de la literatura moderna.⁴⁶⁰

El mito, en su gran capacidad fundacional, según Gilbert Durand, es capaz de determinar una historia epocal, tal como lo vimos con el vampiro literario en relación al periodo romántico-gótico que revisamos arriba:

Es el mito el que, de alguna manera, distribuye los papeles de la historia. Y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una época de vida. El mito es el módulo de la historia y no a la inversa. (...) El mito va por delante de la historia, da fe de ella y la legitima. El mito aparece como un postrer discurso, relato fundador (primero o último, no

457 Ídem

458 Herrero Cecilia, J.: Op. cit., p. 62

459 Ibídem, p.65

460 García Gual, Carlos (2008): “Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos” en *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Universidad de Castilla-La mancha, Albacete, p. 31

importa), en el que se constituye (...) la tensión antagonista fundamental para cualquier desarrollo del sentido.⁴⁶¹

Desde esta idea se afirma que el mito es la primera expresión artística de la historia:

Podemos afirmar entonces que el mito es la primera expresión artística que el ser humano ha plasmado en la palabra y luego en la escritura. En efecto, los mitos de las culturas (...) fueron tomando forma en la tradición oral para ofrecer respuestas iluminadoras e imaginativas sobre la identidad del ser humano ante los enigmas de la vida y de la muerte, enigmas a los que ninguna teoría lógica puede ofrecer una explicación satisfactoria.⁴⁶²

Aquí atisbamos aún más la importancia del mito literario del vampiro más allá de una época específica. Podemos vislumbrar entonces el significado que, en su vasta riqueza simbólica, el vampiro literario conservaría para nuestros tiempos en los que la técnica no ha sido capaz de iluminar aspectos trascendentales de las preocupaciones existenciales humanas, como él lo hace.

Los dramas de los personajes míticos conectan, por lo tanto, con las inquietudes profundas de la sensibilidad vital y espiritual y contienen una dimensión de signo metafísico o de signo religioso. Los esquemas narrativos de esas historias imaginarias ponen en escena el enfrentamiento entre fuerzas antagónicas (...) que entran en conflicto dentro del alma misma del individuo humano que debe dar una orientación al significado problemático de su destino y a su relación con el otro y con el mundo. Así el relato mítico, al orientar una determinada dirección la solución de un conflicto entre fuerzas y aspiraciones antagónicas nos ayuda a entender la misteriosa identidad del alma humana y su relación con los esquemas y los arquetipos que provienen del inconsciente colectivo de la humanidad⁴⁶³

461 Citado en: Herrero Cecilia, Juan y Morales Peco Montserrat: “La palabra permanente del mito y su rescritura a través del tiempo” en *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Universidad de Castilla-La mancha, Albacete, p. 14

462 Ídem

463 Ídem

El vampiro literario es así, atemporal, y sus sentidos profundos son aplicables lo mismo para esta época:

La dimensión atemporal y ejemplar del drama o del relato mítico le hace repetible a nuevos contextos y situaciones. Escritores de todos los tiempos y de todos los rincones del mundo reformularán con voz propia la intriga en la que se inscribe la acción de los personajes, la orientación en función de su sensibilidad y enfocarán, desde la dimensión simbólica o metafórica del mito, algún aspecto determinado de la problemática social o moral propio de su contexto histórico.⁴⁶⁴

Lo que de hecho sucederá el corpus mexicano posmoderno que analizaremos. El mito del vampiro, trascendiendo todas sus realizaciones concretas, sigue conservando su singularidad y su vigencia. Si bien sus sentidos pudieron ir cambiando en los tiempos actuales, ya que la compresión que hacemos del mundo en la actualidad ya no es enteramente mítica.⁴⁶⁵

El vampiro sigue habitando la literatura como un espacio natural ya que la literatura y el arte en general son terrenos fértiles para la construcción del mito, puesto que en ellos se cristalizan todas las imágenes visuales y mentales, arquetipos y símbolos por los cuales una sociedad organiza y expresa sus valores culturales y la interpretación que ha hecho de los legados de la humanidad.⁴⁶⁶ Así el vampiro sigue siendo un mito artístico consolidado en el imaginario cultural por un proceso histórico tanto de deformaciones como simplificaciones, y ha sido susceptible de convertirse en ello por ilustrar tan bien de manera simbólica y fascinante una situación humana ejemplar para una persona o colectividad. Y es que tanto la literatura occidental como cualquier otra tienen esta capacidad de crear grandes relatos capaces de mitificarse: la literatura alimenta al mito y viceversa: El mito se trasvasa en la literatura de manera intencionada o inconsciente y desde allí es reinterpretada y rescrita.⁴⁶⁷

464 Ibídem, p. 16

465 Senís Fernandez, Juan (2008): “Mito y literatura: un camino de ida y vuelta” en *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Universidad de Castilla-La mancha, Albacete, p. 590

466 Ibídem, p. 589

467 Ibídem, p. 602

La rescritura de un mito literaturizado, realizada con sensibilidad e imaginación personal, “activa las posibilidades iluminadoras de los mitos literarios y permite inscribir dentro de su esquema narrativo nuevos planteamientos que pueden ofrecer nuevas respuestas, por la vía estética de la ficción, a nueva preguntas o interrogantes que suscitan los aspectos inquietantes o enigmáticos del destino humano.”⁴⁶⁸ A este respecto, el mitoanálisis nos permite comparar la dimensión mítica de diversas obras literarias para deducir cómo los mitos funcionan como directores de una época histórica y observar al mismo tiempo su transformación por la sensibilidad personal de cada escritor, o por la emergencia de otros mitos más adaptados a la evolución del espíritu de una época.⁴⁶⁹ El mito es flexible en su adaptación a los esquemas narrativos y literarios; pero esa adaptación es resistente, porque permite la visualización imborrable de la huella del mito original. Veamos tres formas que propone Juan Herrero Cecilia acerca de las transformaciones del mito en las reescrituras literarias⁴⁷⁰, formas de transformación que serán importantes en el estudio del corpus que nos ocupará:

- a) La literatura profundiza ciertos elementos constitutivos del esquema fundamental del mito, mismos que no habían sido desarrollados en lo particular. Esto podemos observarlo particularmente durante la época dorada de la literatura vampírica del final del romanticismo, periodo durante el cual, como vimos, los escritores, aportaron rasgos inéditos al mito, para ir llenándolo de una nueva personalidad más o menos reconocible y definida.
- b) La literatura reorienta la sintaxis fundamental hacia nuevas problemáticas y escenarios relacionados con la sensibilidad de la época o con una visión personal que el autor proyecta sobre el universo del texto. Esto ha sucedido, como veremos más adelante, en algunas escrituras particulares, como la de Anne Rice durante el siglo XX, autora cuyos vampiros son seres asaltados por pasiones muy humanas que no se habían considerado con anterioridad en el vampiro literario.
- c) La literatura modifica el tono y el género desde los cuales se había tratado la sintaxis básica del mito, pudiendo adoptar la ironía, la distancia crítica o incluso la caricatura y la parodia para introducir un planteamiento desmitificador o buscar un efecto de humor, acciones que contribuyen al cuestionamiento y la trasgresión de la dimensión simbólica y metafísica del mito, o que convierten al mito en alusiones a

468 Herrero Cecilia, J (2006): Op. cit., p. 69

469 Ibídem, p. 72

470 Ibídem, p. 74

problemáticas sociales o ideológicas relacionadas con esquemas y estereotipos dominantes de un contexto cultural. Esto se ha dado en la literatura vampírica hispanoamericana de los últimos tiempos, con inclusión de la mexicana, como veremos más adelante.

Finalmente, para ilustrar la importancia del mito para un literato posmoderno, acudiremos a Agustín Bartra, ensayista y poeta, para quien el mito es la proclamación de un valor revolucionario en tanto escapa de la dictadura de la lógica. Bartra, parafraseando a Nietzsche, expresa que el escritor tiende al mito para no morir a causa de la verdad, exponente esencial de lo imaginario fundado en la historia y la religión.⁴⁷¹ El mito es importante para la literatura porque en el fondo no es más que una gran imagen salvada por un peso filosófico y moral “que presta sentido a las mecánicas cotidianas”, “imagen con raíces”.⁴⁷² Lo es también por ser “una presentación intuitiva de lo que en realidad trasciende el poder del ojo mortal. El mito está en el logos, dijo Platón, mas no dejó de afirmar que en ciertos casos no pudiendo el logos alcanzar la verdad ésta puede ser manifestada a través del mito.”⁴⁷³ El mito es una verdad ofrecida para ser vivida desde adentro: “En su estructura más profunda, el mito crea realidad y el ámbito espiritual en que el hombre puede proyectarse y afirmarse en una dimensión nueva, incorporarse existencialmente a la naturaleza y aprender las imágenes capitales del universo.”⁴⁷⁴

Mito y psicoanálisis

Haremos ahora una semblanza de algunas opiniones que el Psicoanálisis, como ciencia del estudio de las estructuras profundas de la mente, tiene del mito, con el fin de apreciar la importancia que tiene el mito para la configuración de la cultura y la vida del hombre, y así justificar el estudio que hacemos aquí del vampiro.

El Psicoanálisis no sólo es aplicado al campo de la clínica individual sino también al ámbito social de la cultura; el fundamento de esto reside en que “existe una analogía esencial entre la estructura de la persona y las organizaciones sociales y las

471 Bartra, Agustí (1999): *¿Para qué sirve la poesía?* Siglo XXI: México, p. 36

472 Ibídem, p. 39

473 Ibídem, p. 104

474 Ídem

creaciones del espíritu” (Rosenthal).⁴⁷⁵ En el estudio de estas estructuras y productos humanos colectivos el mito tiene una importancia fundacional. El mito es más antiguo que las civilizaciones y sus problemas irresolubles. Como refiere A. Colombres, el mito “no es sólo hijo del deseo, sino del horror al vacío, del sentimiento de intrascendencia y fugacidad”.⁴⁷⁶

En la dinámica e interacción del mito con la psique humana intervienen dos mecanismos descritos por Freud: la proyección y la identificación, puntos básicos de contacto entre el mito y la personalidad humana, que permiten la persistencia de un sustento mutuo. La proyección es la operación “por medio de la cual el sujeto expulsa de sí, y localiza en el otro, cualidades, deseos, sentimientos, incluso ‘objetos’ que no reconoce o rechaza en sí mismo. Es una defensa de origen arcaico que actúa (...) en algunas formas de pensamiento normales, como la superstición” (Laplanche y Pontalis).⁴⁷⁷ Gran parte de la concepción mitológica del mundo, incluyendo las religiones modernas, no sería otra cosa que “psicología proyectada al mundo exterior”.⁴⁷⁸ Es importante señalar que el hombre proyecta a su exterior no sólo partes de su propio yo que son sentidas como destructoras, sino también partes valiosas y buenas (Klein).⁴⁷⁹ Estas quedan disponibles en el mito, especie de reservorio al que el hombre puede acudir con cierta facilidad. La dirección de la proyección es, pues, del sujeto al mito. Por su parte, la identificación es el camino de vuelta del mito a la personalidad, por medio de la capacidad vincular de ésta. La identificación permite al individuo acudir al reservorio del mito y tomar para sí, como propios, ciertos elementos de éste. El mito tiene para la personalidad un carácter estructural. La personalidad toma del mito no sólo elementos simbólicos, sino también pautas o prohibiciones específicas que modelarán la forma del individuo y de su cultura. Es imposible saber qué mecanismo se puso en juego primero. Mito y personalidad en su camino de ida y vuelta interactúan en un interjuego continuo.⁴⁸⁰

Es fácil entender que el mito surge y se desarrolla en el mundo de las imágenes, las emociones y los símbolos, mucho más que en el de la racionalidad y la crítica. En el mito se incluye un conjunto de elementos (imágenes, emociones, símbolos) en parte

475 Citado en: Corra, Gustavo y Ricón, Lía (2005): “Mito y personalidad psíquica: ¿Quién estructura a quién?” en *Mito y psicoanálisis*. APA: Buenos Aires, p. 22

476 Citado en Ídem

477 Citado en Ibídem, p. 23

478 Ídem

479 Ibídem, p. 24

480 Ibídem, p. 24 y 25

encubiertos y en parte revelados, cuyos significados presuponen una interacción activa. Por medio de estos mitos el hombre ha podido a la vez expresar tanto su angustia como su esperanza.⁴⁸¹ El mito está dentro y fuera del psiquismo. Dentro de él es una organización mental. Fuera de él es una estructura narrativa nutrida de temas variados y cambiantes, que pertenecen a la cultura.⁴⁸² La verdad que el mito proporciona nada tiene que ver con los datos del positivismo; la información que nos proporciona es similar a la de la experiencia estética.⁴⁸³ Para Eliade el mito descubre una región ontológica inaccesible a la experiencia lógica superficial, que pone al hombre “en una posición cosmocéntrica en la que afirma su trascendencia”.⁴⁸⁴ La vida cotidiana se enriquece o se obstaculiza a través de la adaptación y la puesta en acto de los mitos históricos en la situación actual.⁴⁸⁵

Todo mito contiene un logos que “pide ser revelado o recreado”. Tiene en sí mismo un principio de interpretación.⁴⁸⁶ La cultura humana se construye en base a un entramado de estas simbolizaciones y mitificaciones que ante todo expresan “el carácter no inmediato de nuestra aprehensión de la realidad”.⁴⁸⁷ “Es, en un sentido amplio, un modo de representación indirecto y figurado de una idea, de un conflicto, de un deseo inconsciente”.⁴⁸⁸ Se trata, en su conjunto, de patrimonio de la especie y no del individuo. Por eso, los mismos símbolos en los mitos aparecen en distintas regiones y en los ámbitos más diversos de lo humano: el arte, el sueño, el lenguaje, la religión, etc.⁴⁸⁹

Para Jones, el simbolismo de los mitos encubre los temas prohibidos⁴⁹⁰. Aquí entraría en juego la represión de que hace la cultura de ellos (en el mito represión y cultura coinciden). Y sobre los mitos en general se construye la relación con mundo exterior y la realidad toda.⁴⁹¹ Entre el simbolismo de los mitos y la fantasía existe una correlación estrecha. Según Susan Isaacs, las fantasías forman los contenidos primarios de los procesos mentales inconscientes; son éstas una realidad psíquica dinámica,

481 Yampey, Nasim (2005): “Mito, simbolismo y creatividad” en *Mito y psicoanálisis*. APA: Buenos Aires, p. 29

482 Ricón, Lía (2005): “Mito y saber” en *Mito y psicoanálisis*. APA: Buenos Aires, p. 41

483 Ídem

484 Ibídem, p. 49

485 Ibídem, p. 48

486 Yampey, N. (2005): Op cit., p. 29

487 Ibídem, p. 30

488 Ídem

489 Ibídem, p. 31

490 Ídem

491 Ibídem, p. 32

viviente, regida por sus propias leyes, siempre en plena actividad. Constituyen una unidad elemental del funcionamiento psíquico y sobre ellas el simbolismo construye el mito. Media entre lo preconsciente y lo inconsciente, entre lo arcaico y lo evolucionado. Ella nos enfrenta a la ideología y a la cosmovisión.⁴⁹²

La conciencia mítica es una dimensión estructural del hombre. Mito y símbolo se corresponden por naturaleza, siendo el mito el discurso simbólico por excelencia y ambos los modos con que la conciencia arcaica se explica el mundo. La comunicación simbólica por medio del mito implica una correlación ontológica y lingüística, pues la verdad mítica del sujeto se estructura en la palabra. Por lo tanto, la simbología del mito es siempre “vehículo de comunidad”.⁴⁹³

Desde el punto de vista psicoanalítico, el mito es una creación destinada a resolver deseos, temores, conflictos, utilizando fantasías y símbolos. La mitopoesis es la actividad de la imaginación a la que corresponde la creación de los mitos, desarrollarlos bajo la presión constante de motivaciones individuales y colectivas; esto es algo inherente a la existencia humana.⁴⁹⁴ La indefensión, el vacío, el deseo insaciable y no saciado activan permanentemente esta capacidad creativa del hombre y fomentan sus fantasías de inmortalidad y completitud.⁴⁹⁵ El arte (y será en el arte en donde el vampiro alcance su perfección como mito) en esto tiene un fin de conocimiento del interior y exterior del hombre. A través de él “se perfila el proyecto de construir un *mundo propio*, un nuevo orden significante; se afirma el propósito de aclarar las situaciones confusas o ambiguas. El sujeto se siente estimulado a una búsqueda activa de goce, provecho y seguridad, merced a la creación simbólica o la objetiva.”⁴⁹⁶ Esto lo hace el hombre por medio de su creatividad, su capacidad para producir ideas, teorías o estructuras a partir de realidades preexistentes o potenciales. Las formas refinadas del arte se comunican con los sufrimientos cotidianos del hombre. Y por eso el arte existe, porque hay conflictos en el mundo que no pueden resolverse sino a través de él.⁴⁹⁷

“El artista es tanto un conductor como un servidor de su época” (Stokes).⁴⁹⁸ Su tarea tiene que ver con un pensar y un actuar con sentido de futuro, por medio de los cuales promueve iniciativas, cambios personales integradores y conjunciones originales,

492 Ibídem, p. 32 y 33

493 Ibídem, p. 33 y 34

494 Ibídem, p. 34

495 Ricón, L. (2005): p. 45

496 Yampey, N. (2005): Op. cit., p. 35

497 Ídem

498 Ibidem, p. 36

novedosos, al tiempo que se modifica a sí mismo. Su fuerza es el instinto insatisfecho, decía Freud. Por medio de la trasformación de sus impulsos en obra de creación (sublimación), éstos encuentran en la sociedad un lugar aceptable. Toda *ars poética* implica “superar la barrera interpuesta entre el yo y los demás”.⁴⁹⁹ La obra de creación implica desorganizaciones y reorganización, su resultado final es “un triunfo de la vida sobre la muerte, de la salud sobre la locura”.⁵⁰⁰ Mas la tragedia humana consiste en que estos impulsos y deseos humanos son ilimitados y en parte están interferidos y en parte son inalcanzables.⁵⁰¹

“La auténtica actividad creativa se afectiviza más allá de toda motivación del querer funcional.”⁵⁰² La creatividad es la forma de relación existencial del hombre con su medio, sí mismo y aquello que lo habita, funda, determina y supera.

El vampiro y el inconsciente colectivo

Para poder atisbar las significaciones profundas del vampiro literario, recurriremos también a la psicología profunda y su concepto del inconsciente colectivo, en aras de delimitar las funciones psicológicas que esta figura simbólica cumple para una colectividad y la literatura en general.

Es posible considerar al vampiro, desde la teoría de Carl Gustav Jung, como un arquetipo universal. Hemos ya revisado la ancianidad de la idea del vampiro y su influencia en las representaciones imaginarias y mitológicas primitivas. Un arquetipo, De acuerdo con Jung es “una imagen primordial, generalmente extendida, que pertenece al orden de los arcanos de la historia general humana del espíritu y no al campo de las reminiscencias personales.”⁵⁰³ Los arquetipos son “los pensamientos más antiguos, generales y profundos de la humanidad. Tienen tanto de sentimientos como de pensamientos; es más, poseen algo así como una vida propia e independiente.”⁵⁰⁴ Jung recuerda que estas representaciones fueron llamadas, “imágenes primordiales” por Jacob Burckard quien las definió como “posibilidades de humana representación, heredadas en la estructura del cerebro, y que producen remotísimos modos de ver. El

499 Ídem

500 Ibídem, p. 37

501 Ibídem, p. 36

502 Ibídem, p. 37

503 Jung, Carl Gustav (1988): *Lo inconsciente*. Losada: Madrid, p. 83

504 Ibídem, p. 84

hecho de esta herencia explica el increíble fenómeno de que ciertas leyendas estén repetidas por toda la tierra en forma idéntica.”⁵⁰⁵ ⁵⁰⁶

Idea que nos explicaría la universalidad del mito del vampiro en las culturas. Estos arquetipos informan el inconsciente colectivo o sobrepersonal, mismo que es “el tesoro sepultado del que la humanidad ha ido sacando sus dioses y demonios y todos esos pensamientos, fuertes y poderosos, sin los cuales el hombre deja de ser hombre”.⁵⁰⁷ Estas imágenes contienen lo más grande y bello que la humanidad ha pensado y sentido, así como también las peores “vergüenzas” y “diabluras” de que los hombres han sido capaces.⁵⁰⁸ Y esta memoria colectiva inconsciente posee contenidos afectivos que actúan sobre la vida del hombre e inciden en su realidad.

Por cuanto participamos, por nuestro inconsciente, en la psique colectiva histórica, vivimos, naturalmente, de un modo inconsciente, en un mundo de ogros, demonios, magos, etcétera; pues éstas son cosas en las que han depositado poderosos afectos todas las épocas anteriores a nosotros. También tenemos participación con dioses, diablos, con salvadores y criminales. Pero sería insensato quererse atribuir personalmente estas posibilidades que existen en lo inconsciente. Se impone pues una separación lo más honda posible entre lo personal y lo impersonal. Con eso no negamos de ningún modo la existencia, a veces muy eficaz, de los contenidos del inconsciente colectivo. Sin embargo, como contenidos de la psique colectiva se contraponen a la psique individual y se distinguen de ésta. En el hombre ingenuo, estas cosas no estaban separadas naturalmente de la conciencia individual, porque la proyección de dioses, demonios, etcétera, no

505 Ibídem, p. 83

506 Campbell observa la similitud de esta teoría de los arquetipos con otras. La compara con la teoría de Adolf Bastian de las “ideas elementales” étnicas que, en su carácter psíquico primario, son consideradas como las disposiciones psíquicas germinales a partir de las cuales se desarrolló toda la estructura social. Con la idea de Franz Boaz cuando dice que no le queda duda de que las características mentales básicas del hombre son las mismas en todo el mundo. Y también con la idea de James Frazer de que las similitudes entre las religiones de Oriente y Occidente obedecen al efecto de causas que actúan de igual modo sobre la constitución semejante de la mente humana en las diferentes latitudes. Por su parte, Jung señaló que tomó el término de Cicerón, Plinio, San Agustín, etc. Cfr.: Campbell, J. (1959): Op. cit., pp. 18 y 19

507 Ibídem, p. 84

508 Ibídem, p. 87

era entendida como una función psicológica, sino que eran considerados como realidades sencillamente aceptadas.⁵⁰⁹

Jung, haciendo una defensa del inconsciente, asevera que lo irracional tiene un lugar muy importante en la civilización.

¿Se ha demostrado nunca, o se podrá demostrar alguna vez, que la vida y el destino, concuerdan con nuestra razón humana, es decir, sean también racionales? Por el contrario, tenemos fundadas sospechas de que son irracionales, o, dicho con otras palabras, que en último término se basan en fundamentos situados allende la humana razón. (...) La plenitud de la vida es regular y no regular, racional e irracional. Por eso, la razón y la voluntad fundada en razón no valen sino durante un corto trayecto. Cuanto más extendemos esta dirección racionalmente elegida tanto más seguros podremos estar de que excluimos la posibilidad irracional de la vida, posibilidad empero que tiene también su derecho a ser vivida. Ha sido ciertamente una gran conveniencia para el hombre el estar en situación de imprimir una orientación a la vida. Con razón y con justicia se puede afirmar que la mayor conquista de la humanidad es el haber adquirido la racionalidad. Pero no está dicho que esta razón impere en todas las circunstancias.⁵¹⁰

De acuerdo con este razonamiento, se concluye la importancia que puede tener el mito del vampiro para la literatura, el cual elaboró y legó una filosofía artística basada en la emoción y lo irracional. Comprendemos, y podemos asumir con Jung, que el vampiro literario, significó y sigue significando para ciertos autores o lectores una proyección de lo inconsciente. La obsesión por el vampiro, el vampiro endiosado, cumpliría así una función psicológica importante para el periodo histórico al que caracterizó o para unas individualidades específicas. Jung explica que el hombre, al no deber identificarse con la razón, por no poder ser nunca enteramente racional, no debe suprimir su pensamiento mítico, pues éste cumple una función psicológica. Si no hay Dios, lo más parecido a una fuerza superior en el hombre es la gran suma de energía psíquica del inconsciente,

509 Ibídem, p. 113 y 114

510 Ibídem, p. 64

un instinto o complejo representativo sometiendo al servicio del Yo. Es así como ciertos intereses seculares de los hombres se convierten en especies de divinidades, que reúnen, en torno suyo, creencias o militancias organizadas.⁵¹¹

Y es que el mito del vampiro, literario o no, como una figura que condensa una experiencia humana antiquísima vinculada con lo irracional (Eros y Thanatos: por un lado erotismo y la sexualidad, y por otro, la pulsión de muerte y la destructividad) no puede ser explicado desde esta teoría sino como una necesidad psicológica irracional, al servicio de la especie.

No hay otra posibilidad sino reconocer lo irracional como una función psicológica necesaria, puesto que siempre está presente, y tomar sus contenidos no como realidades concretas (esto sería un retroceso), sino como *realidades psicológicas*; realidades, porque son cosas activas, es decir *efectividades*. Lo inconsciente colectivo es el sedimento de la experiencia universal de todos los tiempos, y por lo tanto, una imagen del mundo que se ha formado desde hace muchos eones.⁵¹²

Dentro de estos trazos reconocibles en el inconsciente colectivo, encontramos algunas líneas llamadas por Jung “dominantes”. En su teoría, éstas corresponden a las potestades, dioses, imágenes de leyes o principios dominadores, imágenes o conceptos intuitivos que son posibles de trasladar a la representación.⁵¹³ Pienso, apoyado en la abundancia de la evidencia antropológica, en el vampiro como uno de estos principios dominantes del inconsciente colectivo universal.

El vampiro y la trasgresión erótica

Para Bataille el erotismo es una trasgresión que supone la superación de la discontinuidad del ser.⁵¹⁴ Ese movimiento nos recuerda sin cesar a la muerte, que se propone como una verdad más evidente que la vida. Por eso, para él el erotismo tiene

511 Ibídem, p. 89 y 90

512 Ibídem, p. 115

513 Ídem

514 Bataille, Georges (1997): *El erotismo*. Tusquets: México, p. 20

siempre algo de siniestro, actuando siempre en el sentido de un egoísmo cínico.⁵¹⁵ Este aspecto del erotismo está ampliamente difundido en el mito del vampiro literario: el vampiro, a través del erotismo, termina de vencer su muerte y se entrega al placer más expansivo que conoce el ser humano, que, a decir del mismo autor, tiene vínculos con lo divino y lo sagrado.

Bataille nos dice que en la disolución de los seres en el erotismo a la parte masculina le corresponde en principio un papel activo, siendo la femenina la parte pasiva y la que es disuelta como ser constituido.⁵¹⁶ En la literatura vampírica, cuando hemos asistido a la elaboración de la vampira como *femme fatal*, estos roles pueden intercambiarse con facilidad, pues son en este caso las mujeres las que asumen un papel agresivo, dominante y activo durante la seducción y los actos eróticos que lo vampiros llevan a cabo con sus víctimas humanas. Así el vampiro, como crítico de las categorías generales humanas, supone la desestabilización de conceptos clásicos que se relacionan con lo humano. Se trata de un erotismo que es cuestionamiento del ser y fundamento de una interioridad particular, fundada en lo inconsciente, el mito y la aspiración religiosa; fundamento que ni la ciencia ni la filosofía pueden proveer según Bataille.⁵¹⁷ Este erotismo, como el que Bataille estudia, se asienta en una sensibilidad religiosa que vincula siempre el deseo con el pavor y el placer intenso con la angustia.⁵¹⁸

Pero esta trasgresión a la constitución de los seres aislados mediante el erotismo no es para Bataille un retorno a la naturaleza. Para él el erotismo levanta la prohibición sin suprimirla, escondiéndose allí su impulso motor.⁵¹⁹ Entonces, es una creación humana, que en este caso se plasma y objetiva a través de la literatura.

En cuanto a la violencia del erotismo del vampiro, ésta se justifica en la violencia de la misma naturaleza:

Con su actividad, el hombre edificó un mundo racional, pero sigue subsistiendo en él un fondo de violencia. La naturaleza misma es violenta, y por más razonables que seamos ahora, puede volver a dominarnos una violencia que ya no es la natural, sino la de un ser razonable que intentó obedecer, pero que sucumbe al impulso que en sí mismo no puede reducir a la razón.

515 Ibídem, p. 24

516 Ibídem, p. 22

517 Ibídem, p. 37

518 Ibídem, p. 43

519 Ibídem, p. 40

Hay en la naturaleza, y subsiste en el hombre, un impulso que siempre excede los límites que sólo en parte puede ser reducido. Por regla general, no podemos dar cuenta de ese impulso. Es incluso aquello de lo que, por definición, nunca nadie dará cuenta; pero sensiblemente vivimos en su poder. El universo que nos porta no responde a ningún fin que la razón limite (...)⁵²⁰

En su mostración de perversidad y crueldad, la violencia del vampiro en la literatura es objetivación de la naturaleza irracional humana, así como exploración y proyección de sus tendencias agresivas por medio de la creación fantástica. El vampiro literario funciona como una válvula de escape que canaliza las ansiedades violentas de ciertas subjetividades, poniendo en juego los instintos sádicos reprimidos del hombre, ya que, según Bataille, el deseo de matar se mantiene entre la gente considerada normal, lo mismo que el deseo sexual.⁵²¹ El vampiro literario alienta la morbosidad y la escatología en aras de una estética por sí misma trasgresora, así como de la inquisición de nuestros conceptos sobre la realidad natural de lo humano.

La crueldad del vampiro está erotizada. Y es que la crueldad y el erotismo se ordenan en el espíritu decidido a trasgredir los límites de lo prohibido.

Esta resolución no es general, pero siempre es posible deslizarse de un ámbito a otro; se trata de territorios vecinos, fundados ambos en la ebriedad de escapar resueltamente al poder de la prohibición. La resolución es tanto más eficaz cuanto que se reserva el retorno a la estabilidad sin la cual el juego sería imposible; esto supone que, a la vez que se da el desbordamiento, se prevé la retirada de las aguas. Es admisible el paso de un ámbito a otro en la medida en que no pone en juego los marcos fundamentales.⁵²²

El sadismo de ciertos pasajes propios de la narrativa de vampiros, que tienen que ver con violencia, dominación y sometimiento, servirían para explorar las fantasías de poder y soberanía del ser humano. Suscribiendo las ideas de Bataille, podemos decir que

520 Ibídem, p. 44

521 Ibídem, p. 76

522 Ibídem, p. 84

Quien admite el valor del otro se limita necesariamente. El respeto por otro le obnubila y le impide comprender el alcance de la única aspiración no subordinada al deseo de incrementar recursos morales o materiales. La ceguera debida al respeto es común; solemos contentarnos con rápidas incursiones en el mundo de las verdades sexuales, seguidas, el resto del tiempo, por la abierta denegación de esas verdades. La solidaridad hacia todos los demás impide que el hombre tenga una actitud soberana. El respeto del hombre por el hombre nos introduce en un ciclo de servidumbre donde ya no tenemos sino momentos de subordinación donde finalmente faltamos al respecto que es el fundamento de nuestra actitud, puesto que en general privamos al hombre de sus momentos de soberanía.⁵²³

Las trasgresiones sexuales del vampiro literario tienen sentido a la luz de la teoría de la trasgresión de Bataille toda vez que para él la represión sexual es el centro de todas las represiones humanas, idea fundamental que comparte lo suyo con el psicoanálisis freudiano. Piensa que la prohibición que sobre nosotros se opone a la sexualidad en general es universal, siendo las prohibiciones particulares sus aspectos variables; estos aspectos particulares⁵²⁴ (incesto, homosexualidad, necrofilia, perversión, sadismo) son explorados y reinterpretados en general por la literatura gótica, tomando en ello la figura del vampiro un papel muy destacado e importante.

Las prohibiciones de la moral y la cultura, de acuerdo a la violencia y exceso mismos de la naturaleza no resultan lógicas. Y el espíritu gótico, y el vampiro como su símbolo, se encargará de cuestionarlas. Bataille a través de su exposición muestra que “las prohibiciones en las que sostiene el mundo de la razón, no son, con todo racionales.”⁵²⁵ Afirma que ellas han sido más bien *opinión*, siendo su actuación no sobre la inteligencia sino en la sensibilidad, tal como lo hace la violencia misma.⁵²⁶ Bataille delata el carácter irracional de estas prohibiciones hasta llegar a la conclusión de que la prohibición está hecha para ser violentada.⁵²⁷ No como una forma de desafío. Sino

523 Ibídem, pp. 179-177

524 Ibídem, p. 55

525 Ibídem, p. 67

526 Ibídem, 68

527 Ídem

como el correcto enunciado de una relación inevitable entre noción de sentido contrario. Bajo el impacto de la emoción negativa, debemos obedecer la prohibición. La violamos si la emoción es positiva. La violación cometida no suprime la posibilidad y el sentido de la emoción de sentido puesto; es incluso su justificación y su origen. No nos aterrorizaría la violencia como lo hace si no supiésemos o, al menos, si no tuviésemos oscuramente conciencia de ello, que podría llevarnos a lo peor.⁵²⁸

El vampirismo literario como la literatura gótica en general es un territorio libre de confiscamiento moral, en donde pueden transgredirse todos los tabús, todas las prohibiciones sociales. Y en realidad ese sería uno de los sentidos de esa literatura. En ese ámbito literario pueden suprimirse las prohibiciones que la actividad de la vida, en su exceso, requiere, confiriéndoles un sentido que se comunicaría con la experiencia religiosa, ya que fundamentalmente lo que es objeto de prohibición es sagrado.⁵²⁹ A este respecto cabe aquí la idea de la literatura como continuación de las religiones, de las cuales según Bataille es heredera.⁵³⁰ Siguiendo la misma teoría de Bataille, podemos considerar que el vampiro literario se solaza sobre la representación del hemisferio impuro de lo sagrado, el mal del mundo profano unido a la parte diabólica de lo sagrado.

Si, como cree nuestro autor, la trasgresión define lo social, el vampiro se instala en la trasgresión dentro de la literatura para hablar de valores profundos que convergen en el terreno de lo social. Trasgresión y prohibición forman una dialéctica perenne, que el vampiro revela y expone:

La trasgresión organizada forma con lo prohibido un conjunto que define la vida social. Por su parte, la frecuencia –y la regularidad– de las trasgresiones no invalida la firmeza intangible de la prohibición, de la cual ellas son siempre un complemento esperado, algo así como un movimiento de diástole que completa uno de sístole, o como una explosión que proviene de la compresión que la precede. Lejos de obedecer a la explosión, la compresión la excita. Esta verdad, que se

528 Ídem

529 Ibídem, p. 72

530 Ibídem, p. 92

fundamenta en una experiencia inmemorial, parece nueva. Pero es bien contraria al mundo del discurso, del cual proviene la ciencia. Por eso sólo tardíamente la encontramos enunciada.⁵³¹

Podemos ir concluyendo que las trasgresiones eróticas del vampiro literario son una crítica acerca de los límites del ser, un cuestionamiento del ser ontológico, moral y social. Lo que se inserta en una crítica más amplia de las categorías y los lenguajes humanos. No se trata, pues, de pornografía u obscenidad⁵³², sino más bien de estética y filosofía.

531 Ibídem p. 69

532 Bataille piensa además en la imposibilidad de definir lo obsceno. Piensa que sobre todo la obscenidad es una relación. Lo obsceno sólo es si alguien lo ve y lo enuncia como tal, no siendo exactamente un objeto, sino la experiencia subjetiva entre un objeto y la mente que lo piensa. La obscenidad es por ese modo inestable, supone siempre elementos que están mal definidos, o si están bien definidos son arbitrarios. Cfr. Bataille, G. (1997): Op. cit, p. 222.

TRES: CONFIGURACIONES LITERARIAS DEL VAMPIRO

DESCRIPCIONES PARADIGMÁTICAS DEL VAMPIRO LITERARIO

En este capítulo ofreceremos algunas descripciones paradigmáticas del vampiro, en donde se incluyen elementos morfológicos, psicológicos, morales, caracterológicos, etc., del vampiro literario con el fin de determinar cómo éste desarrolla una tradición que evoluciona, y llegar a visualizar, a su debido momento, cómo los textos mexicanos de nuestra época se nutren de esta tradición y de que manera la trasgreden; y asimismo reconocer si en el corpus de estudio se han hecho aportaciones inéditas a la configuración del vampiro literario, y si es así, cuáles han sido. Es necesario, de este modo, primero hacer un repaso de cómo el vampiro ha sido configurado literariamente con anterioridad; para ello acotaremos el amplio campo a algunas coordenadas útiles para nuestros fines, mismas que funcionarán como prototipos y puntos de partida para el estudio: el vampiro byroniano de Polidori, Drácula, la vampira *femme fatale* y los vampiros humanizados de Anne Rice.

Para entender qué es la descripción de un personaje, usaremos la definición que da Helena Beristaín en su diccionario. Ella informa que es una estrategia y una estructura discursiva de presentación de un personaje que se usa generalmente en alternancia y en combinación con la narración mediante verbos que expresan acciones puramente discursivas (cualidades habituales) e insertada en los diálogos y monólogos. Esta descripción ofrece la idiosincrasia y el físico de una persona (“effictio” o retrato) basado en su apariencia e inferido de sus acciones. Esta descripción incluye su aspecto exterior (prosografía) así como sus costumbres, pasiones (etopeya) y modo de ser propio (carácter).⁵³³ Estas descripciones literarias suelen tender hacia la interpretación

533 Beristáin, Helena (1985): *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa: México, p, 137 y 138

subjetiva, aunque verosímil, y dependen del modo de captar y representar la realidad del escritor.⁵³⁴ Es muy importante hacer notar que se han señalado los nexos de las descripciones con las convenciones de un género (P. Hamon).⁵³⁵

El vampiro byroniano de Polidori

Como ya vimos, el primer texto en el que encontramos a un vampiro de rasgos aristócratas es *El vampiro* (1819) de Polidori. La crítica parece coincidir en que este vampiro de Polidori está inspirado en la figura real de Byron: se dice que la personalidad perversa de este poeta, que ejerció gran influencia sobre Polidori quien era su secretario personal, fue proyectada por el autor de la novela a su vampiro.⁵³⁶ Esta conexión con Byron sería una de las causas de la popularidad del personaje,⁵³⁷ el cual es encantador, seductor, de carácter aristocrático, con un narcisismo diabólico y un deseo de control. Éste correspondería a un prototipo que creó Byron con el aditamento de características de personalidad refinada a sus villanos inspirados en la imaginería gótica; prototipo que a la vez guarda correspondencia con el mito acerca de la persona de Bryon, mismo que por ello se ha llamado byroniano. El poema de Bryon “The Giaour” (1813) contiene ya muchos de los caracteres de este tipo de personaje en la figura de un vampiro descrito como apasionado, pesimista, autoexiliado, oscuro, guapo, melancólico y misterioso. Este personaje bryoniano borra las distinciones entre el héroe y el villano, creando a una especie de superhombre autotorturado como un nuevo héroe gótico, mismo que ya, en el temprano siglo XIX, tiene muchas de las cualidades del vampiro posterior.⁵³⁸ Es muy decisiva la influencia de este modelo de vampiro de rasgos aristócratas en el desarrollo de la tradición literaria del vampiro, del mismo modo que el vampiro de Polidori, Lord Ruthven, sigue siendo el prototipo por excelencia del vampiro de este tipo. El hecho de asociar al vampiro con la aristocracia se explica o justifica en el hecho de que por los tiempos en que Polidori escribió su obra la mayor

534 Ibídem, p. 138

535 Ibídem, p. 140

536 Morales Lomas, F. (2012): Op. cit., p. 10

537 Ingunn, Annea Ragnarsdóttir (2011): “The vampires of Anne Rice. From Byron to Lestat” [en línea]. Reikiavik, p. 8. Disponible en: <http://skemman.is/stream/get/1946/8354/22231/1/IngunnAnneaBA.pdf> [Consultado el 8 de octubre de 2015]

538 McGinley, Kathryn (1996): “Development of the Byronic vampire: Byron, Stoker, Rice” en *The gothic world of Anne Rice*. Bowling Green State University: Ohio, p. 73

parte del público al que iba destinada ese tipo de literatura creía que la burguesía era corrupta.⁵³⁹

El vampiro de Polidori es un personaje aristócrata, sofisticado y libertino, muerto en Grecia, guapo (“su rostro era bello y regular, pese al tinte sepulcral que reinaba en sus facciones”⁵⁴⁰) refinado, de palabras hechizantes (las mujeres se le rinden), sagaz, ingenioso y dominante, inserto en la sociedad burguesa pero ajeno a ella, viviendo en un mundo propio e individualista, un espacio cerrado al resto del mundo. Extraño en esa sociedad, se revela ante ella, atacando los seres más inocentes y bellos, como a las jovencitas que no han sido presentadas en sociedad. El vampiro piensa en corromper del mismo modo que piensa que las ideas de la sociedad dominante están caducas y siente que no le satisfacen. El vampiro de Polidori, además de rebelde e idealista, es independiente, libre y autónomo, y en cierto sentido anárquico; no cree en los valores de la sociedad, sintiéndose acosado por ella, por lo que se autoexcluye. El vampiro así organiza su mundo desde su yoidad y su propia conciencia personal que le hacen batir contra la sociedad, desafiándola ferozmente, porque no le permite la libertad a la que él aspira⁵⁴¹. Por oponerse a los valores de la sociedad que repudia, busca el vicio, la vileza, la infamia y la amoralidad, convirtiéndose en un depravado, haciendo que su carácter anormal se convierta en centro de todas las acciones:⁵⁴² su figura es así heroica y antiheroica a la vez. Y titánica. En todo ello existe un elemento decisivo en su personalidad que es clave para entender sus desarrollos al margen de la sociedad, corrompiendo, consagrándose al mal mediante la humillación y la destrucción de sus víctimas: la proyección de su poder sobre quienes lo rodean. Éste tiene como instrumento la sensualidad con la cual muestra su fortaleza que usa como dispositivo de afianzamiento y *modus operandi*.⁵⁴³ En esta historia se vinculan, pues, fuertemente el poder con la maldad, la crueldad, la depravación y el erotismo. En el joven Aubrey, personaje decisivo de la novela, desde el principio se proyecta tal magnetismo y sensualidad del vampiro, lo que le hace seguir, en calidad de acompañante, al vampiro en sus aventuras, terminando por someterse a su voluntad sin poder defenderse. Todas estas trasgresiones del vampiro serían la razón de la profunda atracción que ejerce en los

539 Ibídem, 74

540 Bonachera García, Ana Isabel (2013): “La caracterización del personaje vampírico desde Bram Stoker hasta la actualidad” [en línea] en *Philologica Urcitana* No. 8. Almería, marzo, p. 30. Disponible en: <http://www.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr08.1.BonacheraGarcia.pdf> [Consultado el 6 de noviembre de 2015]

541 McGinley, Kathryn (1996): Op. cit., p. 74

542 Morales Lomas, F. (2013): Op. cit., p. 137

543 Ibídem, p. 139

demás, al representar en el fondo la libertad más absoluta y sin inhibición;⁵⁴⁴ trasgresiones que quedan impunes, pues el vampiro no es castigado, ni es eliminado en la historia.

La irrupción del vampiro en la ciudad es descrita en los siguientes términos, que nos dan una idea general del tratamiento que recibe su descripción en la novela:

En aquel tiempo apareció, en medio de las frivolidades invernales de Londres, en las numerosas reuniones a que la moda obliga en esta época, un lord más notable aún por su singularidad que por su alcurnia. Su mirada recorría la alegría general que bullía a su alrededor con la indiferencia de quien se sabe incapaz de compartirla. Parecía como si sólo la graciosa sonrisa de la belleza fuese capaz de atraer su atención, y aun así sólo para ser borrada de los labios encantadores por una mirada que helaba de pavor un corazón en el que hasta entonces sólo había reinado la idea del placer. Las mujeres que experimentaban esta penosa sensación de temor no podían darse cuenta exacta de dónde provenía. Algunas, sin embargo, la atribuían a sus ojos, de un gris opaco que, cuando se fijaban en los rasgos de una persona, parecían no penetrar hasta el último repliegue del corazón, sino, al contrario, abatirse sobre su mejilla como un rayo de plomo que gravitarse pesadamente sobre la piel sin poder atravesarla.⁵⁴⁵

Por otro lado, entre las capacidades paranormales del vampiro destaca su velocidad extraordinaria y una fuerza descomunal; además también es capaz de controlar el trueno, la tempestad y el rayo.⁵⁴⁶

Para Sánchez Verdejo-Pérez esta obra se encargó de prefigurar “la esencia literaria del vampiro” cambiando la apariencia fantasmal de la tradición oral y de los textos más tempranos por una aristocrática.⁵⁴⁷ Como señalamos en la cronología de la literatura vampírica que hicimos en la primera parte de esta tesis, este vampiro de Polidori determinó una línea estética que fue retomada por escritores posteriores, para quienes el vampiro tendrá también una extracción aristocrática o noble, línea que puede

544 López, Gálvez. E. (2005): Op. cit., p. 82

545 Citado en: Bonachera García, A. I. (2013): Op. cit., p. 30

546 Ibídem, p. 33

547 Citado: en Morales Lomas, F. (2013): Op. cit., p. 138

ser encontrada claramente en *Drácula* de Bram Stoker, en el donde el vampiro se vincula además a unas capacidades supernaturales asombrosas.

Drácula

Drácula es un príncipe transilvánico. Tiene nariz aguileña, frente alta y amplia, cabello abundante, cejas muy pobladas, orejas largas y puntiagudas, labios rojos e hinchados, mentón ancho y fuerte, expresión dura, mejillas hundidas, manos ásperas con dedos cortos y gruesos, con vello en las palmas. Es alto, y extraordinariamente delgado y pálido, con un terrible aliento fétido. En general se muestra afable, aunque siniestro. Es capaz de sonreír. Su mirada es penetrante.⁵⁴⁸ Su pasado es glorioso: se acentúa su aspecto heroico y guerrero, dándole una genealogía ilustre al vincularlo con la descendencia de Atila.⁵⁴⁹ Es cultísimo, refinado y de modales exquisitos, aunque en ocasiones se muestra severo y cruel: en una ocasión convoca a los lobos para que despedacen a una madre que había ido a su castillo a reclamar a su hijo desaparecido.

Como ya se anotó, Drácula tiene poderes extraordinarios, supernaturales, los cuales utiliza a capricho, confundiendo al lector y a los personajes de la novela. En el sentido estricto, a diferencia de la tradición precedente, no es una criatura de la noche de manera excluyente pues también realiza actividades diurnas, aunque de día sus poderes se encuentran menguados por efecto del sol. Su visión nocturna, por otro lado, es poderosa. No come ni bebe nada que no sea sangre. Su poder físico es incommensurable. Puede aparecerse a voluntad donde y cuando quiera. Es capaz de trepar las paredes. Se vuelve niebla.⁵⁵⁰ Tiene poder de mandar sobre los elementos: el agua, la tempestad, el trueno. Controla la conducta de ratas, lobos, murciélagos, caballos y otros animales y puede transformarse en animales nocturnos⁵⁵¹ (al menos en la novela se metamorfosó en ratas, un lobo y un gigantesco murciélago).⁵⁵² Por otro lado, aunque al inicio de la novela Drácula es un anciano cadavérico, se trasforma en un joven apuesto y fuerte para

548 Horacio Contreras, A. (s.f): Op. cit.

549 Molina Fox, A. (1993): Op. cit., p. 35 y 36

550 Aunque esto no suceda con efectividad en la novela, el cazavampiros de la trama dirá que también es capaz de aumentar de tamaño o hacerse pequeño, y a veces desvanecerse para no ser visto.

551 Horacio Contreras, Ansberto (s.f): Op. cit.

552 Se ha explicado esta creencia de que los vampiros pueden metamorfosearse en murciélagos, lobos y otros animales nocturnos a partir de las interpretaciones cabalísticas tardías que indican que el alma de una persona impura trasmigra al cuerpo de un animal impuro. Cfr. Ingelmo, S. G. (1999): Op. cit., p. 158. Asimismo bien representan la regresión a un nivel de existencia primordial, salvaje y repulsivo.

seducir a Mina en Londres; ante se había transformado en el cochero que llevó a su huésped Jonathan Harker al Castillo). Mantiene una corte de exuberantes y lascivas mujeres vampiros, las cuales alimenta con bebés. Trasmite su vampirismo por la sangre: en el capítulo XXI de la novela se abre una vena del pecho y hace que Mina beba de ella para convertirla en su esposa vampira. Una vez vampirizadas las heroínas de la novela sufren a la vez una transformación que desata su carácter sexual: la dulce y sumisa Mina se vuelve sensual y anhelante de placer y Lucy, una mujer previamente liberada moralmente, se convierte en una vampira de tremenda impudicia y crueldad.⁵⁵³

Entre sus debilidades están el que no pueda entrar a ningún sitio a menos que alguien adentro le invite a pasar (después puede volver cuando quiera). Debe reposar siempre en un ataúd con tierra de su propia tierra, el cual debe esconder en un lugar impío. Puede cruzar las aguas sólo si están quietas o crecidas. Le afectan y pueden reducir su poder los ajos y los crucifijos: su sola presencia le hace alejarse en silencio y respetuosamente. Es vulnerable también a las ramas de rosal silvestre y a las balas consagradas.⁵⁵⁴

Es curioso, pero a pesar de todo su poderío sobrehumano y demoníaco, asociado al Diablo en varias formas, se señala en la novela ciertos aspectos que dan cuenta de un carácter atávico y elemental del monstruo: su animalidad primordial, su mentalidad infantil y su irracionalidad instintiva.⁵⁵⁵

La vampira como *femme fatale*

Por el estudio de las mitologías y de folclor sabemos que la figura de la mujer ha sufrido una especie de vejación histórica, siendo identificada como la representación de una sexualidad negativa o peyorativa, cuyo carácter provoca miedo o rechazo. En ocasiones, las religiones la han repudiado, acusándola de encarnación de lo pecaminoso o de ejecutora de lo maligno sobre la tierra;⁵⁵⁶ por ejemplo, la judeocristiandad, desde las

553 Molina Fox, A. (1993): Op. cit., p. 48

554 Bonachera García, A. I. (2013): Op. cit., p. 10

555 Molina Fox, A. (1993): Op. cit., pp. 36 y 37

556 Gómez-Morano, Marta y Hewwit Hughes, Elena Carolina (2013): “El motivo de la mujer vampiro a través de la Gran Madre de E. NeumAnne (Clarimonde de T. Gautier y Carmilla de Le Fanu)” [en línea] en *Signa. Revista de Asociación Española de Semiótica* No. 22. Madrid, p. 381 Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4147490> [consultado el 14 de abril de 2016]

primeras mujeres de la tradición mitológica (Lilith y Eva), confina el protagonismo de la feminidad a la caída de la gracia y a la corrupción por el pecado.

Lilith es una figura ancestral proveniente originalmente de la antigua cultura mesopotámica, adquirida luego por la hebraica. Se le encuentra en el poema de Gilgamesh en donde se reúne gran parte de su mitología. Se le solía representar como una mujer-pájaro con garras de lechuza; más adelante los asirios la representan a su vez como un demonio alado. La leyenda hebraica sobre Lilith data del siglo XII; en ella se cuenta por primera vez que fue la primera mujer de Adán, rebelada contra él y contra Dios por no aceptar la autoridad de Adán, abandonando el Paraíso. Se supone que se apodera de los recién nacidos, pero también de los hombres crecidos, principalmente los jóvenes, y en la tradición de Medio Oriente es princesa de los súcubos y se aparece en los caminos y en los campos a los hombres para seducirlos con la prostitución.⁵⁵⁷ Lilith representa el primer paradigma de representación de la *femme fatale* (mujer fatal), dando junto a las lamias el material que servirá para la construcción de la mujer vampiro del periodo romántico.

El desarrollo de un imaginario de la feminidad asociada al mal en todas sus variedades se descubre en los múltiples textos románticos de vampiros en que la protagonista es una mujer personificación de la inmoralidad, el desenfreno erótico y la muerte. La mujer vampiro constituye entonces un arquetipo sustentado en un ancestral principio femenino destructor⁵⁵⁹ que puede rastrearse desde las fábulas más antiguas hasta las pesadillas más contemporáneas,⁵⁶⁰ un arquetipo en el que la sensualidad, el erotismo y la sexualidad son los dispositivos con que cuenta dicho principio femenino fatal para acosar y obtener la sangre de sus víctimas. La vampira utiliza el encanto de su cuerpo y de su voluptuosidad como hechizo seductor para atraer y llevar a la ruina a los hombres: la primera succión es también, como en el caso del vampiro masculino, la de la voluntad, posteriormente se apropiá de su sangre, símbolo de la vida.⁵⁶¹ La vampira, a fuerza de su poder hipnótico, terror y el esplendor de su hermosura, actúa invariablemente como un torrente de primitivismo, deseo y liberación de lo reprimido que termina imponiéndose a la moral y la conciencia de sus víctimas masculinas. Y ha

557 Praz, Mario (1999): *La carne, la muerte y el Diablo en la literatura romántica*. Acantilado: Barcelona, p. 348

558 Es significativo a este respecto el nombre de Lilith, proveniente de la palabra babilónica *Lilitu*, proveniente a su vez de las palabras *lalu* o *lulû*, que significan *lujuria* y *desenfreno*, respectivamente. Cfr.: López González, E.: Op. cit., p. 6

559 Gómez-Morano, M. y Hewwit Hughes, E. C. (2013): Op cit, p. 360

560 Ibídem, p. 362

561 Ibídem, p. 366

sido utilizada, dentro de la tradición de la narrativa vampírica, en un cúmulo significativo de obras sensacionalistas y de fuerte carga erótica y necrofílica. La mujer vampiro conserva sus atractivos humanos, siendo delgada, de formas armoniosas, pálida, egoísta, inquietante y voluptuosa.

La imagen que se construye entonces es la de una mujer de naturaleza ambigua, ya que se encuentre entre la vida y la muerte, y es hermosa y seductora, pero a su vez siniestra y asesina, lo que incluso a veces se representa con una simbiosis de su aspecto al atacar a su víctima (convirtiéndose en un ser grotesco, medio humano medio animal). Se le adjudican a partir de entonces símbolos de amor, de muerte, de sexualidad, de magia, del demonio, de vanidad, de caos, y de la idea de la madre tenebrosa y terrible, relacionándola con la sensualidad exuberante, con la independencia sentimental y existencial, y con la sexualidad activa y atroz asociada con la brutalidad, la bestialidad y el lesbianismo.

Mientras el vampiro literario masculino evoluciona históricamente como una figura de dominación, su contraparte femenino se centra en la seducción⁵⁶², la cual mantiene relación con otras figuras femeninas perversas, desde los demonios de la antigüedad, pasando por el súcubo espiritual de la Edad Media capaz de seducir a través de los sueños, hasta el emblema de la *vamp* popularizada por la cinematografía estadounidense del siglo XX.⁵⁶³ Esta mujer vampiro indicaría una serie de cambios respecto de la mujer en la sociedad de la época. Son muchos críticos los que ven en ella, en su sexualidad demandante y en su posesión de conocimiento, un reflejo del papel creciente de la autonomía de la mujer, si bien estas representaciones nos conducen claramente hacia el análisis de un punto de vista claramente negativo.^{564 565} Esta caracterización de mujer se opone así en la literatura “a la mujer ideal descrita como el ángel del hogar, encumbrada

562 Este punto de vista es sostenido por Twitchell. La interpretación se sostiene en el hecho de, diferente al vampiro masculino, la vampira tiende a establecer relaciones personales y familiares antes de dar muerte a su víctima: lo que observamos en los dos relatos paradigmáticos de Clarimonda y Carmilla. Cfr. Eetessam Párraga, G. (2014): Op. cit, p. 90

563 Rodríguez Domingo, J. M (2012): Op. cit, 210

564 Eetessam Párraga, G. (2014): Op. cit., p. 86

565 A este respecto, Erika Bornay señala que el concepto de *femme fatal* apareció *a posteriori*, un a vez que el modelo ya había sido creado. Para ella éste es el resultado de un malestar de un sector cultural masculino y conservador, temeroso del avance del feminismo. Cfr.: López González, E. (2014): Op. cit., p. 69 y 70

con atributos asociados a la blancura, la pureza y la pasividad; una mujer domesticada cuya existencia tiene sentido siempre y cuando sea útil a la sociedad en términos productivos”, una mujer que existe “por y para el deleite y la observación del hombre”.⁵⁶⁶

Los momentos cumbres de la elaboración de la vampira como *femme fatale* nos vienen dados por dos obras importantes: *La muerta enamorada* (1836) Théophile Gautier y *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu.⁵⁶⁷

Clarimonde es la vampira que protagoniza *La muerta enamorada*,⁵⁶⁸ obra maestra de la narrativa vampírica escrita por Gautier, la cual muestra a una mujer que ha fallecido luego de una orgía de ocho días, y vuelve a la vida por la sola fuerza del deseo. En esta novela corta el mundo pagano, diabólico y femenino choca escandalosamente contra la moralidad cristiana de la época.⁵⁶⁹ Clarimonde es descrita con una belleza voluptuosa, destacándose en ella un aspecto mágico, pues incluso puede convertirse en otras mujeres de belleza igualmente exótica. Romualdo, el joven cura que se enamora de ella, sabe desde el principio que hay algo extraño y desconocido en ella que encarna lo opuesto a su concepto de feminidad dado por la Virgen María.⁵⁷⁰ Clarimonde atrae al protagonista a través de su sexualidad, con el fin de ejercer una transformación en él. La vampira intenta expandir sus intenciones, instigando a Romualdo, manipulando sus creencias religiosas, queriéndolo sacar de sus votos de castidad, y con ello liberarlo, hacerlo abandonar a Dios, con quien la vampira se compara.⁵⁷¹ A través de su carácter transformador, seductor y encantador, consigue alterar el comportamiento de Romualdo. Él había sido advertido por el abad Sérapion de la naturaleza vampírica de su amante, a quien se le ha identificado con el mismo Diablo; sin embargo, el joven cura, embelesado, se niega a dar crédito.⁵⁷² Ramualdo encarna así la voluntad de perdición, al reconocer, tras la destrucción final de la vampira, que Clarimonde lo hacía feliz y que nadie le hará más feliz, que nunca amo a nadie tanto como a la vampira, ni siquiera a

566 Gordillo, A. (2012): Op. cit., p. 90

567 Otras vampiras importantes en la literatura las encontramos en: *La novia de Corinto* (1797) de Goethe, *Vampirismo* (1821) de E. T. A Hoffman, “Lamia” de Keats y “La metamorfosis del vampiro” de Baudelaire, entre otros textos.

568 En inglés el libro se publicó con el título de *Clarimonde*. Apreció originalmente en dos entregas fechadas el 23 y 26 de junio en *La chronique de Paris*. Cfr.: Sánchez-Verdejo Pérez, F. J (2011): Op cit., p. 368 y 369

569 Gómez-Morano, M. y Hewwit Hughes, E. C. (2013): Op. cit, p. 368 y 369

570 Ibídem, p. 370

571 Ibídem, p. 371

572 Luengo López, J. (2013): Op. cit., p. 88

Dios.⁵⁷³ Habiéndola visto muerta, Romualdo la encontrará más hermosa que nunca. Es aquí donde la novela muestra más plenamente su carácter necrófilico y herético, ya que, ante el cadáver de la vampira, el joven cura además de manifestar un deseo vivo de poseer el cadáver amado, blasfema al comparar sus manos con el cuerpo de Cristo.⁵⁷⁴

Es interesante señalar que a esta vampira se le atribuyen características animales que la relacionan sin duda con lo primitivo:

La sangre corrió en hilillos purpúreos y algunas gotitas salpicaron a Clarimonde. Sus ojos recuperaron entonces el brillo, y noté en su cara una expresión de feroz y salvaje alegría que hasta entonces nunca había notado. Saltó del lecho con agilidad animal –con la agilidad de un mono o de un gato– y se lanzó sobre mi herida, que succionó con indescriptible voluptuosidad. Sorbió despacio mi sangre, con la delectación de un gourmet que cata un vino de Jerez o Siracusa; entrecerraba los ojos, cuyas verdes pupilas no eran ahora redondas, sino oblongas. De vez en cuando se interrumpía para besarme la mano, después posaba sus labios sobre la herida y bebía una nueva gota. Cuando vio que la sangre cesaba de manar, se levantó con los ojos húmedos y brillantes.⁵⁷⁵

Por su parte, en *Carmilla*⁵⁷⁶ ⁵⁷⁷ el tema de la sexualidad está también sin duda perfectamente delineado. En este caso, el atractivo y tentación de la vampira ceban su destructividad sobre el control de Laura, la jovencita que es su víctima, y más específicamente sobre su sexualidad. Desde el inicio del relato la vampira se acerca a Laura rodeándole el cuello con sus brazos, rozando sus labios y empleado un tono suave de voz que arrastra a la niña, en quien siembra extrañas y tumultuosas sensaciones, hacia un universo de sensualidad del que no puede ni quiere escapar. Al igual que

573 Gómez-Morano, M. y Hewwit Hughes, E. C. (2013): Op. cit., p. 374

574 Luengo López, J.: Op. cit., p. 86

575 Citado: Eetessam Párraga, G. (2014): Op. cit., p. 90. El critico autor de este estudio se dirá que esta es una de las escenas más sensuales y eróticas de la literatura fantástica del momento.

576 Publicada originalmente por fragmentos en la revista inglesa *The dark blue magazine*, en 1847, reaparecía un año más tarde como cuento corto en una colección de cuentos titulado *In a glass darkly*. Cfr.: Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (2011), p. 900

577 El nombre podría bien aludir a Carmen, un de las encarnaciones supremas de la *femme fatale*, protagonista de la novela *Carmen* (1846) de Prosper Marimée, la cual se consagró como arquetipo de la rebeldía y la sensualidad femenina desenfrenadas. Cfr.: Hernández, Ana María: “Ambigüedad y dualidad en *Carmilla* de J. S Le Fanu” [en línea] en *Anales* No. 11. Göteborg University: Gotemburgo, p. 75 Disponible en: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/10434> [consultado el 12 de marzo de 2016]

Drácula necesita permiso expreso para traspasar el umbral de una casa, pero una vez que ha sido invitada hace su voluntad en ella. En esta ocasión, la seducción encarnada por la vampira, se ve “como una transformación de la femineidad en su forma más amenazante. Ejemplo de ello lo vemos en la incesante focalización del autor en las artes amatorias en términos de seducción y persuasión”⁵⁷⁸ Carmilla es una vampira elocuente, fría, lánguida, melancólica, inmoral, fugaz, deslumbrante, evanescente, nómada, indefinida, capaz de transformarse en un gato. Carmilla seduce con palabras, abrazos y roces cariñosos a Laura, quien no se da cuenta de este proceso debido a su ingenuidad y al control que la vampira ejerce sobre su psique, de la cual absorbe pensamientos (lee su mente), emociones y fuerza vital. Aunque la vampira se porta maternal con su víctima, por otro lado, la ataca mediante el sueño, produciéndole a Laura debilitamiento y enfermedad: la feminidad, así, con sus atributos positivos (incluyendo la hermosura), es en la novela desarrollado como un valor perverso. La masculinidad en esta novela, representada por las figuras paternas, como el padre de Laura, el doctor y el general, son las encargadas de luchar contra la amenaza de la vampira, estableciendo el equilibrio, la moralidad y terminando con el peligro matando a la vampira y con todo lo que a ella se asocia.⁵⁷⁹

En Carmilla la vampira toma la forma de una condesa muerta años atrás. Su poder aristocrático se combina con su poder sobrenatural sobre los humanos. En este caso, Carmilla tiene casi la apariencia de una persona normal, es más humana que otras vampiras y por lo tanto es más creíble y más temible. Carmilla es una figura sexual muy poderosa, liberada de los tabús sociales y destructora de los roles de género imperantes de la época, en la que el sexo se considera algo bestial, contaminante, agotador, satánico, “un concepto que representa el centro neurálgico decadente y burgués del imperio de la Reina Victoria”.

Finalmente, en la obra permanece la incertidumbre de si el poder de la vampira no fue producto de una mala interpretación de la realidad. La obra concluye con la duda acerca de si la aparición del mal fue una alucinación de los personajes o un hecho verdaderamente real. Carmilla es, en una lectura más amplia, una historia del dolor del amor de quien ama sin esperanza y vaga por el mundo desdichado: Carmilla es un personaje trágico porque su búsqueda de amor no puede tener final.

578 Gómez-Morano, M. y Hewitt Hughes, E. C.: Op cit., p. 383

579 Ídem, p. 380

En Drácula también asistimos a una elaboración muy importante de esta figura vampírica femenina. Drácula tiene en su castillo bajo su dominio a un grupo de tres vampiras que son sus esclavas y consortes, las cuales poseen características icónicas (facciones duras y crueles, sensualidad desbordante, labios muy rojos y voluptuosos, penetrantes ojos oscuros, belleza exótica). Cuando Drácula ha convertido a Lucy Westerña en una vampira, ella se vuelve físicamente aún más bella y deja la dulzura que la caracterizaba para volverse impudica. Con su nueva personalidad tremadamente erótica, secuestra niños de un parque para alimentarse y pretende atacar a los que fueron sus amigos en vida. Es tan poderoso el efecto de las mujeres vampiro sobre los hombres en esta novela que incluso cuando el Dr. Van Helsing debe dar muerte a las tres consortes de Drácula se siente conmovido por su belleza diabólica:

Sí, me sentí conmovido —yo, Van Helsing, a pesar de mi firme propósito y de todos mis motivos para odiarla—, tan conmovido que me vino un deseo irresistible de demorar mi plan, que parecía paralizar mis facultades y entorpecer mi alma. [...] Tras arrancar las tapas de varios sepulcros, encontré a otra de las hermanas, la otra morena. No me atreví a detenerme a mirarla, como hice con su hermana, temiendo ser cautivado una vez más; sino que seguí buscando hasta que al poco rato encontré en un magnífico sepulcro, que parecía hecho para algún ser querido, a la hermana rubia [...] Era tan rubia, tan radiantemente hermosa, tan exquisitamente voluptuosa, que el mismo instinto masculino que hay en mí, y que reclama a los de mi sexo a amar y a proteger a los suyos.⁵⁸⁰

Este tipo de villanas en su conjunto se corresponde con el prototipo de *la femme fatale* y *la belle dame sans merci*⁵⁸¹ (bella dama sin piedad) una figura femenina terrible, que Mario Praz rastrea desde Lilith, la primera mujer de Adán convertida en un ser nocturno que para algunos autores se habría vuelto una vampira. El crítico italiano afirma que desde la primera parte del romanticismo hasta más o menos la mitad del

580 Citado en: Bonachera García, A. I. (2013): Op. cit., p. 7

581 Originalmente este es el título de un poema cortesano de Alain Chartier. Luego Keats usará mismo el título para crear en 1891 un poema sobre una mujer fatal, el cual presenta un tema sobrenatural y resalta los conceptos de belleza, emoción, sensualidad y ausencia de razón. Trata sobre un caballero que encuentra a una bella dama, quien le permite ser objeto de su deseo, teniendo esto consecuencias desastrosas para él que queda atrapado en sus artimañas. La bella termina arrullándolo hasta que el caballero cae en un sueño del que despertará para ver que la dama se ha ido para siempre. Cfr.: Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (2011): Op. cit., p. 853-855

siglo XIX hay en la literatura bastantes mujeres que encarnan este tipo. Según su investigación, en la seducción que ejerce este tipo de fémina “el enamorado es habitualmente un jovencito, y mantiene una actitud pasiva, es oscuro e inferior, por condición o exuberancia física, a la mujer, que está frente a él en la misma relación que la araña hembra o la mantis religiosa frente al macho: el canibalismo sexual es aquí monopolio de la mujer.⁵⁸² Para Praz la mujer fatal es un arquetipo que reúne todas las seducciones, todos los vicios y todas las voluptuosidades.⁵⁸³ A este respecto, el autor recuerda a la Clarimonde de Gautier, mujer de movimientos animales o felinos, una figura camaleónica, “inquietante, cambiante, a cada momento diferente de sí misma” que tiene la capacidad de convertirse en el tipo de mujer que su víctima desearía, adoptando su aspecto y carácter.⁵⁸⁴ En el estudio de Praz sobre estas cuestiones, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1930), se identifica a estas mujeres fatales y vampiras con lo que él llama “belleza medusea”,⁵⁸⁵ un concepto que utiliza para englobar al dolor, la corrupción y la muerte como elementos caracterizadores de una estética cara a los románticos, un tipo de belleza que adquiere relieve precisamente por aquello que parece contradecirla;⁵⁸⁶ y que se cultivó como moda en el siglo XIX.⁵⁸⁷ Praz afirma que para los románticos, el horror como fuente de deleite y belleza, en lugar de convertirse en una categoría de lo bello, se trasformó en uno de los componentes constitutivos de su ideal de belleza;⁵⁸⁸ incluso recuerda que fueron los mismos románticos los primeros en disertar teóricamente acerca de ello.⁵⁸⁹ Por ejemplo, para Poe la mujer es un tema poético sobre todo si está estrechamente ligada a la muerte (como el en caso de la vampira): para él una mujer hermosa y muerta es el tema más poético del mundo.⁵⁹⁰

Finalmente, según Golrok Eetessam Párraga es posible que la vampira como femme *fatal* tenga ciertas correspondencias con la imaginería de la bruja, sobre todo en

582 Praz, Mario (1999): Op cit., p.380 y 381

583 Ibidem, p. 392

584 Ibidem, p. 399 y 400

585 La referencia remite a Medusa, la Gorgona de la mitología griega, monstruo femenino con cabellos de serpiente que convertía en piedra a aquellos que la miraban fijamente a los ojos.

586 Ibidem, p. 68

587 Ibidem, p. 21. Praz explica que el periodo de mayor virulencia de esta moda probablemente coincida con una crisis religiosa en Occidente, pero aclara que dicha crisis no explicaría su naturaleza, sino sólo su intensidad.

588 Ibidem, p. 69

589 Ibidem, p. 81

590 Eetessam Párraga, G. (2014): Op. cit., p. 85

lo que respecta a sus poderes supernaturales, producto de una probable influencia recíproca dada a través de los tiempos.⁵⁹¹

Los vampiros de Anne Rice

Los vampiros de Ann Rice constituyen una importante referencia dentro de la narrativa norteamericana del siglo XX debido a las innovaciones psicológicas que introduce la escritora en la caracterología del vampiro, las cuales corresponden a un proceso de humanización del vampiro por el que éste ya no es un ser exclusivamente malévolos, sino que sus actos son expresión de una personalidad que se cuestiona su propia existencia y sentido del bien y el mal. Anne Rice fue la primera autora que utilizó al vampiro como un personaje central cambiando la percepción clásica de las escrituras vampíricas, modelo sin duda más moderno que seguiría siendo desarrollado por ella misma y por otros escritores,⁵⁹² convirtiéndose en una de las mayores influencias en la narrativa de vampiros⁵⁹³ al enfocar en ella ya no a los cazadores de vampiros, si no a los vampiros mismos en sus relaciones con otros vampiros,⁵⁹⁴ proceso que trasforma la percepción del lector al ser el vampiro ya no una figura de miedo sino una figura de simpatía⁵⁹⁵ abordada desde la perspectiva y el punto de vista de los vampiros mismos, lo que ayuda a la identificación del lector, misma que se potencializa por el hecho de que estos vampiros a la vez sienten simpatía por los humanos.⁵⁹⁶

Sus historias vampíricas parten “de la premisa simple pero impactante de que los vampiros serían los responsables de contar sus propias historias, lo cual abre un amplio abanico de posibilidades literarias que no se habían explorado antes”;⁵⁹⁷ interesándose

591 Ibídem, p. 83

592 Ingunn, Annea Ragnarsdóttir (2011): “The vampires of Anne Rice. From Byron to Lestat” [en línea]. Reikiavik, p. 6. Disponible en: <http://skemman.is/stream/get/1946/8354/22231/1/IngunnAnneaBA.pdf> [Consultado el 6 de noviembre de 2015]

593 Ibídem, p. 11

594 Ídem

595 Ibídem, p. 12

596 Ibídem, p. 14

597 Silva Sardenberg, Thiago (2014): “Minha história conto eu: a celebração da alteridade em *Entrevista com o vampiro* de Anne Rice” [en línea] en *Palimpsesto* No. 18. Rio de Janeiro, p. 243. Disponible en: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num18/estudos/Palimpsesto18estudos11.pdf> [Consultado el 6 de noviembre de 2015] La traducción es mía.

en la figura del vampiro como una metáfora del forastero, es decir de los que viven en las orillas, símbolos de aquellos a los que la sociedad reprimió sin darles la oportunidad de contar sus historias desde sus propios puntos de vista.

Los vampiros son ahora unas criaturas que, diferenciándose básicamente de los humanos por su naturaleza de bebedores de sangre, son capaces de odiar, amar, sentir y dolerse de una manera humana o incluso más intensamente. Campo Ricardo Burgos López piensa que los vampiros de las *Crónicas vampíricas*, la saga de novelas de vampiros de Rice que se inicia con la célebre *Entrevista con el vampiro* (1976), representa uno de los giros importantes que ha sufrido el vampiro literario en los últimos años. En estas obras se muestra al vampiro no sólo como victimario sino como víctima de su naturaleza;⁵⁹⁸ se introduce en ellas a vampiros nihilistas, vampiros que se plantean cuestiones metafísicas y que se construyen su propia ética en el vacío que supone la eternidad; todos ellos son dueños de sí mismos, ateos (no están más seguros de la existencia de Dios que los mortales), seductores, pasionales, románticos y muy bellos.⁵⁹⁹ Están forzados a luchar con las cuestiones acerca del bien y del mal tal como los humanos hacen. Un ejemplo significativo lo vemos en Louis, un vampiro con una conciencia existencial frágil, que revela empatía por sus víctimas y es acosado por dudas constantes, culpas y la angustia de no conocer los orígenes de su especie, tanto así que decide hacer un viaje al Viejo Mundo con el fin de buscar a otros vampiros para intentar encontrar respuestas a sus incógnitas. Por otro lado, los vampiros de *Entrevista con el vampiro* son seres muy eróticos (el homoerotismo masculino está muy bien definido, el cual habría hecho ganar a la novela muchos lectores por ser algo novedoso en el género⁶⁰⁰), pero también son capaces de sentir el ágape. Además de depredadores nocturnos, son sensibles y vulnerables.⁶⁰¹ Y aunque no todos los vampiros de Rice son iguales entre sí, destaca la elaboración literaria, por inédita, de aquellos vampiros que sufren, buscan, se apasionan.

Al igual que otros vampiros tradicionales pueden ser destruidos por el fuego y el sol; y suelen dormir en ataúdes, aunque no los necesitan precisamente. Los ajos, espejos y artículos religiosos no tienen influencia alguna sobre ellos (de tenerla, se certificaría

598 Burgos López, Campo Ricardo (2014): “Unos cuantos vampiros colombianos” [en línea] en *Estudios de literatura colombiana* No. 34. Bogotá, enero-junio, p. 101 Disponible en:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4765600> [Consultado el 6 de noviembre de 2015]

599 Morales Lomas, F. (2013): Op. cit., p. 150

600 Ingunn, A. R. (2011): Op. cit., p. 23

601 Burgos López, C. R (2014): Op. cit., p. 102 y 105

en ellos una naturaleza demoniaca de ellos⁶⁰²), lo cual hace que en Rice los vampiros dejan de estar envestidos de connotaciones religiosas.

Los vampiros en estas *Crónicas* son protagonistas de sus propios dramas: se elaboran sus conflictos internos como la primera amenaza que sufren. Y aunque las ambientaciones puedan seguir a veces correspondiendo al gótico tradicional ambientado con los exteriores sombríos que son típicos del género,⁶⁰³ la interiorización de los temores se privilegia en la narración. Esta proyección de la amenaza gótica, para hacerla pasar de una exterior (vampiros, fantasmas, monstruos) a una interior (la amenaza a la cordura, la conciencia del pecado, la soledad) es característica de una tradición cultivada en Estados Unidos y que se conoce como *American Gothic*.⁶⁰⁴ El espacio literario en esta narrativa es claramente más psicológico; así la transformación del personaje es algo decisivo en su novelística y se asocia a ambigüedad del uso de un narrador-personaje, el espacio alegórico y, en ocasiones, la construcción de lo sobrenatural. Acerca del *American Gothic* Lucía Solaz advierte, entre otros, algunos de sus temas principales: el terror a uno mismo, el desorden psíquico, las contradicciones y conflictos ontológicos, y un vivo sentimiento de soledad y carencia de hogar, todo lo cual se encuentra en *Entrevista con el vampiro*. Acerca de este sentimiento de soledad, Encarnación López González piensa que es un punto destacable e importante de esta narrativa, por cuanto define la identidad del personaje y lo enfrenta a sus miedos, provocando cambios en él que a la vez originan problemas relativos a la trasgresión de los límites morales y sexuales.⁶⁰⁵ El *American Gothic* se habría desarrollado como consecuencia del llamado “gótico interior” o “gótico psicológico” que se desarrolló de manera más moderna en la literatura gótica, en el que el terror toma ya una dirección introspectiva, subjetiva, lo que hace más difícilmente la identificación del mal, pues éste reside adentro de la naturaleza humana al modo una parte oscura; la confluencia de bondad y maldad en el

602 McGinley, Kathryn (1996): Op. cit., p. 81

603 Lucía Solaz advierte que en la literatura gótica temprana los escenarios son esenciales para producir en el lector la impresión del terror. Afirma que el principal mecanismo de la trama gótica era lo arquitectónico y su decorado, que intensificaban la atmósfera de miedo, extrañeza, impotencia y peligro sobrenatural. Cfr.: Solaz, Lucía (2003) “Literatura gótica” [en línea] en *Espéculo. Revista de estudios literarios* No. 23. Madrid, marzo. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html> [Consultado el 6 de noviembre de 2015]. Por su parte, Carlos A. Cuellar Alejandro explica que en la literatura gótica el espacio geográfico y arquitectónico representan poderosas metáforas del inconsciente, en donde la presencia de lo sobrenatural se erige como metáfora de problemas existenciales y filosóficos fundamentales. Cfr.: Cuellar Alejandro, Carlos A. (2013): “De lo gótico a lo pseudo-gótico: mujer, vampirismo y lucha de poder” [en línea] en *Herejía y belleza. Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico* No. 1. Asociación Cultural Mentenebre: España, p. 40. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4111823> [consultado el 6 de noviembre de 2015]

604 López González, Encarnación (2014): Op. cit., p. 80

605 López González, E. (2014): Op. cit., p. 182

mismo personaje determina un cambio de signo en los personajes del gótico interior en ejemplos como *Cumbres Borrascosas* (1847) de Emily Brontë en Inglaterra y *La letra escarlata* (1850) Nathaniel Hawthorne en Estados Unidos.⁶⁰⁶

Por otro lado, en su actualización y trasformación del punto de vista narrativo del vampiro, Anne Rice conserva el elemento bryrónico que ha sido tan importante para la tradición. Lestat, uno de los vampiros protagonistas de *Entrevista con el vampiro* es una espléndida figura aristocrática, que ha sido corrompida e impelida al mal por eventos más allá de su control; es un líder natural, una figura independiente, en desacuerdo con los demás, con un orgullo inamovible, pasiones ingobernables y un corazón duro que siente placer por el crimen como una forma de desafiar a Dios. Louis, por otra parte, encaja también en la descripción del héroe byroniano, pero posee la dominación de ciertos rasgos que lo oponen a Lestat: en Louis se remarca la culpa que siente por matar para poder sobrevivir, haciendo que trate de muchas maneras de aferrarse a su humanidad; es más mucho sensible que Lestat, al punto de las lágrimas. Louis encarna el tipo del “héroe de la sensibilidad”: intenso, pasivo, autoanalítico, proyectando su particular sufrimiento a toda su visión del mundo; su amor es tierno y responde a la belleza natural; es manso y suave de modales. Difiere así del hombre de acción al margen de la ley del que Lestat, Lord Ruthven y Drácula son claros ejemplos. Para McGuinley, Lestat y Louis despliegan diferentes aspectos del héroe byroniano: construidos como opuestos, exploran facetas contrarias del mismo tipo de héroe.⁶⁰⁷

Otro punto señalado como importante en la configuración del vampiro de Rice es su capacidad para amar. Kathryn McGinley señala que aunque en Drácula insiste en su capacidad de amar, “su capacidad de amar era excéntrica” y recuerda que Lestat, Louis y los otros vampiros de Rice parecen amarse de una manera más consistente pues “necesitan la compañía para soportar su inmortalidad”:⁶⁰⁸ y es que su inmortalidad puede ser tanto deseable como insoportable. La misma Anne Rice ha expresado que el magnetismo de sus personajes reside en el hecho de la misma conciencia de sí de estos vampiros, la cual los convierte en héroes y heroínas trágicos.⁶⁰⁹ Esta capacidad de amar, los lleva a reunirse en grupos compactos a la manera de familias; de este modo, Louis Lestat y Claudia, convertida en vampira por Louis y educada por ambos, se convierten

606 Solaz, L. (2003): Op. cit.

607 McGinley, Kathryn (1996): Op. cit., p. 85

608 Ibidem, p. 83

609 Ibidem, p. 86

en una especie de familia gay, abonando otra nueva perspectiva en el tema del vampiro como lo es el rompimiento de la percepción de los roles de género masculinos.⁶¹⁰

Entrevista con el vampiro, habiendo inicialmente recibido críticas mixtas por parte de la prensa, eventualmente se volvió una novela de culto, siendo adaptada al cine con gran éxito con guion de la misma Anne Rice en 1994. Actualmente la novela ha sido estudiada académicamente desde diversos enfoques culturales y literarios, y es apreciada por un público masivo de lectores que la ha convertido en la segunda novela de vampiros más vendida de la historia, superada sólo por *Drácula* de Bram Stoker.⁶¹¹

610 Silva Sardenberg, T. (2014): Op. cit., p. 246 y 249
611 Ingunn, A. R. (2011): Op. cit., p. 22

RECURSOS ESTÉTICOS Y FORMALES DE LA LITERATURA VAMPÍRICA

Lo fantástico

Dentro del corpus que nos ocupa, la presencia de lo fantástico es determinante como continuadora de una tradición literaria en la que su irrupción es al mismo tiempo configuradora de un género como noción crítica heredada del romanticismo y explotada ampliamente durante el periodo gótico de la literatura. Las narraciones vampíricas son propiamente fantásticas por cuanto el elemento que les da cabal forma es un monstruo cuya realidad es puesta en entredicho no sólo por la misma literatura que lo representa (en algunos casos) sino por la historia misma de la humanidad. Si rescatamos la noción de que el vampiro ha sido una creencia real y efectiva de ciertas personas durante algunos periodos históricos, y aun en la actualidad, lo fantástico es el discurso que por excelencia permite la construcción literaria de la irrupción de su sobrenaturalidad en la realidad objetiva que conocemos, estableciendo un cisma que funda la crítica y el cuestionamiento de nuestra capacidad racional para interpretar y objetivar los fenómenos del mundo.

Para Tzvetan Todorov, autor de una obra fundamental para entender lo fantástico en la literatura, *Introducción a la literatura fantástica* (1970), lo fantástico no es propiamente un género, sino más bien un movimiento del espíritu en la lectura de un texto, un momento manifestado por la duda o incertidumbre acerca de la realidad o irreabilidad de los hechos narrados⁶¹². Literariamente, es propiamente la vecindad entre dos géneros: si se elige creer en los hechos presentados se llega a lo extraño, si no se

612 Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica* (1980). Premia: México, p. 24

descarta su posibilidad se obtiene lo maravilloso.⁶¹³ De este modo lo fantástico viene dado por un fenómeno anormal que irrumpen en lo conocido ordinariamente, mismo que sugiere dos maneras de interpretación: las causas naturales y las sobrenaturales. La vacilación entre ambas produce el efecto fantástico.⁶¹⁴ La primera condición de esto es que el lector considere el mundo textual como un mundo real. La interpretación alegórica o poética están excluidas para que se dé lo fantástico: el texto debe leerse literalmente.⁶¹⁵ Y lo fantástico se encuentra generalmente explícito en el texto: es el narrador o el personaje principal quienes sienten esta vacilación provocando que el lector tienda a identificarse con ellos y así sentir lo mismo ante lo que se presenta como sobrenatural,⁶¹⁶ lo que para nuestro teórico no es un juego psicológico, sino un mecanismo textual, una inscripción estructural.⁶¹⁷

La sobrenaturalidad de lo fantástico en la literatura es permitida por el lenguaje, nace de él: el lenguaje permite concebir lo que está ausente. De acuerdo con esto, Todorov plantea que entidades como los vampiros o demonios están hechas de lenguaje,⁶¹⁸ y se propone al lector por medio de lo fantástico creer en ellos, sin creer verdaderamente.⁶¹⁹ Para esto, el narrador representado en el texto conviene al lenguaje de lo fantástico, pues facilita la identificación con el lector;⁶²⁰ y lo fantástico sirve para crear en éste sensaciones como el horror o la curiosidad, pero también sirve para mantener la tensión y el suspenso durante la narración.⁶²¹ A pesar de lo dicho, Todorov piensa que la llamada literatura fantástica no se refiere a algo cualitativamente diferente de la literatura en general, pero lo hace con una intensidad particular que alcanza en ella un punto culminante,⁶²² cuyas condiciones son lo superlativo y el exceso.⁶²³ A este respecto, el crítico recuerda a Poe cuando afirma que lo fantástico es una experiencia de los límites.⁶²⁴

En cuanto a la estructura de un relato, la cual supone un movimiento entre dos equilibrios semejantes, pero no idénticos, en donde tenemos siempre una situación

613 Ibidem, p. 25

614 Ibidem, p. 24

615 Ibidem, p. 30

616 Ibidem, p. 36

617 Ibidem, p. 67

618 Ibidem, p. 66

619 Ibidem, p. 67

620 Ibidem, p. 69

621 Ibidem, p. 74

622 Ídem

623 Ibidem, p. 75

624 Ídem

estable que se quiebra para introducirse un desequilibrio que al final vuelve a restablecerse (aunque ese equilibrio sea un nuevo equilibrio),⁶²⁵ Todorov visualizó lo sobrenatural precisamente como ese desequilibrio, porque para él lo sobrenatural es el recurso más fácil y rápido para esa trasgresión, para esa modificación narrativa. Así “la función lo fantástico es infringir”.⁶²⁶ Y esa infracción fantástica pone en tela de juicio la oposición irreductible entre lo real e irreal; y en la medida en que lo hace se convierte en la “quintaescencia” de la literatura.⁶²⁷

Antes de Todorov, otros autores habían formulado ya sus teorías de lo fantástico en la literatura. Penzoldt propuso una clasificación de lo fantástico De acuerdo con los temas y “motivos principales” encontrados en los textos: el fantasma, el aparecido, el vampiro, el hombre lobo, las brujas y la brujería, el ser invisible, etc.⁶²⁸ Vax propuso una tipología parecida a la anterior en la que se incluía, además de al vampiro, los temas de las partes separadas del cuerpo humano, las perturbaciones de la personalidad, los juegos entre lo visible y lo invisible, los juegos del tiempo y el espacio, etc.⁶²⁹ Callois presentó por su parte una lista más amplia de temas, incluyendo también al vampiro.⁶³⁰ Todorov rechazó estas clasificaciones por violar el principio teórico de categorizar mediante abstracciones. Así, rechazó la idea de que el vampiro en la literatura fantástica tenga siempre un sentido único, inamovible e independiente del contexto en que aparece, riesgo al que en su opinión lleva una tipología como las anteriores basadas en imágenes literarias concretas.⁶³¹

Un grupo de críticos hispanoamericanos, basándose en la teoría de Todorov, se ha dedicado a ajustarla.⁶³² Entre ellos señalaremos dos. Ana María Barrenecha presenta

625 Ibídem, p. 127

626 Ibídem, p. 128

627 Ibidem, p. 130

628 Ibidem, 81

629 Ídem

630 Ídem

631 Ídem

632 Ya Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares habían firmado algunas anotaciones acerca del género en 1940, que sin embargo pecan de sumarias, escuetas y se quedan en el plano descriptivo. Los autores inician recordando que las ficciones fantásticas son anteriores a las letras mismas. Señalan que no hay leyes para el cuento fantástico, pues son hay un solo tipo, sino muchos, pero proponen algunos elementos generales observables, entre los que están la atmósfera y la sorpresa. Enumeran algunos temas fantásticos entre los que por supuesto están los que nos interesan a nosotros: el vampiro, las metamorfosis y la inmortalidad; aunque, según ellos, los cuentos de vampiros no han tenido una suerte feliz y los descartan de su antología, lo que nos habla del prejuicio que aún en la fecha suscitaba esta figura entre los letrados. Y proponen una clasificación de los cuentos fantásticos según su posible explicación. Todo lo cual lo hace sin teorizar, abundar ni ilustrar. Cfr.: Borges, Jorge Luis; Ocampo, Silvina y Casares, Adolfo Bioy: *Antología de la literatura fantástica*. Edhsa-Sudamérica: Barcelona, pp. 4-9

una propuesta más amplia de la literatura fantástica, considerando que la teoría de Todorov es demasiado restrictiva para la posibilidad de lo fantástico. Por tal razón, propone que la vacilación no sea llevada a cabo por el lector ante el texto, si no más bien que esta problemática esté presente en el texto mismo, en forma explícita o implícita.⁶³³ Por su parte, Flora Nutton Burlá suscribe la vacilación de Todorov como condición de lo fantástico y destaca que la literatura fantástica tiene un carácter lúdico, caracterizado por el pacto de lectura: la literatura fantástica es un juego en el que autor y escritor deben participar, uno estableciendo las reglas del relato y el otro aceptándolas, aunque esta aceptación no compromete de manera alguna sus creencias: el lector real es capaz de discernir entre la realidad real y la realidad de un texto; por lo tanto, el lector debe leer el texto fantástico con una actitud abierta para poder disfrutarlo, admitiéndolo tal como es en la ficción.⁶³⁴

Lo gótico

En su obra *Gothic* (1996), Fred Botting, crítico fundamental para entender y revalorar lo gótico en la literatura, plantea algunas nociones teórico-críticas para estudiar dicha estética literaria. Así, en las dos ediciones de su estudio, propone tres nociones capitales para estudiar lo gótico en la literatura: oscuridad, exceso y trasgresión.

Botting afirma que una negatividad da forma a los textos góticos. Asegura que éstos no son buenos en una manera social, estética o moral. Sus términos conciernen más bien al vicio: sus protagonistas suelen ser egoístas y malvados. Las aventuras de estos están envueltas en decadencia y crimen.⁶³⁵ La ficción gótica parece promover la violencia, dando riendo suela a ambiciones egoísticas y deseos sexuales que están más allá de las prohibiciones de la ley.⁶³⁶ Sus escenarios son desolados, alienantes y llenos de amenaza;⁶³⁷ en ellos se desarrollan estéticas del poder y la persecución.⁶³⁸ En su

633 Ajuria Ibarra, Enrique (2005): “Teoría de la literatura fantástica” en *Fantasía y compromiso social en los relatos de Juan Rulfo y Julio Cortázar* [tesis en línea]. Universidad de las Américas: Puebla, p. 20 Disponible en: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/talles/documentos/l1i/ajuria_i_e/capitulo1.pdf [consultado el 2 de febrero de 2016].

634 Ibídem, p. 24

635 Botting, Fred (2014): *Gothic* (2da ed.). Routledge, New York, p. 2

636 Botting, Fred (1996): *Gothic* (1era ed.). Routledge, New York, p. 4

637 Ibídem, p. 2

638 Botting, F. (2014): Op. cit., p. 4

representación de costumbres, modos y códigos son antimodernos,⁶³⁹ teniendo una tendencia marcada por la evocación del pasado. Su estética es igualmente asociada a lo negativo: no la belleza ni la armonía, se avocan en registrar la repulsión, lo abominable, el miedo, el asco, el terror, en textos apesadumbrados, oscuros y sin gentileza.⁶⁴⁰ En cuanto a su racionalidad, echan mano antes de las artes oscuras que del conocimiento asociado a la razón y al entendimiento natural de la realidad empírica.⁶⁴¹ Su narrativa obra delimitando el alcance de la razón mediante el enmarque de visiones y perspectivas parciales. Las razones o explicaciones a los fenómenos paranormales de lo gótico, si llegan, son mostradas sólo después de haber dado un marco para la instalación de la ansiedad y la aprensión, para la indecisión acerca de lo que es percibido y lo que es comprendido. En todo caso, la búsqueda del conocimiento no es un objetivo primario de la ficción gótica, y sí más bien producir los efectos emocionales intensos que esa búsqueda provoca: la sensación de la amenaza de una presencia demasiado grande para poder comprenderse, ansiedad, miedo, expectación y, secundariamente, melancolía, soledad, pérdida.⁶⁴²

Esa estética de la negatividad es doble. No sólo se excluye el conocimiento racional y se privilegia la ausencia de valores positivos, sino que además se construye en torno a ello un exceso imaginativo y sentimental;⁶⁴³ alrededor de lo cual se produce también un exceso de significados políticos dados por ambivalencia de su construcción.⁶⁴⁴ Lo gótico es también una escritura del exceso, que condensa la amenaza a los valores de la Ilustración a fuerza de hechos sobrenaturales y naturales, desilusiones, imaginación exaltada y frenética, el mal religioso y humano, la trasgresión, la desintegración mental y la corrupción social.⁶⁴⁵ La interacción entre prohibición y trasgresión sugiere que los límites entre ambas no son naturales ni estables.⁶⁴⁶ Sin embargo el autor señala que lo gótico, aun así, no es un término puramente negativo, si bien se encuentra en todo caso fascinado por las prácticas construidas como displacenteras, irracionales, inmorales y fantásticas.⁶⁴⁷ Acusa en los

639 Ibídem, p. 2

640 Ibídem, p. 2

641 Ídem

642 Ídem

643 Ibídem, p. 6 y 7

644 Botting, F.: (1996): Op. cit. p. 4

645 Ibídem, p. 1

646 Botting, F. (2014): Op. cit., p. 8

647 Botting, F. (1996): Op. cit., p. 1

textos góticos la interpenetración de valores positivos y negativos;⁶⁴⁸ el contraste entre luz y oscuridad es una convención evidente de elementos, caracteres y efectos específicamente góticos.⁶⁴⁹

La estética gótica, en su aspecto transgresor, puede ser considerada antinatural por su evocación de la ruptura de las leyes físicas, seres maravillosos y eventos prodigiosos y diabólicos.⁶⁵⁰ En ella conviven formas realísticas con fantásticas, en una representación homegenizante del mundo.⁶⁵¹ Representación que parecen exaltar, como ya se señaló, la violencia criminal, las ejecuciones violentas, las bajas pasiones, la voracidad, las licencias sexuales, en un celebración de la trasgresión por sí misma.⁶⁵² A esto continúa el autor arguyendo que, aun así, la literatura gótica funciona también en la afirmación de los valores traiciones de la virtud, la sociedad y la propiedad, al mostrar los peligros de su pérdida.⁶⁵³ Así la literatura no es finalmente una literatura ni de la oscuridad ni de la luz, ni del mal ni del bien, si no de ambos a la misma vez.

La siguiente descripción de lo gótico de finales del siglo XVIII, periodo de esplendor para esta literatura, nos da una idea muy clara de sus características. Hemos de advertir antes que lo gótico no es en realidad un periodo de la historia de la literatura, sino una estética que se difunde en el tiempo hasta nuestros días (incluso el término mismo ha sido reinventado para designar escrituras anteriores al Romanticismo).⁶⁵⁴

En las producciones góticas, la imaginación y los efectos emocionales exceden la razón. Pasión, excitación y sensación transgreden propiedades sociales y leyes morales. La ambivalencia y la incertidumbre oscurecen un sentido único. Sobre la base de mitos, leyendas y folklore, lo gótico conjuró mundos mágicos, cuentos de caballeros, monstruos, fantasmas, aventuras extravagantes y terrores. Asociado a lo salvaje, lo gótico significó una sobreabundancia de frenesí imaginativo, indomable por la razón y no restringida por las exigencias convencionales (...) de la simplicidad, el realismo o la probabilidad. La falta de límites, así como el exceso de ornamentación de los estilos góticos fueron parte de un alejamiento de las estrictas

648 Ibídem, p. 6

649 Botting, F. (2014): Op. cit., p. 3

650 Botting, F. (1996): Op. cit., p. 4

651 Botting, F. (1996): Op. cit., p. 6

652 Botting, F. (1996): Op. cit., p. 5

653 Ídem

654 Botting, F. (2014): Op. cit., p. 19

reglas estéticas neoclásicas que insistían en la claridad y la simetría, la variedad abarcada por la unidad de propósito y diseño. Lo gótico significó una tendencia hacia una estética basada en el sentimiento y la emoción, asociada primordialmente con lo sublime.

Vinculada al poder visionario y poético, lo sublime también evocó la emoción excesiva. A través de sus presentaciones de incidentes supernaturales, sensacionales y terroríficos, imaginados o no, lo gótico produjo efectos emocionales en sus lectores antes de desarrollar una respuesta racional o bien meditada. Emocionante antes que informador, heló su sangre, deleitó sus fantasías supersticiosas y alimentó sus apetitos no cultivados con maravillosos y extraños eventos, en vez de instruir a los lectores con lecciones morales que inculcasen actitudes dignas y de buen gusto a la literatura y la vida. Los excesos del gótico trasgredieron los límites propios de la estética, así como el orden social en el desborde de emociones que socavaron los límites de la vida y la ficción, la fantasía y la realidad. Atacados en toda la segunda mitad del siglo XVIII por fomentar emociones excesivas y vigorizar pasiones sin licencia, los textos góticos también fueron señalados por subvertir las costumbres y modales en los que la buena conducta social descansaba.⁶⁵⁵

Esta literatura tendría, entre muchos otros, un sentido de proporcionar una válvula de escape a la realidad a sus lectores, por medio de la imaginación fantástica, según Montague Summers:

Escapar así de la realidad mundana es un deseo primitivo, y, en sí mismo, es excelente y bueno. El mundo, si no tuviéramos nuestros sueños, sería, Dios lo sabe, un lugar muy aburrido. Por supuesto, como las precisiones nunca dejarán de decirte, hay peligro en los sueños. Pero, si no tuviera sueños, la vida, supongo, sería mucho más peligrosa; de hecho, no valdría la pena vivir por nada. Llámanos a nuestros sueños romance, y era justo esto lo que los novelistas góticos dieron a sus lectores. Esto, entonces, es exactamente la razón por la que creo que los novelistas góticos, con todas sus faltas y fallas, nos han hecho un servicio infinito, y demostraron ser fieles amigos para

655 Botting, F. (1996): Op. cit., p. 2-3

esos de nosotros que cuidamos de retirarnos, aunque sea por un corto tiempo, y a raros intervalos, de la implacable opresión y la cardadura de una amarga actualidad.⁶⁵⁶

Lo que podemos llamar tradición gótica es algo fragmentario y parcial.⁶⁵⁷ Coexistiendo con otras formas de literatura, las producciones góticas han sido generalmente marginadas;⁶⁵⁸ evocando ideas de displacer, fueron señaladas de méritos artísticos menores, para gente rudimentaria, de mal gusto y poco cultivada.⁶⁵⁹ Desde una posición cultural hegemonía, lo gótico ha sido asociado a lo popular, del mismo que ha sido siempre una tendencia subyacente de la literatura misma.⁶⁶⁰ Durante el temprano siglo XX lo gótico fue estudiado por el psicoanálisis tradicional como expresión de deseos inconscientes, liberación de energías reprimidas y fantasías antisociales.⁶⁶¹ Recientemente, gracias a la rexaminación de la tradición literaria gracia a la crítica y la teoría cultural, los estudiosos se ha interesado en las literatura góticas para interpretarlas desde diversas perspectivas nuevas: lecturas marxistas, colonialistas, orientalistas, feministas, genéricas, históricas, etc.;⁶⁶² y otras basadas en el discurso del poder o en el lenguaje de la construcción de roles, valores y normas.⁶⁶³ Para Ronald Paulson, por ejemplo, la literatura gótica está asociada a energías revolucionarias.⁶⁶⁴

Lo siniestro

Freud aproxima la definición de lo siniestro, o *unheimlich* en alemán, a lo espantable, angustiante y espeluznante, aunque reconoce que el término se aplica también con acepciones más indeterminadas.⁶⁶⁵ Recuerda a Jentsch cuando afirma que una dificultad en el estudio de lo siniestro es que “diferentes personas muestran muy diversos grados

656 Citado en: Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (2011): Op. cit., p. 487 y 488. La traducción es mía.

657 Ibídem, p. 15

658 Ibídem, p. 15

659 Botting, F. (2014): Op. cit., p. 2

660 Aunque en Estados Unidos la influencia de lo gótico es decisiva en el canon. Cfr: Botting, F. (1996), p. 16

661 Ibídem, p. 18 y 19

662 Ibídem, p. 11-13

663 Botting, F. (2014): Op. cit., p. 17

664 Botting, F. (1996): Op. cit., p. 19

665 Freud, Sigmund: “Lo ominoso” en *Obras completas*, Vol. 17. Amorrortu: Buenos Aires, 2006, p. 219. En esta edición se ha preferido utilizar la palabra *ominoso* para traducir *unheimlich*, que en otras múltiples traducciones ha sido traducido como *siniestro*.

de sensibilidad ante esta cualidad del sentimiento.”⁶⁶⁶ Para Jentsch lo siniestro es una suerte de espanto que afecta las cosas que nos son conocidas y familiares desde tiempo atrás. En este sentido, es indudable que la voz alemana *unheimlich* es antónima de *heimlich* y sus nociones asociadas a lo íntimo, doméstico y familiar.⁶⁶⁷ Jentsch reconoce en la incertidumbre intelectual la condición básica para que el sentimiento de lo siniestro nos sea dado. Para él lo siniestro es algo en lo que uno se encuentra como desconcertado y perdido”.⁶⁶⁸

Por su parte, Freud rescata una definición del poeta Friedrich Schelling que le parece sugestiva, la cual dice que lo *unheimlich* es “todo lo que, estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz”.⁶⁶⁹ En este sentido puede ser que lo *unheimlich* sea lo *heimlich* que ha sido reprimido y ha vuelto de la represión. Y así tendría que ver con las formas de pensamiento superadas y pertenecientes a la prehistoria individual y colectiva, aunque esto no sea así en todos los casos.⁶⁷⁰ Pone como ejemplo de representaciones siniestras la manifestación de fuerzas ocultas nefastas y la resurrección de los muertos, fenómenos que, como hemos visto en este trabajo, están íntimamente ligados con el vampirismo, y que, como recuerda Freud, nuestros antepasados primitivos aceptaban como realidades. Hoy se han superado aparentemente estas maneras de pensar, aunque no estemos muy seguros de nuestras nuevas concepciones. Así las antiguas creencias sobreviven en nosotros, esperando, como al acecho, una confirmación.⁶⁷¹ “Por consiguiente, en cuanto sucede algo en esta vida, susceptible de confirmar aquella convicciones abandonadas, experimentamos la sensación de lo siniestro y es como si dijéramos: ‘Entonces es cierto (...) que los muertos siguen viviendo y se vuelven visibles en los sitios de su anterior actividad’ (...) Por lo tanto, aquí se trata puramente de un asunto del examen de realidad, de una cuestión de la realidad material.”⁶⁷²

Diferencia en todo caso *lo siniestro de la experiencia de lo siniestro de la imaginación*. Lo siniestro vivenciado depende para él de condiciones mucho más simples que lo imaginado, pero se da en un número mucho menos de casos. Es esta la forma de lo siniestro que se reduce a las cosas antiguamente familiares que han sido

666 Ibídem, p. 220

667 Ídem

668 Ibídem, p. 221

669 Ibídem, p. 225

670 Ibídem, p. 245

671 Ibídem, p. 247

672 Ídem

reprimidas. En cambio, lo siniestro en la ficción, principalmente literaria, tiene manifestaciones mucho más multiformes. Abarca todo lo siniestro de la vivencia, pero posee elementos que no se dan en la experiencia concreta. Además de que el dominio de la fantasía en la ficción literaria supone que la prueba de realidad sea dispensada.⁶⁷³

Un ejemplo de tema siniestro en la ficción literaria es la animación de lo inanimado, que Freud recuerda que es muy común en la narrativa. Sin embargo, de acuerdo con su teoría, éste tema no es capaz de provocar una impresión siniestra por sí mismo, “pues ya sabemos que para la génesis de este sentimiento se requiere la perplejidad en el juicio acerca de si lo increíble superado no sería empero realmente posible, problema éste que las premisas mismas del universo de los cuentos excluyen por completo.”⁶⁷⁴ Lo siniestro de Freud guarda así un puente de comunicación con la teoría de fantástico de Todorov, pues para sentir lo siniestro en la obra literaria es necesaria igualmente una actitud ante la escritura que lo permita. Y si recordamos que el vampirismo es un tema, que, a pesar de su atavismo, sigue suscitando la duda en cuanto a su posibilidad en muchas personas alrededor del mundo –ya sea por ignorancia científica o por creencias personales: da igual–, el tema del vampirismo en la literatura posee condiciones que lo hacen suscitar lo siniestro.

Esta impresión de lo siniestro en lo literario se agudiza por las artes de escritor cuando aparenta situarse en el terreno de la realidad ordinaria:

Entonces acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento siniestro válidas en el vivenciar, y todo cuanto en la vida provoca ese efecto lo produce asimismo en la creación literaria. Pero también en este caso puede el autor acrecentar y multiplicar lo ominoso mucho más allá de lo que es posible en el vivenciar, haciendo que ocurran cosas que no se experimentaría –o sólo muy raramente– en la realidad efectiva. En alguna medida nos descubre entonces en nuestras supersticiones, que creímos superadas; nos engaña, pues habiéndonos prometido la realidad cotidiana se sale de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo hubiéramos hecho ante unas vivencias propias; cuando reparamos en el engaño ya es demasiado tarde (...) ⁶⁷⁵ ⁶⁷⁶

673 Ibídem, 248

674 Ibídem, 249

675 Ibídem, 249 y 250

676 Si bien Freud reconoce que el creador no logra jamás un efecto puro pues queda entonces en el lector un sentimiento de insatisfacción, una especie de rencor por el engaño intentado, lo importante es siempre

El propósito de lograr este efecto puede mejorarse en mucho cuando el literato dispone de un recurso para incidir en la rebelión del lector acerca de la verosimilitud de lo narrado. Este recurso es el de “ocultarnos largo tiempo las premisas que en verdad ha escogido par el mundo supuesto por él, o en ir dejando para el final, con habilidad y astucia, ese esclarecimiento decisivo”.⁶⁷⁷ Se cumple aquí la circunstancia de que la ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro, cuya existencia no puede darse en la vida real. Y se abre nuevamente el puente comunicante con lo fantástico de Torodov al necesitar la vacilación e incertidumbre acerca de la posibilidad de los hechos que de otra manera podrían, pudiendo ser sobrenaturales, caer en lo la categoría de lo maravilloso, arruinando el efecto siniestro. Por lo que hemos considerado pertinente y útil estudiar estas dos nociones juntas en los textos que se estudiarán a continuación.

Lo grotesco

En su obra *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (2004), Wolfgang Kayser estudia la evolución del concepto de lo grotesco en estos dos discursos artísticos y analiza cómo, siendo originalmente un término técnico aplicado a la pintura, pasó a ser “una palabra ‘significativa’ y a corresponderse con una categoría estética referida a actitudes creativas”⁶⁷⁸. El autor afirma que el esfuerzo por acotar la naturaleza de lo grotesco como categoría estética obliga concederle la determinación de un principio estructural. Sin embargo, acepta su validez con un criterio determinado meramente por la recepción.⁶⁷⁹ Concluye que lo grotesco tiene un parentesco con lo demoniaco, lo perturbador, lo químérico, lo perverso, lo deformé, lo macabro y lo nocturno, el terror, la perplejidad y la angustia ante lo incommensurable; sin embargo, esta estructura de lo grotesco debe contener además un elemento matizador, que es el que le otorgaría sus credenciales: su acercamiento a lo cómico y humorístico.⁶⁸⁰

esa proximidad real con la sensación de ambivalencia espantosa, con el terror que se asocia a lo siniestro que se experimenta estéticamente, aun cuando sepamos de antemano que se trata de una mera ficción literaria.

677 Ibídem, 250

678 Kayser, Wolfgang (2004): *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Machado, p. 301

679 Ibídem, 303

680 Ibídem, 303-304

Lo monstruoso es un motivo perteneciente a esta categoría, representado por animales y bestias fabulosas.⁶⁸¹ La mezcla de lo animal y humano en lo monstruoso es el rasgo más característico de lo grotesco.⁶⁸² La relación entre la animalidad y lo grotesco queda de manifiesto aun para el hombre moderno que comprende que los animales de su entorno más familiar dan la impresión de “la extrañeza hacia lo otro, la sensación de absorbente inquietud”⁶⁸³ Los animales que más dan esta nota de monstruosidad grotesca son por tanto los animales nocturnos, los de procedencia desconocida, los que permanecen inaccesibles en la oscuridad para nosotros, los impuros e indignos a la divinidad (“Lo que no pertenece a Dios, sino a las energías oscuras”).⁶⁸⁴ La relación del vampiro literario con este tema es evidente en el motivo de los animales que sirven al vampiro en sus propósitos siniestros, o bien, en el de aquellos en los que puede transformarse por acción de poderes ocultos: lobos, lechuzas, ratas, murciélagos, etc.; lo cual podemos corroborar en los textos contemporáneos de los que nos ocupamos en esta tesis. En relación a esto, el autor encuentra que el animal grotesco por excelencia es el murciélago, emblema del vampiro, pues muestra en sí mismo una mezcla “antinatural” y desconcertante de órdenes encarnados (el alemán *fledermaus*, literalmente “ratón de pluma”, hace advertir con más claridad esta mezcla de los géneros: lo alado y lo inmundo).⁶⁸⁵ A esto se le suma su forma extraordinaria de vida, su naturaleza crepuscular, silenciosa y enigmática, además de su alimentación a base de sangre; cualidades grotescas que lo acompañan incluso en estado de inmovilidad “cuando las alas cubren todo su cuerpo como un manto y cuelga boca debajo de una viga, [y es] más parecido a un pedazo de materia muerta que a un ser vivo.”⁶⁸⁶

El extrañamiento es otro de los elementos constitutivos de lo grotesco. Esto acontece cuando lo mecánico o inerte cobra vida, del mismo modo que cuando el hombre enajena o pierde su vida.⁶⁸⁷ Este extrañamiento se da en el vampiro literario, que mezcla las categorías existenciales opuestas de lo vivo y lo muerto, extrañándose de ambas. No sabemos si un vampiro es un ser vivo muerto o uno muerto; y esa

681 El autor recuerda que el hecho de que Benvenuto Cellini propusiera cambiar la designación de lo “grotesco” por “monstruosidades” muestra hasta qué punto este contenido es determinante para la comprensión de la categoría estética. Ibídem, p. 304

682 Ibídem, p. 38

683 Ibídem, p. 305

684 Ídem

685 Ibídem, p. 306

686 Ibídem, p. 307

687 Ibídem, p. 308

ambigüedad, que rebasa nuestra comprensión y nos da la idea de monstruosidad, nos lo hace grotesco.

El autor propone que lo grotesco es en fin una estructura,⁶⁸⁸ aunque se verifiquen diversos troquelados de esta estructura en las realizaciones individuales de los artistas.⁶⁸⁹ Y propone algunas leyes para reconocerlo. Primero: “*Lo grotesco es el mundo en estado de enajenación*”.⁶⁹⁰ El terror aquí proviene de que el mundo aquel que confiábamos nuestro “no resulta ser más que una apariencia”; al mismo tiempo de que tenemos la sensación de que ya no podemos vivir más en ese mundo trasformado. No se trata del miedo a la muerte, sino del pánico a la vida.⁶⁹¹ La estructura de lo grotesco pertenece pues a “la abolición de todas la categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo”, en donde, con carácter opresivo y siniestro, se mezclan los reinos y los ámbitos que están bien distinguidos en nuestra percepción, y donde acontecen la perdida de la identidad, la distorsión de las proporciones naturales⁶⁹² y sucede la “contravención de todos los órdenes de lo humano y la participación en una realidad distinta de la nuestra”.⁶⁹³ Lo grotesco no debe perder esta extrañeza pues, de lo contrario, al integrarla en un orden cósmico, pierde su esencia. Eso que irrumpen en el mundo y lo extraña debe permanecer indeterminado, inexplicable, impersonal.⁶⁹⁴

Por lo anterior, podemos colegir que “*lo grotesco es la representación del ello*”, mas un ello “fantasmal” y no psicológico (como en Freud). En este mundo enajenado por un ello fantasmal no nos es permitida orientación alguna (el fracaso de la orientación física del mundo en primera instancia): el mundo nos parece ahora absurdo sin más.⁶⁹⁵ En la creación grotesca (un cuadro, un poema, una escena literaria) el artista no debe procurar un sentido: el absurdo debe permanecer en primer plano. Esta representación grotesca, este mundo enajenado, tienen su origen en una mirada crepuscular, originada en el sueño; por ello los documentos que mejor muestran esta condición son los de naturaleza romántica y surrealista; la unidad de perspectiva de lo grotesco descansa aquí en una mirada desinteresada que considera la realidad como un simple juego vacío, una caricatura.⁶⁹⁶

688 Ibídem, p. 309

689 Ibídem, p. 315-316

690 Aquí y en lo sucesivo las cursivas son del autor.

691 Ibídem, p. 310

692 Ídem

693 Ibídem, p. 33

694 Ídem, p. 310-311

695 Ibídem, p. 311

696 Ibídem, p. 312

Una expresión destacable de lo grotesco es la risa trasvasada a sus dominios: se trata de la risa cínica, irónica y satánica. Es la risa burlona y excéntrica de Drácula y la risa pérvida de los héroes byronianos malévolos. El problema de esta risa grotesca supone para la teoría del autor un problema que en su conjunto no es posible resolver con una respuesta unívoca.⁶⁹⁷ Esta paradoja o contradicción implícita en la risa de este humor negro presupone un absurdo. Y es que, todas las “*creaciones grotescas son un juego con el absurdo*”⁶⁹⁸. Este juego puede iniciar con una indolencia y terminar con el arrastre del jugador a la monstruosidad y el terror, arrebatiéndole su libertad. Cuando la obra de arte grotesco es bien lograda, un “sonrisilla” parece liberarse de ella: en esa sonrisa figuran los ecos de las travesuras lúdicas y los caprichos.⁶⁹⁹ Porque –y con ello llegamos a la última proposición del autor– “*la realización de lo grotesco supone el intento de conjurar y exorcizar las fuerzas demoniacas de nuestro mundo*”,⁷⁰⁰ intento que ha tenido lugar en toda la historia del hombre, aunque su frecuencia en el arte pueda variar considerablemente de una época a otra.

El análisis del autor revela que tres épocas han sido favorables al desarrollo de lo grotesco: el siglo XVI, el periodo del *Sturm und drag*⁷⁰¹ y la Modernidad, siendo sus figuraciones la “más obvia y energética rebeldía contra aquel racionalismo y sistematización del conocimiento”.⁷⁰² Por ello en 1820 el crítico Hazlitt asimiló lo grotesco con lo gótico en sus aspectos sombríos e inquietantes, sirviendo como una descripción del tono de una obra, su atmósfera o la impresión que produce en el lector. En análisis descubre también que el arte actual tiene una afinidad por lo grotesco como acaso no haya existido en ninguna época anterior;⁷⁰³ la comprensión conceptual de este fenómeno podría ayudar para comprender mejor nuestra contemporaneidad.⁷⁰⁴ Luego todo lo anteriormente dicho, concluimos con Kayser que el arte grotesco es de una naturaleza privilegiadamente ambigua y disarmónica.⁷⁰⁵

697 Ibidem, p. 313

698 Ibidem, p. 314

699 Ibidem, p. 314

700 Ibidem, p. 315

701 El autor determina la significación que adquirió lo grotesco en el siglo XVIII para los artistas ilustra claramente, a modo de síntoma, el cambio que de las trasformaciones representativas de la época. Ibidem, p. 302

702 Ídem

703 Ibidem, p. 13

704 Ibidem, p. 14

705 Ídem

CUATRO: LA NARRATIVA VAMPÍRICA MEXICANA

(1959-2006)

DESCRIPCIÓN DEL VAMPIRO

El vampiro en *Conferencia de vampiros*

Conferencia de vampiros (1987)⁷⁰⁶ es un libro de prosas breves de Francisco Segovia que tienen como nexo la figura, ya desarrollada o solo aludida de manera tangencial, del vampiro. Haremos mención sólo de algunas de estas prosas, las que son de interés para determinar la descripción que del personaje mítico se hace en la obra.

Es interesante señalar primero una apreciación del autor en su prosa “Explicación del médico”⁷⁰⁷ que parece inédita: el hecho de que los vampiros y los virus compartan las cualidades de no estar ni vivos ni muertos y estar dedicados a una sola y única actividad: “morder y producir otro ser idéntico a él”.⁷⁰⁸

En “Historia del obsesivo”,⁷⁰⁹ un vampiro que se ha limitado a una dieta de gallinas para no herir a la mujer de la que está enamorado no resiste que esta mujer le reproche su timidez ante su cuerpo, y es así que se le abalanza al cuello haciéndola gemir, gritar y llorar hasta hacerla desmayar. Luego siente nauseas de su acto y decide autorecluirse.

“En fe del testigo ocular”⁷¹⁰ un chico que asesina a su prometida con un cuchillo recibe la visita de ésta en sueños trasformada en una vampira “amorosa y ondulante” que recuerda a Lilith. La vampira lo trenza en un “nudo sexual” como si tratara “de engullirlo en su seno”, del cual no le es posible escapar. Cuando el hombre es condenado a ser fusilado, encuentran que su cuerpo está prácticamente vaciado de sangre.

700 Segovia, Francisco (2000): *Conferencia de vampiros*. Ediciones sin nombre: México.

701 Ibídem, pp. 9-13

702 Ibídem, p. 13

703 Ibídem, pp. 15-21

704 Ibídem, pp. 23-25

En “Queja del entumido”⁷¹¹ un vampiro se lamenta de los interiores incómodos y decadentes de las casas de interés social contemporáneas, añorando el lujo y la amplitud de las habitaciones de otros tiempos.

En “Monólogo del maldecido”⁷¹² un vampiro se duele de su condición marginal y de su destino de ser un despojo condenado a un cuerpo corrupto que no puede mirarse y debe esconderse en la oscuridad, existiendo como un ser incompleto que esparce el hedor y vive de manera incompleta en la miseria, el horror y la vileza: “yo soy la cacería matemática del cruel, la imposibilidad de que el débil sobreviva al fuerte, la saña de todo lo que es innoble, la enfermedad de que no muestra nunca el rostro, la enfermedad...”⁷¹³

Estos vampiros que habitan los cuentos de Segovia comparten rasgos típicos con los vampiros de la literatura que ya conocemos: pueden convertir a otros en vampiros dándoles de beber de su sangre,⁷¹⁴ son pálidos,⁷¹⁵ no se reflejan en los espejos,⁷¹⁶ son enfrentados con cruces⁷¹⁷ y mueren siendo traspasados por la clásica estaca en el pecho⁷¹⁸ Aunque también pueden llegar a mantener una muy discreta distancia respecto a otros vampiros literarios: el vino les es funesto⁷¹⁹ y no se trasforman en murciélagos (lo que el autor considera ridículo por ser indigno de la “seriedad” de un personaje de la altura de Drácula⁷²⁰).

Finalmente, algunas prosas establecen intertextualidades con obras clásicas en donde aparecen vampiros, como el poema de Gilgamesh cuyo padre es el vampiro Lillû, *Drácula* al rescribir algunos fragmentos del diario de Jonathan Harker, o *La muerte enamorada* de Gauiter que se usa de referencia para el “Relato del amante de la amante macabra”.

705 Ibidem, pp. 45-47

706 Ibidem, pp. 93-97

707 Ibidem, p. 97

708 Ibidem, p.18

709 Ídem

710 Ibidem, pp. 37 y 94

711 Ibidem, p. 77

712 Ibidem, p. 49

713 Ibidem, p. 17

714 Ibidem, p. 37

El vampiro en *La voz de la sangre*

La voz de la sangre (1990)⁷²¹ es un libro de cuentos de Gabriela Rábago Palafox en el que el personaje del vampiro recibe tratamientos muy diversos. La autora experimenta con diversas configuraciones del mismo, así como con registros literarios diferentes entre sí. Se trata de un libro de cuentos principalmente de misterio y terror, en donde la figura del vampiro es tan destacada que sugiere ser la responsable del título del libro. En general los cuentos son de buena factura y, aunque un poco olvidado, el libro es, en mi opinión, una muestra destacable de la escritura fantástica en México de finales del siglo XX. A continuación, haremos una discusión de los cuentos del libro que tienen el tema vampírico, con el fin de visualizar cómo es descrito y representado el vampiro en él.

“El recetador”⁷²² trata sobre un médico que extenúa a sus clientes con sangrías que practica a sus supuestos pacientes con sanguijuelas. El médico extrae la sangre de estos incautos con el fin de vendérsela a un ilustre y anciano rey de setenta años, que luce menos edad (cincuenta años) debido al elixir que le brinda el recetador, manteniéndose, sano y “fuerte como una roca, impetuoso como una tormenta” y pudiendo aún comer a sus anchas, ejercer el derecho de pernada con sus doncellas y seguir engendrando hijos que luego desconoce. Al parecer no sólo el rey toma de ese elixir que resulta ser la sangre, sino su tesorero también; y ambos sienten finalmente la necesidad de acrecentar el volumen y la calidad de la misma, por lo que hacen que el médico procure más sanguijuelas del río y salga desde más temprano a la visita de sus inocentes clientes, incluyendo a niños, a quienes termina matando de desangramiento.

En este caso el vampirismo es más bien metafórico y se sustenta en el uso figurativo del término vampiro como sinónimo de explotador; tema con tradición en la literatura, como ya vimos. A pesar de que el anciano rey bebe la sangre de las víctimas de su pueblo, no es un vampiro propiamente dicho. La sangre, de la que el rey se apropiá por métodos deshonestos, figura en todo caso aquí también como símbolo de la juventud, la salud y la propia vida de aquellos de quienes se aprovecha y explota cruelmente. Es interesante notar en todo caso cómo la idea se inspira en una práctica que es parte de la historia de la medicina: en el siglo XI, la idea del valor curativo de la sangre y una interpretación errónea de esta llevó a ciertos médicos a prescribir la ingestión de sangre

721 Rábago Palafox, Gabriela (1990): *La voz de la sangre*. Instituto Mexiquense de Cultura: Toluca

722 Ibídem, p. 11-15

de jóvenes vírgenes para combatir todo tipo de enfermedades y retrasar el envejecimiento.⁷²³

“Lorquiano, místico vampiro” es un relato paródico que nos perfila a un vampiro melancólico, byroniano, como el cliché lo indica, de rasgos aristócratas, dibujados a la manera más prototípica y tradicional:

un vampiro de gran capa negra con esclavina ondulante, con esclavina verde; y cérea palidez, gélidas manos, amplia y traslúcida frente donde se mostraban los pensamientos que recorrían la hermosa superficie curveando como peces en el agua. Era éste el vampiro noble –conde o duque, no sé– y romántico, distinguido, rezumador de melancolía. Si hablaba, la nostalgia que de su boca fluía tomaba cuerpo ingravido, viajaba por la atmósfera del castillo, se enrollaba en la garganta de los visitantes como una niebla de río, e invitaba a llorar con abundancia incontenible.⁷²⁴

Se trata de un vampiro que pasa el tiempo solo en su castillo (cuyo escudo heráldico ostenta un murciélagos, y está rodeado de bruma y lobos, y a cuya frente la gente se santigua: y es que los pueblerinos piensan que la maldad “resuma por los muros del castillo” y hasta han pensado bendecirlo) vacilando “entre lo cursi y lo amargo”, declamando poesía, lamentándose por amor, tocando en el piano música de Chopin. La ambientación del castillo es algo lúgubre y se decora con tapices con escenas del medioevo. Sin embargo, no se llega a determinar con exactitud si se trata de un vampiro en realidad, pues se nos dice que su cena “ritual” consiste en tomates rojos en ensalada con vinagre tinto y granate, cerezas en almíbar y filetes apenas pasados por las brasas, gruesos y jugosos. Sin embargo, había mordido en el cuello a una gitana que se le había entregado, de quien queda enamorado y por quien llora, si bien tampoco se aclara que le haya bebido la sangre.

El aspecto paródico de este cuento se hace evidente en la cursilería que se sobrepone a la supuesta amargura de la vida solitaria y enamorada del vampiro, en su alimentación desacralizada, su snobismo, y lo superfluo de su gusto poético que le

723 Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (2011): Op. cit., p. 306

724 Rábago Palafox, G. (1990): Op. cit., p. 7

hacen tener una actitud afectada, que nos llega parecer pretenciosa y que se ironiza con un tono que lo matiza como ridículo, llamándolo reiteradamente “personaje”:

Por encima del mantel que parecía un camino, suspiraba el personaje y decía que su ambición desahuciada era el anhelo humilde, reverente, de haber sido inventado por Lorca, para tenderse entre limones yerbaluisa, y que del pecho le naciera un rosa, y que los ojos se le volvieran estrellas. Quería llorar con Marianita Pineda y estar detrás de un árbol cuando relucieran los cuchillos de *Bodas de sangre*. ¡Oh!, bodas de grosella, diríamos mejor.⁷²⁵

Por otra parte, la satirización del personaje se prolonga en cuanto a que el “personaje”, difiriendo de la hermosura que tienen siempre los vampiros byronianos, parece ser más bien un poco feo, “con cicatrices de viruela en el rostro”, el cual no es blanco ni pálido como en el caro arquetipo romántico, sino es moreno y “serio hasta la pared de enfrente”⁷²⁶.

“Sabedor de su importancia y su naturaleza”, el vampiro frecuenta las tertulias vestido de etiqueta, en donde declamaba, sensiblero, poesía popular, recordando a la gitana que le robó el corazón, y lamentándose, hasta llorar conmoviendo a sus compañeros de tertulia. Y es que él es “así”: “sufriente”, “enternecido”, embriagado “de recuerdos y saudade.”⁷²⁷

Esta personalidad, sensible hasta la debilidad, produce una situación de contradicción con el prototipo del vampiro byroniano al que popularmente se está muy acostumbrado, al grado que llega a resultar cómica. El título mismo del cuento, una vez conocido su contenido, nos lleva a entender el sentido paródico de la asociación de la palabras *lorquiano, místico* y *vampiro*, toda vez que incluso la palabra *místico* parece estar a propósito bastante fuera de lugar, en una intención socarrona y de divertimiento.

725 Ibídem, p. 18

726 Expresiones desenfadadas y muy coloquiales como éstas funcionan en el texto a manera de contrapuntos de lo que de lúgubre y siniestro pudiera tener el personaje, terminando por hacer de él más bien una caricatura.

727 Ibídem, pp. 43-51

“Criaturas de la noche”⁷²⁸ es acerca de un niño que vampiriza a una comunidad, un niño cuyo cadáver desapreció del féretro, a partir de lo cual la gente del pueblo empezó a ser víctima de mordiscos que producen dolor de huesos y zumbidos en la cabeza como si se tratara de una fiebre enconada, provocando el temor de dormir por las noches. El niño cuestión, llamado Pablito, murió en una visible consunción, después de una agonía de muchos días, deshidratado; sin embrago, durante su funeral luce una turgencia inusual en los labios, un rubor natural que se manifiesta aun a través del maquillaje. Debido a estos incidentes de tinte sobrenatural, se le toma por santo y se le rinde culto como a un santo: lo alzan en hombros y para mostrarlo por todo el pueblo, le organizan honras y una aparatosas ceremonia en la iglesia.

Pablito había sido un niño “concebido en pecado”, nacido en circunstancias muy extrañas y pavorosas. Su madre recuerda:

No gritó al nacer. Se le deslizó fácilmente entre aquel fluir de sangre que se le quedó untado en la piel y en los labios; en la lengua. Porque boqueaba hambriento, a derecha e izquierda, y todavía con la sangre entre las piernas, me lo dieron al pecho. Yo sí me quejaba, por aquel dolor que me encendía las tripas y las piernas, por las muchas roturas de mi cuerpo y el largo trabajo de empujar fuera a ese niño. Y ahí nada más, al filo del desmayo que me jalaba a su blandura, sentí la boca que se cerraba sobre el pezón, sentí el firme mordisco de los dientes, y un nuevo dolor –dolor de clavos chicos que se me metía por la punta de mi pecho...⁷²⁹

Pablito es una criatura que ha nacido con dientes, considerado aquí como señal de infortunio o de “que el niño fue hecho de una mala manera”. Y es que fue producto de un encuentro sexual desgraciado con un forastero. El hombre misterioso la penetra de una manera angustiosa que hace a la mujer sentir sólo dolor; y durante el acto le muerde ansiosamente el cuello, lo que hace que la mujer sienta zumbidos en las orejas. La mujer sufre este encuentro sexual como una tortura, que la deja rendida, empapada en sudor “y con la impresión de ir cayendo en un pozo largo y estrecho –como los ojos de aquel.” Cae dormida, y cuando despierta tiene la impresión de que su cuerpo ya no es de ella. El

728 Ibídem, p.

729 Ibídem, p. 46

hombre la ha abandonado y nunca vuelve a verlo A partir de entonces será una mujer habitada por el desasosiego.

Recuerda una mujer del pueblo:

Cuando Gaudelia andaba en estado, mucho se dijo que la criatura era de un novio que tuvo y se fue con buen camino un día que nadie supo, dizque a hacerse rico por ahí. Creo que no. Yo la vi mañaneando cerca de la carretera luego que el fuereño ese, vendedor de medias para mujer, la acompañó al cerro. Se me hace, pues, que su niño lo tuvo arteramente con ese hombre. A mí, verlo me hacía mal estómago: su color de ampolla y los ojos como padeciendo ardor, la boca grande y oscura, unas manos que habían de estar heladas. ¿Apoco a Gaudelia le llamó la atención el traje serio –bien entendía que era el único, brilloso y antiguo– y el aire de misterio que portaba el hombre? Yo digo, si el padre Idelfonso supiera que Pablito fue hijo de malas andanzas, puede que no diera pie a tanta fiesta de santificación. Pero Gaudelia no ha vuelto a confesarse desde entonces y tiene el secreto bien amarrado adentro.⁷³⁰

El padre de la criatura tiene rasgos con los que son caracterizados los vampiros: palidez, una mirada que se puede decir lasciva, frialdad de cuerpo y un traje que, en un contexto provinciano de pobreza, da cierto aire de refinamiento al personaje, aunque se trate de un simple vendedor de medias. La extranjería, también, la hemos visto muy frecuentemente relacionada con la figura de los vampiros en la literatura. Debe ser él una criatura maligna y no precisamente humana, dada la naturaleza de la criatura que engendra, la cual se revela luego de la muerte de ésta.

Y es que días después la tumba de Pablito es descubierta abierta. Se dice que el niño, en su beatitud, había resucitado y subido a los cielos en cuerpo. Pero inmediatamente empieza la gente a padecer pesadillas y debilidades, a despertar con piquetes o mordiscos como de “rata”, a morirse; lo cual por otro lado se identifica como obra del Maligno. La misma mujer que conoce la forma en que fue concebido Pablito intuye o sabe que se trata de obra de Pablito y piensa que encontrándolo y quemándolo cesarán los ataques nocturnos en el pueblo. Se organiza entonces una expedición al

730 Ibídem, p. 47

monte, encabezada por el párroco de la iglesia. Y encuentran a Pablito, quien ahora tiene una figura aterradora como de animal nocturno:

Las bestias duermen de noche; pero él no. El sueño es el descanso de los vivos. Y Pablito está muerto, o algo parecido.

Era cerca de la medianoche, cuando llegados a un claro, alguien lo descubrió encaramado en la rama de un árbol, ojos de conejo y actitud felina, con los brazos replegados y la nariz olfateando el aire. La procesión se detuvo. Quedaron todos inmóviles, el alma recogida un momento (...). Alzaron las teas para alumbrarlo –quizá para intimidarlo–, y fue bien visible el aspecto cenizo de su rostro, 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.⁷³¹

El cura empieza una letanía religiosa para desterrarlo del pueblo, en nombre de Adonai⁷³² identificando a la criatura nocturna con Satánas. La criatura gime y se agita nerviosa. Los pobladores pueden ver “cómo Pablito desplegaba una alas translúcidas, puntiagudas, semejantes al armazón de un paraguas, y echa a volar sobre el claro del bosque, igual que vuelan los ángeles y los demonios”.⁷³³ Las orejas puntiagudas y translúcidas, el vello en la cara, los colmillos puntiagudos, las alas translúcidas como membranosas y su estructura recuerdan, inequívocamente, a la morfología de un murciélagos que, como hemos visto se suele asociar al vampiro en tanto criatura de la noche y bebedor de sangre.⁷³⁴ Un vecino solicita que a la criatura le sea sacado el corazón como en los rituales de los antepasados. Pero ya es demasiado tarde, la criatura ha huido y los hombres, débiles por la extenuación de la que han sido víctimas, están agotados.

Al volver el párroco a su iglesia, Pablito está esperándolo en el altar. Entonces se abalanza contra el hombre de fe. La mujer que conoce el nacimiento de Pablito y que también está en ese momento en la iglesia –cabe suponer que para recoger a su hijo que es acólito de la iglesia y huir de con él del pueblo–, nos da una última y reveladora

731 Ibídem, p. 47

732 Uno de los nombres hebreos de Dios.

733 Ibídem, p. 49

734 Recordemos también que en cierto folclor y en algunas obras literarias el vampiro es capaz de metamorfosearse en murciélagos.

información: “Los viajantes agarran su ruta y van picando pueblos. Picando mujeres también, escupiendo semilla para muchos niños. Pablo tiene sus hermanitos. Iguales que él. Más chicos o más grandes, pero idénticamente animales del mal que don Ildefonso no les puede”⁷³⁵: son criaturas de la noche que chupan la sangre de los hombres con “harta sed, sorbiendo fuerte.”

La configuración del vampiro aquí, según la hemos visto en esta reseña del cuento, obedece más una de orden folclórico, claramente sincrética, en la que se mezclan elementos católicos (asociar al vampiro con Satanás; el contexto de culto religioso y la pretendida santidad del cuerpo incorrupto de Pablito), una mitología rural mexicana (un clan de hombres forasteros vampíricos que recorren los pueblos dispensando su semilla maligna para engendrar vástagos) y algunos atributos de los vampiros que se han conocido del viejo folclor europeo (sacar el corazón o quemar al vampiro; su parentesco con el murciélagos; la debilidad, pesadillas y extenuación que produce en la gente de los pueblos donde se alimenta). Configuración en la que la animalidad, como símbolo de lo atávico y demoníaco del hombre, tiene un privilegio importante, pues la emparenta a otras mitologías mexicanas rurales del folclor y la oralidad como el nagual.

En “Un muchacho de cabellos rojos”⁷³⁶ la lectura es decididamente ambigua. Juega con la incertidumbre entre dos posibilidades latentes: el hecho de que los sucesos paranormales sean producto de una condición alucinatoria del niño protagonista de la narración, afectado por un trauma psicológico, o bien, que efectivamente los hechos sobrenaturales tengan lugar exactamente como se narran.

En este ultimo caso, la historia trataría de un niño de diez años llamado Luisito que pierde a sus padres en un accidente automovilístico, pues fueron atacados por un ser no humano. Al ir por la carretera, un niño de más o menos la misma edad de Luisito les pide que los lleve consigo. Sin embargo, el padre se niega. Más adelante el mismo niño reaparece flotando sobre el aire frente al carro, a la altura del parabrisas. Mueve suavemente sus brazos y piernas y el viento tira hacia atrás su caballera rojiza. El muchacho es descrito como “extremadamente pálido, con hondas ojeras y labios delgados –muy rojos, como si los tuviera partidos por el frío y empezara a brotarles sangre”⁷³⁷. También se dice que “la expresión de su rostro era horrible; que tenía los

735 Ibídem, p. 51

736 Ibídem, pp. 35-41

737 Ibídem, p. 35

ojos y la boca enrojecidos, como llenos de sangre, y que sus dientes eran largos y afilados como los de una rata”.⁷³⁸ Flotando sobre el coche, con el cuerpo vuelto de un color verde intenso y brillante, causa que el padre gire y pierda el control, estrellándose contra un acantilado. Los padres son encontrados desangrados. Como el niño se salva, es adoptado por sus tíos. El niño entonces empieza a cambiar mucho y da señales de un cierto vampirismo: se dice que tiene una gran palidez y unos dientes magníficos, además de que duerme, muy curiosamente con las manos cruzadas sobre el pecho, como los muertos y los vampiros. También está ya obsesionado con la sangre: la relaciona con la vida. El niño se comparta eventualmente de otras maneras muy extrañas, indicando que pronto podrá volar tal como el niño de la carretera y con movimientos excéntricos, pero armoniosos. En tanto el tío sufre de una enfermedad de la sangre que le hace perder glóbulos rojos y debe retirarse a descansar. De seguir con la lectura sobrenatural, algunas noches el muchacho pelirrojo llama ansiosamente a Luisito desde el otro lado de la ventana, siempre de noche, y la tía, que sigue cuidando del niño, se transforma acaso también, y sin que se explique cómo, en una vampira. Aparentemente una noche se posa cerca de la cama del niño de manera muy misteriosa y de madrugada, “muda y helada como una estatua del mármol”; el niño, habiendo estado dormido, despierta como automáticamente, y quiere hablarle, pero su voz no lo obedece; los ojos de la tía son fascinantes y relajan el cuerpo del niño hasta hacerlo sentir como una cáscara vacía. A la mañana siguiente, Luisito siente que una mano invisible lo sujetaba por la nuca, lo atrae y lo domina. Voltea y allí estaba la tía Sofía

con los ojos relucientes como vidrios, la piel translúcida, la boca abierta y húmeda como las fauces de un perro cuando olfatea el alimento. La miró avanzar hacia él: sintió que el frío de su cuerpo lo iba envolviendo, se le metía por los poros, lo traspasaba. Se dejó caer en el abismo de esos ojos. Sintió los colmillos, la lengua, los labios que se apoderaban de su cuello, de su sangre, y supo que pronto sería un muchacho pelirrojo y verde como una fruta verde. Casi fue feliz.

Un hilo se sangre resbaló y se enjugó en el piyama.⁷³⁹

Como observamos, tenemos bastantes rasgos que nos permiten hablar de una figura vampírica. Los elementos llegan a ser muy clásicos: la palidez extrema de los que serían

738 Ídem

739 Ibidem, p. 41

los vampiros, el tema de la sangre como alimento de las criaturas sobrenaturales, los colmillos, los ataques durante el sueño. Sin embargo, nuevamente encontramos sincretismo en este cuento con el folclor y la mitología oral regionales de este país; pues en México existe una leyenda acerca de una mujer fantasmal vestida de blanco que en las carreteras solitarias de la noche pide aventón a los transeúntes desde una orilla. Hay varias versiones del mito; pero las más comunes afirman que si la llevas contigo, en un momento, varios kilómetros adelante desaparecen misteriosamente y sin dejar rastro del automóvil, o bien, que, si te niegas a llevarla, en un momento, kilómetros adelante se le aparece al conductor, haciendo que pierda el control del auto y choque y muera.⁷⁴⁰

Finalmente, en “A cadena perpetua”,⁷⁴¹ se elabora una historia en la que la ambigüedad imposibilita tomar partido por una sola lectura: el vampiro es allí mismo, acaso, un vampiro, como al mismo tiempo, probablemente (y digo probablemente porque los elementos que aporta el cuento para su comprensión llegan a ser confusos y contradictorios) un homosexual con sentimientos de culpa. Hasta la mitad del quinto párrafotodo parece indicar que se trata de la narración de un muchacho que recapitula su iniciación en el sexo con los hombres recordando a un muchacho en la pubertad con quien tuvo una “explosión orgásmica”. Preocupado por lo que llama su “obscura inclinación”, ha rastreado en la literatura algunas indicaciones de lo que ya sabe no es una enfermedad “ni física ni mental”, sino acaso, “un comportamiento característico de ciertas minorías”. Sin embargo, no deja de caracterizar su condición como algo “terrible”; y alude a que “en cada familia hay por lo menos un ejemplar”. Expresada también como algo que “según los lineamientos sociales, constituye una aberración de todo punto reprobable”, no dejamos de pensar que se refiere siempre a la homosexualidad, a pesar de que, la descripción de su ansia y deseo apremiante, que parece hasta entonces sexual, introduce un elemento que parece extraño: “resequedad en la garganta” junto a un entendible fuego en el plexo solar y un hormigueo en los miembros. Al final del quinto párrafo se cita la lectura de lo que parece ser una descripción de pretensiones científicas de lo que hemos considerado hasta el momento un homosexual: se dice que son eres neuróticos y mal sociabilizados, propensos al

740 Un rescate de este mito, referido a Castaños, Coahuila, se consigna en: Recio, Dávila María Concepción (comp.) (2003): *Entre la realidad y el mito*. Universidad Autónoma de Coahuila: Saltillo, p. 163 y 164. Basta hacer una consulta rápida a un buscador de internet para comprobar que este mito oral se conoce en otras latitudes del país, con algunas variantes, pero conservando generalmente una sintaxis básica: la mujer que a la orilla de una carretera pide aventón, y aparece en los automóviles y desaparece de ellos.

741 Rábago Palafox, G. (1990): pp. 81-84

crimen y al suicidio a causa de la hostilidad con que son tratados. La misma descripción, que hasta entonces tenía un tono objetivo y libre de apreciaciones morales, da un giro cuando comienza acusar al objeto de su descripción de corruptor de niños y jóvenes y condenarlo como “raza inmunda”.

Poco antes, se había escrito cómo el personaje que nos narra su historia, en lo que parecía una cita romántica, “cayó” sobre su compañero sin darle tiempo de reaccionar (el compañero, sorprendido, pues así lo revelan sus ojos “hasta el final”, goza con el “ímpetu” del otro). El lector podía pensar que se trataba de un beso apasionado.

Pero entonces, a partir del sexto párrafo, la narración empieza un giro semántico que trastorna toda la interpretación que habíamos construido hasta el momento, según las indicaciones psicológicas, conductuales y culturales previamente elaboradas:

Después de Emilio vendrán otros. Otros cuyos nombres ignoro y olvidaré pasado cierto tiempo. Sólo el recuerdo del roce de mis labios en su piel tendrá vigencia eterna. Vendrán otros. Lo que importa es que su sangre esté fresca, apta para acuciarme el instinto y arrancar quejidos de gozo anticipado. Llegarán otras. Cualquiera que cumpla el requisito de halagar mi lengua con el gusto metálico, tibio, de una sangre lozana, espesa como vino singular. Caerán sin saberlo, porque ya lo he dicho, lo que se cuenta sobre 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; si fuera piadoso, entraría a los templos libre de toda inquietud; no me atemorizarían el agua ni las llamas; ni me repugna el ajo o el acónito. Rompo cualquier canon establecido y desconcierto al especialista más versado en el asunto. Duermo como un infante. Casi siempre, A veces cuando la noche pesa en el sueño de los hombres, una fuerza brutal me atenaza las entrañas, hace que mi cuerpo se empape de frío, ¡me aterroriza! (Al principio confesé que estoy aterrado.) Mis colmillos crecen como crece el sexo. Mi lengua palpita levemente (como el sexo). Y soy incapaz de dominarme, porque esto trasciende toda voluntad –por vigorosa y disciplinada que sea–. Entonces, no se me ofrece más salida que acudir a donde se halle mi alimento (el bálsamo, el satisfactor, la esencia), y tómalo con un placer que se antoja infinito en cada entrega. Que sucumban Daniel,

¿o Isaac?, Emilio, Laura o Virginia. Es necesario, inevitable, ley de mi naturaleza.

Por lo que se produce el natural desconcierto. La narración que inició en el ámbito de lo que parecía la homosexualidad se circunscribe ahora en lo que parecería el vampirismo, pero que tampoco termina siéndolo, si tomamos en cuenta la calidad de verdad que debe tener también la primera parte de la narración, donde se alude igualmente al dolor por la separación que sufrió el narrador cuando quien que sería su primer amante, y a quien siguió frecuentando hasta la preparatoria en una relación apasionada, se mudó de ciudad para luego morir de una enfermedad sin remedio que lo empalidecía y que pudimos haber identificado con el sida. Es entonces que nos hace sentido el fragmento ya citado en que la voz narrativa afirma: “Rompo cualquier canon establecido y desconcierto al especialista más versado en el asunto.” Acaso no haya forma de reunir lógicamente la primera parte de la narración con la última y el juego literario se centre en una confusión, en un mismo texto, de dos identidades reconocibles por ciertas caracterizaciones específicas y comunes usadas en la literatura: el homosexual y el vampiro.

El vampiro en *La ruta del hielo y la sal*

La ruta del hielo y la sal (1998)⁷⁴² se construye a la manera de palimpsesto sobre la célebre novela *Drácula*, por lo que su vampiro es el mismo. En esta novela mexicana se recrea la travesía en que Drácula se traslada bordo del barco Demeter rumbo a Inglaterra, desde la perspectiva del capitán del barco, quien es el personaje principal. Drácula funciona aquí, igual que en la novela sobre la que ésta se construye, como una figura ausente, en tanto sólo podemos inferirla por el discurso, pero no tiene voz. Es una presencia nómada y escurridiza, pues también metamorfosea su entidad y de este modo es impredecible e inaprensible. El vampiro viaja, como se recordará por Drácula, en unas cajas con tierra de su lugar natal que un grupo de gitanos o gitanos serviciales carga y acomoda en la embarcación con un trabajo celoso, diligente y preciso.⁷⁴³

742 Zárate, José Luis (s.f): *La ruta del hielo y la sal* [libro digital en línea]. S.e: S.l. Disponible en: <http://documents.mx/documents/la-ruta-del-hielo-y-la-sal.html> [descargado el 14 de mayo de 2013]

743 Uno de los gitanos, al terminar la tarea, exclama al capitán: *Denn die Todten reiten schnell*, (“Porque los muertos viajan de prisa”), verso del poema *Lenore*, de Gottfried August Bürger, y misma exclamación

La presencia de Drácula en el barco comienza a trastornar al capitán, quien lo presiente e intuye. El capitán es receptivo con esa sensación siniestra, que lo excita corporal y mentalmente. Drácula empieza a controlar la voluntad del capitán, y el capitán termina sometido sexualmente a esa presencia enigmática e incorpórea que lo asalta despierto y en sueños, y le hace tener sueños eróticos que eventualmente hacen que el capitán tenga orgasmos.

Lo siento deslizarse sobre mí, sin prisa alguna, con una lentitud casi majestuosa, territorio conquistado; la piel del cuello estremeciéndose ante la sensación de aquello que recorre el borde de mi garganta, y se desliza rápido sobre mi pecho, tocándolo con una libertad absoluta.

Abro los ojos sin saber dónde me encuentro, quién soy yo. Veo el techo, puedo sentir el calor del sol sobre la madera. El peso del calor en el puente.

Los objetos que no he asegurado derivan sobre las superficies, susurrando al deslizarse.

Amortiguado por la distancia, puedo escuchar al mástil cortando el aire, y es fácil imaginar las velas preñadas de viento.

No hay ropa alguna sobre mi cuerpo, en algún momento del sueño fui desnudándome sin darme cuenta.

Toco mi piel, más que ella.

Miro la punta de los dedos, húmedos.

Eso me despertó: el tacto del sudor al salir lentamente de mis poros, su camino de sal sobre mi cuerpo.⁷⁴⁴

Drácula sale de sus cajas convertido en vapor por una ranura en las cajas. Y asecha al capitán, obnubilando su juicio, haciéndolo deseoso y anhelante de placer para usarlo a su antojo en sus planes. Se le aparece en forma de una rata albina en trances en los que la realidad y el sueño se superponen:

dormir cada noche con una rata onírica bajo las sábanas.

que aparece en el capítulo 1 de Drácula en voz de un compañero de viaje de Jonathan Harker, el prisionero de Drácula en su castillo, con sentido parecido, revelándose así la primera cita textual de la novela original en *La ruta del hielo y la sal*. Cfr.: Stoker, Bram (2011): *Drácula*. Alianza: México, p. 23 y Zárate, J. L. (1998): Op. cit., p. 100

744 Zárate, J. L. (1998): Op. cit., p. 113

Sus manos asquerosamente humanas tocando mi sexo, su pelambre enfermizo apretándose contra mi cuerpo, su cola en carne viva avanzado por mis piernas, ocultándose dentro de mi cuerpo.

Sus labios negros, llenos de insectos y podredumbre, apretándose contra mis labios...

Y el hecho, fundamental, de que yo buscaba esos labios con tanta hambre como la suya. (...)

No puedo dejar de reír. No hasta que me doy cuenta de que alguien me observa.

Una rata en un rincón del cuarto.⁷⁴⁵

La verdadera naturaleza de Drácula es ignorada en todo momento por el capital, pero lo llega a identificar con un *vrykolaka* o un *stogoi*, dos de las modalidades de vampiros de Europa Oriental,⁷⁴⁶ como sabemos.

Siento que algo, alguien, entra al camarote. ¿No es por ello que nunca cierro mi puerta?

Espero.

Yo, convertido en siervo de otra piel que me deje libre de culpas.

No haré nada, no me moveré siquiera hasta que esos otros labios empiecen a tocarme.

Pero no me tocan.

Quisiera abrir los ojos, ver quién está en el quicio de mi puerta.

Debe haber viento allá afuera, siento que una corriente de frío envuelve al visitante.

Casi puedo sentir su silueta helada, esperando.

Pero puede ser un sueño esos pasos deslizantes, el susurro de finas telas a mi alrededor, el leve pero inconfundible olor a tierra, pero también a ropa fresca, que no se ha humedecido un millón de veces.

Los labios tocando mis labios, deslizantes, con esa humedad densa que sólo tiene el semen o la sangre.

Debe ser un sueño, porque esos labios están muertos.

Los isleños de la isla de Tera dicen que los vrykolakas llegan así, con pasos lentos y delicados, furtivos, tratando que las garras de sus

745 Zárate, J. L. (1998): Op. cit., p. 117

741 El autor me informó en una comunicación personal, en su planeación de la novela trazó en un mapa la ruta del Deméter y los diferentes tipos de vampiro tradicionales por zonas. De este modo, la novela utiliza el recurso de ir cambiando el nombre de los vampiros según la geografía.

pies no raspen la madera, no despierten a quienes acechan con ojos incandescentes.

Cuando están a su lado extienden un brazo increíblemente largo y se apoyan en el techo, en cualquier lugar que soporte su peso, y entonces se aferran a su asidero, penden sobre el durmiente para posarse sobre él con una delicadeza infinita, no deseando despertarlo, que abra los ojos para enfrentarse a su cara negra.

Como una caricia se posan en el pecho, se agazapan encima de él, entierran sus uñas en la carne fresca de su víctima.

Se quedan ahí, robándole el aire, dejando caer inexorable su peso sucesivo, soltándose del asidero para asentarse firmemente en los sueños del que duerme.

Es el momento de robar el alma. Cuando abandonamos al cuerpo para que se las arregle por sí mismo en las horas nocturnas, dejando atrás los apetitos concretos de la carne.

El sueño que producen los vrykolakas es pesado y denso, opresivo.

Quien es víctima de él, sueña en aguas oscuras que lo apartan del mundo, y pesadas sombras que saben demasiado, en los pecados que es imposible perdonarse uno mismo y nos miran con caras negras y ojos incandescentes.

El marino de Tera lo dijo:

«Los vrykolakas son los suicidas, los apóstatas, los excomulgados, quienes tocaron la magia oscura, aquellos que dejaron que un gato pasara sobre su cadáver, los muertos violentamente, los asesinados sin venganza, los concebidos en las Fiestas Mayores, aquellos que han comido carne de ovejas muertas por lobo, quienes vivieron inmoralmente»

Somos todos.⁷⁴⁷

Miro el cielo sobre nuestras cabezas, buscando.

La sensación de que algo está mal, de que hay algo errado en nuestro barco, que las cosas no son como deberían ser.

Pero nunca lo son.

Y en el cielo no hay nada. Ni siquiera los *strigoi* bajando en busca de carne viva. Los demoníacos pájaros de la noche, me dijo una vez

747 Zárate, J. L. (1998): Op. cit., p. 103 y 104. Las cursivas en esta cita y la siguiente son del autor y remiten a un cambio de tono en la narración caracterizado por lo onírico o la invasión de lo sobrenatural.

Vlahutza, burlándose de ello. De su padre que se untaba ajo en la carne para ahuyentárselo, para que esa inimaginable oscuridad en forma de ave no se lo llevara.

«*No tienen cuerpo, le dijo, no deberían poder aferrar nada, son noche, simplemente, agujeros en la realidad, y no desean más que un poco de sangre, y los que sobreviven a ellos conservan heridas negras que, dicen, sólo transmiten frío*»

«*Únicamente aparecen después del atardecer, en el océano de la oscuridad, una oscuridad que avanza con hambre..., que busca carne humana, y la puesta del sol puede verse como una inundación de esas aves*»

La noche, un solo *strigoi* devorando al mundo.⁷⁴⁸

El capitán, sin saberlo, está siendo dominado por el vampiro y será cómplice de la tragedia del barco, sin que pueda evitarlo o resistirlo. Debido a que la presencia del vampiro en la primera parte de la narración solamente infiere y reconstruye por campos de indeterminación, alusiones y referencias indirectas, es mejor dejar hablar al texto que pretender hacer una glosa de la figura del vampiro que tiene el riesgo de quedar incompleta o despegarse demasiado de lo que el mismo texto permite. Como decíamos, la relación del vampiro con su víctima, el capitán, llega a ser francamente sexual y está determinada por la dominación psíquica principalmente durante el sueño, en momentos de superposición de dos realidades diferentes, y en una relación de amo-esclavo, de la cual se aprovecha el vampiro para controlar lo que sucede en el barco.

Tomo el timón, mis manos se cierran firmemente en él. La madera es cálida pero no por el sol. No hay sol en la bruma, en la nevada oscura.

La madera es suave, puedo hundir levemente mis dedos en ella, suave por mil manos que la han tocado antes. El rumbo es importante.

Como si desearlo fuera suficiente aparto la bruma de mí, dejo un camino entre las estrellas y los instrumentos. Mido el ángulo de elevación, reviso las cifras en el almanaque náutico. Todo ello sin dejar el timón, mientras coloco al Demeter en el rumbo correcto.

748 Ibídем, p. 108

Se estremece, es pesado, las velas pierden momentáneamente su rigidez. Los hombres deberían acomodarlas, atrapar de nueva cuenta el viento. Pero sólo estoy yo y el timón que gime bajo mis manos. No voz de madera, no el esfuerzo crujiendo en su interior. Gime y comprendo.

Sin soltarlo voy penetrando en su centro, permitiendo a mi piel retirarse, a la madera abarcar mi sexo. No hay humedad alguna y, sin embargo, es fácil entrar en el Demeter, que dirige su bauprés hacia el rumbo correcto, Inglaterra.

El esfínter del timón es justo del tamaño de mi sexo, pero puedo percibir su fuerza. De cerrarse arrancaría mi pene, pero el barco desea que permanezca adentro, que pueda sentirlo, vibrando con el viento, el susurro continuo sobre el océano, líquido y seco en mil partes. No me muevo, no es necesario. El barco se mueve por mí, embistiendo las olas, enterrando su timón en las aguas y su palo mayor en la noche. Las cuerdas vibran, transmitiendo las sensaciones a mi glande, cada pieza parte de mí, y puedo sentirlo todo, músculos de tela, árbol, de cuerda, viento y agua.

Lenta, deliberadamente doy vuelta al timón, lo hago girar alrededor de mi sexo.

La estima, el rumbo, la ruta.

Penetrar en ella, aferrarme al timón, mientras le hablo a alguien que se encuentra detrás de mí, no sé si desnudo o no, erecto u observando.

No importa.

Nada: ni Mikhail, ni que pueda adivinar por mi respiración que estoy a punto de eyacular dentro de mi barco.

¿Cuál será la reacción de la goleta?

Puedo sentir que el hombre (alguien, algo) que está a mi espalda, sonríe, mientras me estremezco.

Sé que está satisfecho por mi placer, como si él me hubiera otorgado al Demeter a cambio de la rata bajo las sábanas.

Tal vez lo ha hecho, y por ello puede verme con ojos llenos de noche y no le temo.

¿Por qué habría de hacerlo en la serena lasitud del después?

De alguna forma que no comprendo he hecho un trato con él.

El hombre detrás de mí escucha. Mascullo palabras que deben tener relación con la navegación, pero no importa.

No en el sueño.

Por un instante puedo apartar las imágenes y percibir la realidad.

Mi camarote y mi mano cerrada firmemente en el pene, acariciándolo.

Me alejo de ahí, de nuevo gozando con el Demeter.

Pero aún ahí, en el placer intenso llega el chillido ininterrumpido de una rata.⁷⁴⁹

Como en la novela original, Drácula se vuelve niebla para pasar desapercibido. En esta trasfiguración de niebla y también viento mueve las velas de la embarcación. Estas son las dos principales trasfiguraciones de Drácula durante este viaje: una niebla anormal, fantasmal y siniestra, y una población igualmente anormal de ratas blancas que se alimentan de la sangre de las otras ratas de la embarcación hasta extinguirlas. En su comunicación extrasensorial con Drácula, misma que le fascina, pero también le repele, el capitán llega a tener finalmente la certeza de todo ello.

Atravesamos la cubierta sin decir nada, sin llamar a ninguno de los hombres que cubren la última guardia del día. Miro el velamen, piel seca colgando de un esqueleto de madera. Arghezi señala la bodega. ¿Dónde más? No deseo ir, no hacia el sitio dónde el cocinero se niega a avanzar. Lo que lo asustó se encuentra ahí...

Pero soy el capitán y alguien debe hacerlo.

La bodega está llena de niebla, aplastada contra el piso, moviéndose sin esfuerzo alguno, mareas de vapor en un mar blanco.

Afuera se encuentra despejado, cielo y océano limpios. No puedo pensar en un incendio, en la bodega envuelta en humo; porque esa niebla está gritando.

Bajo sin saber el motivo, tal vez porque deseo comprobar que lo que veo es cierto, y no me encuentro en otro sueño del que seré despertado por un hombre asegurando que mi barco ha sido condenado por la peste.

Arghezi se ha quedado arriba, sosteniendo la lámpara que proyecta mi sombra sobre aquello que se estremece en la oscuridad.

⁷⁴⁹Ibidem, pp. 119 y 120

Un grito agudo, continuo, casi sin volumen. Secreto. Como el susurro de Arghezi. Como Mikhail musitando «de acuerdo». Grito múltiple, compuesto de cien sonidos diferentes.

Sé cuales, cuando piso la niebla, cuando algo diminuto se revuelve bajo mi pie y clava sus dientes minúsculos en mi zapato.

Una rata blanca.

Miles de ellas en el piso, imprecisas en sus rápidos movimientos. Chillando con una voz desconocida, como si su color, y sus cuerpos contrahechos hubieran modificado también sus sonidos. Podía escucharlas, pero no el roce de sus patas contra la madera, ni el tamborileo rápido de sus pasos, parecía que no tocaran el piso.

Una rata gris pasó corriendo a mi lado, huyendo hacia Arghezi, perseguida por las blancas. Casi pudo escapar, pero le saltaron encima y los dientes afilados se clavaron en todo su cuerpo.

Una pelea territorial.

Por ello habían desaparecido por diez días: las nuevas reconociendo el terreno, las viejas escondiéndose ante el número superior de las otras, peleas en las sombras, muertes y asesinatos tras las maderas, bajo los pisos, entre los travesaños.

No era difícil averiguar de dónde habían salido las ratas blancas; rodeaban los cajones de tierra como si quisieran protegerlos; tal vez los nidos estuvieran ahí. (...)

Era cuestión de cerrar la bodega. No había alimentos para tal número, que se murieran en la oscuridad eterna de la obra muerta, que se comieran unas a otras.

Tal vez así se pudiera matar el hecho de que me asustaran tanto, la certeza que tuve, durante un momento, de que no me había confundido la oscuridad, que antes de ser ratas habían sido niebla saliendo de los cajones de tierra, filtrándose entre la cerrada trama de madera que sé no es lo suficientemente ancha para dejar salir nada...⁷⁵⁰

Las ratas albinas (se recordará que en *Drácula* el vampiro es capaz de transmutarse en esta clase de animal) sólo salen de noche y tienen un aliento pestilente como si estuvieran muertas. Ratas sigilosas que no se cruzan en el camino de la tripulación y no

750 Ibídем, pp. 127 y 128

comen lo que ella come; que sólo “se ocupan de sus cosas”, chillando en la oscuridad.⁷⁵¹ En tanto, los marineros ya saben que algo sobrenatural se ha apoderado de la embarcación y están despavoridos, tratando de protegerse por medios supersticiosos, talismanes, oraciones y lámparas para iluminar la cubierta del barco de noche,⁷⁵² el capitán sigue aferrado a sus sueños eróticos invadidos por la presencia manipuladora del vampiro; y esa es la única realidad que parece de verdad importarle.

Cuando llegamos a la segunda parte de la novela, la cual describe el fragmento rotulado como “Diario de a bordo la Demeter (De Varna a Whitby) del capítulo 7 de *Drácula*⁷⁵³, entramos en una segunda narración, ya no contada por un narrador heterodiegético, sino por el propio capitán de a bordo, que escribe en su bitácora de viaje ya desde la conciencia del naufragio, pues la tripulación irá desapareciendo exterminada (a pesar de haberse prevenido con armas, guardar vigilia, doblar la guardia, implorar a Dios y haber dado búsqueda exhaustiva al vampiro: no pueden encontrarlo, el atacante parece desvanecerse en el aire y nadie es capaz siquiera de verlo). Al final sólo quedará el capitán vivo. En esta segunda parte, uno de los hombres de la tripulación finalmente ve al vampiro al rostro.

—Lo sé ahora. Pude verlo anoche: es un hombre alto y delgado, y parecía brillar con esa palidez enfermiza que tienen los hongos. Estaba en las amuras, viendo el mar. Hizo un gesto y la niebla se apartó cuando él lo ordenó y pude ver las estrellas sobre nosotros. Lo vi mover los labios (rojos, hinchados) retorciéndose mientras musitaba algo. La *estima*, el rumbo. *Usurpador*. Me puse sigilosamente detrás de él, como me puse detrás de usted, y le lancé una cuchillada.

Su voz vibraba, bajando y subiendo de tono, desde un ronco susurro hasta casi un femenino grito: había perdido por completo el dominio de si mismo. La cordura.

—¿Ve este filo? ¿Lo *ve*? si se lo enterrara en el ojo... ¿cree que podría sentir lo frío que es en medio de su sangre viva? Siempre lo creí. Creí en la voz del acero... y me falló. No sé cómo. Le lancé una

751 Ibídем, p. 129

752 Ibídém, pp. 129 y 133

753 Cfr: Stoker, B. (2011): Op. cit., pp.113-119

cuchillada, pero el acero pasó a través de él sin resistencia, igual que si atravesara el aire.⁷⁵⁴

La descripción que se hace del rostro humano del vampiro coincide cabalmente con la que se hace en Drácula: un hombre alto y flaco que no pertenece a la tripulación; si bien también se le nombra casi al final del fragmento “monstruo o demonio”, igual que en *La ruta del hielo y la sal*.⁷⁵⁵ Cuando el hombre descubre el secreto: que Drácula viaja en esas cajas con tierra, tal como ocurre en la novela original, enloquece de terror y salta por la borda para ahogarse. Ésta es otra parte que se recrea prácticamente al pie, agregándose sólo un poco más de sustancia a la narración y haciéndola también coincidir con el resto de la narración de Zárate. Poco después, cuando el capitán finalmente se encara con el vampiro, puede sentir el poder que emana de él, “la fuerza contenida en cada uno de sus movimientos” y que reconoce que pertenece a “reinos ajenos a la experiencia humana”.⁷⁵⁶ Una cosa con la crueldad de los hombres y con la fuerza de un ferrocarril. Luego de una breve interlocución, el capitán se da cuenta que el vampiro tomó de su mente la estima y los secretos del rumbo a cambio de placer. Ese es el trato que habrían hecho: ambos se ayudaron en sus necesidades (el capitán es un ser personaje lascivo con un comportamiento sexual casi frenético). Y esa es la razón por la que al vampiro deja con vida hasta el final al capitán: para aprovecharse psíquicamente de sus conocimientos. El capitán, cuando sabe esto, se emancipa de su relación con el vampiro y decide reivindicarse como capitán del barco, aferrándose al timón con un crucifijo en las manos, que el vampiro no se atrevería a tocar, para así salvar su honra de capitán cumplir y con su deber. Así también el final de *La ruta del hielo y la sal* coincide con el final del fragmento de Drácula que nos ocupa y es su rescritura esta vez copiada prácticamente de modo literal: sólo se agrega el motivo del crucifijo y se suprime una única línea.⁷⁵⁷

Como hemos visto. Paralelamente a como ocurren *Drácula*, el vampiro en *La ruta del hielo y la sal* tiene los mismos extraordinarios poderes: fuerza descomunal, capacidad metamórfica animal y control sobre los elementos de la naturaleza. Y sobre

754 Se trata de una paráfrasis de un extracto del diario de a bordo del capitán en *Drácula*: “Está aquí; ahora lo sé. Lo vi anoche durante la guardia, en forma de hombre alto y flaco, espantosamente pálido. Estaba en la amura, mirando hacia el mar. Me situé sigilosamente detrás de él y le lancé una cuchillada; pero el cuchillo pasó a través de él sin resistencia, igual que si atravesara el aire.” Cfr.: Stoker, B. (2011): Op. cit., p. 117

755 Cfr.: Ibídem, pp. 114 y 118

756 Zárate, J. L. (1998): Op. cit., pp. 155 y 156

757 Cfr.: Stoker, B. (2011): Op. cit., pp. 118 y 119 y Zárate, J. L. (1998): Op. cit., pp. 162 y 193

todo se sigue incidiendo en su indeterminación, si bien se le llega a proveer de escuetos diálogos, tal como en la novela de Stoker. Se respeta en todo momento la entidad y unicidad sobrenatural que en toda su amplia dimensión grotesca tiene originalmente Drácula, y no se le añaden características al personaje que no estaban ya figuradas en la creación original.

El vampiro en *Isabel*

En el libro *Prosa rota* (2000) de Carmen Boullosa⁷⁵⁸ encontramos una “roja noveleta rosa” (como lo dice su subtítulo) acerca de una vampira ninfómana llamada Isabel. La narración combina la parodia, la acción, el juego metaliterario, el humor negro y la pornografía.⁷⁵⁹

Aunque no se especifican las causas de por qué se volvió vampira, Isabel despierta con una sensación de “cruda” debida a su transformación en vampira. Esta sensación incluye dolor de cabeza, nauseas y una sed desagradable.⁷⁶⁰ Luego se sabe que la noche anterior había dado muerte a su novio, de quien bebió la sangre y de cuya carne comió, pues como vampira gusta además de la carne fresca humana.

La vampira siente revolver sus tripas ante el recuerdo de la sangre y la carne.⁷⁶¹ Para alimentarle le se le han alargado los colmillos, con los que horada a su victimas con apenas don pequeños agujeritos que desaparecen por si mismos al cabo de poco tiempo (pues su propia saliva cicatriza milagrosamente las heridas), por los que bebe sorbos pequeños o bien bebe arrobada fluidamente hasta matar a sus víctimas;⁷⁶² regularmente, como el cliché lo indica, muerde en el cuello,⁷⁶³ aunque bien puede morder otras partes del cuerpo. Es capaz de beber, sin embargo, la sangre de perros,

758 Boullosa, Carmen (2000): *Prosa rota*. Plaza & Janés: México, pp.166-260

759 Si según el *Diccionario de la Real Academia Española* (consultado en: <http://dle.rae.es/?id=ThYXkZ3>), la pornografía es: “1. Presentación abierta y cruda del sexo que busca producir excitación” y “3. Tratado acerca de la prostitución”, los pasajes de contenido sexual explícito de esta novela pueden ser calificados como tales. Interpretados desde este concepto, escapan a la teoría del erotismo que Georges Bataille formula en su obra clásica, por lo que, en el capítulo dedicado a ello, me abstendré de tratar esta novela.

760 Ibídem, p. 175

761 Ibídem, p. 179

762 Ibídem, p. 191, 194 y 195

763 Ibídem, p. 191

gatos, palomas y hasta pericos;⁷⁶⁴ así como calmar su hambre con embutidos de sangre de las salchichonerías, sangre refrigerada y sangre frita.⁷⁶⁵

Su nueva naturaleza de vampira la convierte en ninfómana: pasa cada noche con un hombre distinto, teniendo un gusto particular por jóvenes hermosos. En su ninfomanía es de una lujuria frenética e insaciable. Llega a morder sus amantes durante el acto sexual para mamar tragos de su sangre,⁷⁶⁶ y llega a matar a así a su amante en turno;⁷⁶⁷ aunque a veces solo parece querer entregarse a los hombres en una actividad sexual apasionada y desenfrenada (el vampiro no rechaza los placeres del cuerpo porque “de hecho son lo único que él tiene”⁷⁶⁸).

Naturalmente, una vez convertida en vampira, duerme de día y vive de noche, teniendo que modificar lo que alguna vez fue su vida. Trabaja como investigadora de tiempo completo; y su nueva vida se le facilita por tener algunas reservas de dinero heredadas y ser propietaria del departamento que habita.⁷⁶⁹ No come, pero sí bebe vino.⁷⁷⁰ Y demuestra una naturaleza bisexual al seducir carnalmente a una amiga,⁷⁷¹ a quien trasforma en vampira. Su amiga sufre malestares parecidos al volverse vampira: duerme durante días mientras sucede la transformación, siente mareos, repulsión por la comida y atracción por la sangre cruda de la carne refrigerada, que bebe ávidamente.⁷⁷²

Es interesante notar cómo en esta novela se asocia el vampirismo con la peste, algo que era común en el imaginario de la gente durante la época clásica de la creencia en el vampirismo en Europa, cuando se pensaba que los vampiros eran propagadores de la peste; de hecho, las grandes epidemias de peste coinciden entonces con la fiebre en la creencia en vampiros.⁷⁷³ Isabel, aunque no se explica por qué, y aunque ella no tiene en sí misma la bacteria de la enfermedad, produce una epidemia de peste en su ciudad, y luego en cualquiera de las ciudades a donde viaja. Esta relación del vampiro con la peste es misteriosa y parece no tener causas naturales (“Es más, sin pulgas, sin ratas, sin

764 Ibídem, p. 134 y 250

765 Ibídem, p. 250

766 Ibídem, p. 192 y 193

767 Ibídem, p. 195

768 Ibídem, p. 223

769 Ibídem, p. 201

770 Ibídem, p. 204

771 Ibídem, p. 206

772 Ibídem, p. 216

773 Sánchez- Verdejo Pérez, F. J. (2004): Op. cit, p. 365. A lo largo de la tesis, se establecen varias posibles relaciones de la peste y la creencia en vampiros. Icónicamente, esta relación del vampiro con la peste es representada en el clásico cinematográfico *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau, adaptación y ¿plagio? de *Drácula*: cuando el vampiro llega a Londres, disemina la peste por medio de una legión de ratas. Lo que repite Werner Herzog en su nueva versión del filme, *Nosferatu, el fantasma de la noche* (1978)

Pasterulla pestis, un vampiro trae peste a toda una ciudad.”)⁷⁷⁴ A causa de la peste asola las ciudades sembrando la muerte masiva.

Como dicta la tradición, los vampiros en esta novela pueden ser combatidos si se les clava una estaca en el pecho, o se les lleva a enterrar al cruce de dos caminos.⁷⁷⁵ A pesar de la irreverencia en todo el tono de la novela y de su cariz juguetón, la filiación a la tradición sigue siendo reconocible también en otros aspectos, como la intertextualidad con *Drácula* en una línea que funciona como guiño (“Escuche... son los hijos de la noche. ¡Qué hermoso concierto!”)⁷⁷⁶ y en viejos tópicos actualizados como el del caballo que reconoce la tumba de un vampiro.⁷⁷⁷ Así también se reproduce una escena de aniquilación muy clásica: Tere, la amiga de Isabel, acude al panteón a localizar la tumba de Jaime, el novio muerto de Isabel que también se ha vuelto vampiro, abre con sus largas uñas de vampira el empaque de plástico que cubre la tumba y encuentra su cuerpo incorrupto, realizado luego el viajo ritual de la estaca que atraviesa el corazón del vampiro.⁷⁷⁸

Como seres sobrenaturales los vampiros igualmente no se reflejan en los espejos,⁷⁷⁹ pueden ser reconocidos en su sobrenaturalidad por los caballos,⁷⁸⁰ son obedecidos por los perros,⁷⁸¹ y, en este caso, pueden volar por los aires.

Con un deseo de redención, de dejar su naturaleza de vampiro ligada a la muerte y la destrucción,⁷⁸² por haberse vuelto a enamorar de un mortal, al final de la novela

774 Ibídem, p. 214

775 Ibídem, p. 218. La intención de enterrar al vampiro en el cruce de dos caminos es la de confusión del mismo; su sentido es que el vampiro no sepa qué camino seguir si sale del entierro. Cfr.: Olivares Merino, E. M. (2006): Op. cit., p. 210

776 Ibídem, p. 220. Se trata de una cita textual. El pasaje original puede considerarse también emblemático de *Drácula* y ha sido representado en la versión cinematográfica de Coppola. Cuando Jonathan Harker es recibido por el conde Drácula en su castillo, se extraña del silencio de los alrededores, en el que únicamente se manifiesta el aullido de numerosos lobos. Sólo que en el caso de *Isabel* se trata de perros que, por haberse vuelto más salvajes por comer tanta carne de cadáveres, se comportan como lobos. Cfr.: Stoker, B. (2011): Op. cit, p. 33

777 Boullosa, C. (2000): Op. cit., p. 222

778 Ibídem, p. 222-227

779 Ibídem, p. 233

780 Ibídem, p. 221

781 Ibídem, p. 229

782 En este sentido, son muy elocuentes las palabras del monólogo interior de Isabel ya cerca de su final, presa de la autoconciencia y el remordimiento:

Soy la muerte. Soy la destrucción. Mi cuerpo es el fuego, el terremoto; el eclipse que anuncia los desastres, la aparición de los desastres... Mi sudor trae hambrunas. Mi sangre menstrual, la enfermedad incurable. ¡Cuando lloro, mis lágrimas hieden a agua estancada!

Yo soy quien lleva la peste. Por mí murieron uno a uno, y casi todos, los habitantes de mi ciudad. Cuando me cambié a San Francisco también llevé

Isabel intenta combatirse a sí misma con crucifijos, ajos, rosas silvestres.⁷⁸³ Desesperada, escoge morir decapitada, por lo que pone su cuello en el marco de una ventana y la deja caer sobre su cuello, lo que le arranca la cabeza de un tajo⁷⁸⁴ (la vieja decapitación ritual del vampiro, otra de las formas clásicas de terminar con él).

El vampiro en *La sed*

La sed (2001) de Adriana Díaz Enciso⁷⁸⁵ es una novela que cuenta la transformación en vampira de Sandra, una joven veracruzana, por un vampiro inglés de nombre Samuel, el cual pertenece claramente a la estirpe byroniana del mito literario. Se trata de un vampiro cuya condición permanente parece ser el tedio, un ser traspasado por el aburrimiento de años concatenándose y alargándose, en los que parece no haber ya nada que admirar⁷⁸⁶, para quien “el crepúsculo más soberbio podría convertirse, en su repetición constante, en una imagen carente de sentido, fría como una postal;”⁷⁸⁷ y que vive en un mundo despojado de grandes significados y que parece regido por la incertidumbre, la frialdad y el vacío. Para él, la vida la muerte y la pasión son “regalos huecos”.⁷⁸⁸ Samuel es un vampiro para quien las ambiciones humanas parecen ya ridículas, pero sigue atado a su condición humana “irracional” de relacionarse con sus semejantes.⁷⁸⁹ Al igual que a los vampiros de Rice, le pesa la soledad insoportable del tiempo;⁷⁹⁰ y al igual que los vampiros de Anne Rice se procura compañía: en este caso la de Izhar, un pícaro egipcio y la de Sandra. A Sandra la convertirá en un vampiro

la peste. Y a Roma, la ciudad redonda, y a Nueva York, como el bárbaro que lleva la muerte.

A otros los he matado para tener carne en mi boca. O les he sorbido la sangre. Me he nutrido de ellos. Esos muertos son vida, vida vigorosa, y me confieren vida a mí.

Si sentí ser una diosa, de aquellas que vivían con los antiguos, por necesitar arrancar corazón y sangre ajenos para darme vida, ahora siento la aberración de ser lo que soy...

Un corazón puebla ahora mi cuerpo...

Ibidem, p. 250 y 251. Las cursivas son originales.

783 Ibidem, p. 255 y 256

784 Ibidem, p. 258 y 259

785 Díaz, Enciso (2001): Adriana: *La sed*. Colibrí/Secretaría de Cultura de Puebla: Puebla

786 Ibidem, p. 14 y 15

787 Ibidem, p. 14

788 Ibidem, p. 17

789 Ibidem, p. 16

790 Ibidem, p. 17

como paliativo a su soledad, lo mismo que en *Entrevista con el vampiro* un vampiro crea a otro para estar acompañado y procurarse una especie de familia.

Samuel es un caballero inglés de una belleza terrible, alto, de cuerpo fuerte y firme,⁷⁹¹ piel lisa y marmórea, opulento y ostentoso, de movimientos graciosos y expresión dura, refinado, que no envejece⁷⁹², no arroja sombra⁷⁹³, viste de negro⁷⁹⁴, gusta del lujo y habla varios idiomas.⁷⁹⁵ La descripción física de este vampiro es prototípica, y de un aire melancólico:

No era joven, y las líneas de dureza enfatizaban los rasgos de su rostro pálido, como marcado por alguna larga enfermedad. Su frente era amplia, el cabello de un rojo oscuro más intenso que el cobre que caía en suaves ondas sobre su nuca; los labios eran delgados, apretados en un gesto que parecía de contención, tan pálidos como el resto del rostro; tenía una nariz larga, inusualmente afilada, y la acentuada definición de los rasgos propia del rostro de los muertos. Los ojos daban la impresión de ser de un café muy claro, parecido al ámbar, transparente. De frente a la luz resultaba que eran amarillos. Fijaba la mirada no sobre las cosas sino a través de ellas, sin detenerse en las superficies ni en su interlocutor, viendo algo que nadie más veía. Era una mirada fría y desapegada (...). Ningún gesto alteraba la impasibilidad del rostro.⁷⁹⁶

Su condición de vampiro le da la capacidad de oler la sangre bajo la piel y un oído muy sensible que capta las voces y risas lejanas;⁷⁹⁷ teniendo también una vista poderosa que puede apreciar los detalles más nimios a una distancia considerable⁷⁹⁸ y percibir la circulación de la sangre en un cuerpo. Sus dientes, blancos, son brillantes.⁷⁹⁹ Su voz es de una entonación profunda, neutra y casi asexuada. Su piel es suave y fría. Sus

791 Ibídem, p. 72

792 Ibídem, p. 19

793 Ibídem, p. 14

794 Ibídem, p. 23

795 Ibídem, p. 179

796 Ibídem, p. 23

797 Ibídem, p.15

798 Ibídem, p.71 y 72

799 Ibídem, p.24

movimientos son secos y eficaces, y pueden ser tan rápidos que pueden ser imperceptibles.⁸⁰⁰ Su naturaleza es acechante, espía a las personas que le parecen atractivas, y del mismo modo las acosa e intimida, particularmente con su mirada.⁸⁰¹ Domina a sus víctimas con la sola mirada o la sonrisa, produciendo fascinación en ellas.⁸⁰² Su mirada, poderosa, comunica deseos, amenazas, ordenes, y hace retroceder por pavor. Por medio de un poder extrasensorial puede comunicarse a distancia por medio de imágenes y ver en los sueños de otros. Es capaz de leer en el rostro de los otros⁸⁰³ y de leer los más íntimos pensamientos.⁸⁰⁴ Del mismo modo es capaz de transmitir sensaciones sin mediación del lenguaje verbal, y puede “escuchar” los sentimientos de las personas. Esto les hace poder mirar en los sueños, esperanzas y miedos de las personas, pudiendo apreciar “con nitidez la consistencia exacta de la vida” y advertir la fina trama de sus movimientos vitales de sus víctimas, lo que le da poder sobre ellas. Como vampiro, debe acondicionar una habitación para pasar el día a salvo de la luz del sol.⁸⁰⁵ Al presentir al mismo, entra en un sopor o inconsciencia que se va adensando. Durante los primeros momentos de ese trance puede tener revelaciones, viendo imágenes de cosas distantes y escuchándolas. Estos mensajes que recibe extrasensorialmente están cifrados en un lenguaje que su especie bien comprende. Cayendo la noche, regresando la oscuridad, se despierta automáticamente.⁸⁰⁶

Como habíamos adelantado, Samuel tiene una personalidad byroniana y aristocrática; que se pone de manifiesto en su indolencia y desprecio por la vida, en que es un ser muy culto, con muchos conocimientos y rico.⁸⁰⁷ Sus rasgos son nobles, distinguidos. Su expresión, poco amistosa, delata mucho sufrimiento; en ella se combina la rudeza y la sutileza. Es una criatura solitaria. Y es también una figura dominante, que despierta fascinación por el poderío que ejerce sobre quienes lo rodean y ante él se vuelven “indefensos y frágiles”.

El vampiro es capaz de transmitir su naturaleza vampírica por una mordedura en el cuello o en la muñeca. Cuando Samuel convierte a Sandra en vampiro, empiezan a ocurrir en ella una serie de cambios y trasformaciones que dan cuenta de su nueva

800 Ibídem, p.24

801 Ibídem, p.34 y 35

802 Ibídem, p.43

803 Ibídem, p.33

804 Ibídem, p. 171 y 196

805 Ibídem, p. 39

806 Ibídem, p.68

807 Ibídem, p.81

naturaleza.⁸⁰⁸ Antes de ello, la víctima había sentido ya una extraña e invisible presencia en su vida, como si alguien estuviera escuchando sus pensamientos (el vampiro había estado relacionándose con ella extrasensorialmente); se siente observada todo el tiempo, imagina algo espiándola y cree escuchar voces que se dirigen a ella;⁸⁰⁹ en sueños llega a ver, antes de conocerlo en persona, al vampiro Samuel en un sueño opresivo,⁸¹⁰ tan es así que cuando lo ve por primera vez lo reconoce. Samuel, unido metafísicamente a su presa, a sus actos, mantiene con ella una comunicación por medio de imágenes mentales. Y después de haber sido mordida por el vampiro, empieza en Sandra un trastorno general que se caracteriza como una enfermedad (antes ya había sufrido una especie de trastorno psíquico producido por la influencia a distancia del vampiro⁸¹¹): dolor de huesos, piel ardiente, boca seca y pastosa, debilidad general, mareos, vómito, vista nublada, zumbido en los oídos. Empieza a manifestarse su intolerancia a la luz solar. De pronto es atacada por una sed terrible, sed que trastorna el gusto de su lengua y su paladar y que se volverá el tema de páginas sucesivas y da título a la novela.⁸¹² Sus ojos se transforman en amarillos.⁸¹³ Esta transformación dura varios días y Sandra, con fiebre, mareada y aturdida, sabe que está muriendo: muere para renacer a su nueva vida vampírica, en una agonía terrible y dolorosa.⁸¹⁴ Esta crisis corporal, correspondiente a la muerte de la vida humana y al nacimiento de la vida de vampiro, había sido ya representada en *Entrevista con el vampiro* de Anne Rice, sin embargo en esta novela de Díaz enciso se resalta su carácter agónico:

Eso era la muerte.

No tuvo miedo por lo que pudiera haber después. No en ese momento. Descubrió el miedo como algo físico e irracional. El miedo era sentir ese frío en las venas extendiéndose por su cuerpo atormentado, la sangre helada arañándola por dentro. Moriría, entonces, de frío. Y era ese frío ingobernable lo verdaderamente temible: saber que el fio no venía de afuera, que no estaba en la noche, sino que provenía desde el centro de su propio cuerpo. Empezó a dejar de sentir sus labios ya helados. Quería

808 Ibídem, p.75 y 76

809 Ibídem, p. 51, 60, 61, 63, 65, 66 y 84

810 Ibídem, p. 58

811 Ibídem, p. 76

812 Ibídem, p. 123-125

813 Ibídem, p. 130

814 Ibídem, p. 132-133

dejar de temblar porque el temblor no le permitía encontrar la quietud que el cuerpo le pedía, somnoliento y agotado.

Después llegó el dolor, que contrajo su estómago, obligándola a doblarse sobre sí. Quiso gritar y sólo se oyó emitir un ronquido seco al intentar exhalar un aire que ya no estaba dentro de su cuerpo. Estaba bañada en sudor. El dolor, de intolerable, era irreal, porque ningún ser humano sería capaz de soportar su intensidad, y sin embargo ahí estaba ella, aún sin morir. (...) El dolor se fue extendiendo en ondas al resto de sus vísceras. Creyó que sollozaba y, de hecho, sintió algo caliente en la cara que podían ser lágrimas; luego el dolor se instaló en un corazón que latía con menos fuerza cada vez. Se le iba a abrir el pecho lacerado por el dolor, lo único vivo entre sus miembros entumecidos y ya inútiles.

Su miedo crecía, hundiéndola en una abismal penumbra, el vasto y hasta entonces desconocido reino de un pavor absoluto: el miedo a los órganos blandos y temibles que habitaban adentro de ella.⁸¹⁵

Después de este trance doloroso, acontece su renacimiento a la vida vampírica. Sus sentidos se aguzan (especialmente sus oídos se hacen suprasensibles) y se abren a un goce voluptuoso.⁸¹⁶ Su voz cambia igualmente volviéndose cristalina y vigorosa.⁸¹⁷ Y ahora posee los movimientos rápidos del vampiro que la convirtió,⁸¹⁸ quien permanecerá a ella por medio de un sentido metafísico, interfiriendo en sus sensaciones e entrometiéndose en ella, en una especie de comunicación espiritual:

Dentro de ella, confundiéndose con sus emociones, Sandra sentía latir la tristeza de Samuel como una voz profunda que alimentara las ideas de su propia mente y la angustia de su propio corazón. Samuel no hablaba, pero el vértigo de su desaliento tensaba las entrañas hambrientas de Sandra, quien apenas alcanzaba a comprender que era la voz de Samuel la que se agitaba dentro de ella, llenándola de pesadumbre. (...) Encontraba intolerable la intromisión de un alma extraña en su cuerpo, luchando por apropiarse de sus sentidos. Pero al

815 Ibídem, p.140 y 141

816 Ibídem, p.145

817 Ídem

818 Ibídem, p.151

mirar a Samuel, nada indicaba que fuera consciente de dicha intromisión, aislado del mundo, y de su compañía.⁸¹⁹

A partir de su renacimiento, de pronto, el mundo es visto por Sandra con unos nuevos ojos: puede reparar más fácilmente en el dolor atenazado en el corazón de cada transeúnte, en el miedo y la soledad de cada hombre y mujer, como si éstos le revelaran “el dolor de su existencia, de todo lo que había perdido, de todo lo que nunca tendría”. En las calles le asaltan la conciencia de la futilidad de la vida; la vida se vuelve para ella sin posibilidad alguna de salvación, le duele más que nunca saber que no hay remedio para la muerte.⁸²⁰ Cierta vez, estando admirando un cielo estrellado siente ganas de llorar por el horror de aquello en lo que se ha convertido, por el miedo a su propia maldad y a estar viva; sin embargo, es capaz de apreciar en toda su belleza singular la hermosura de ese paisaje que contrasta con sus negros pensamientos. Sabe que es su nueva condición la que le da este don de apreciar a la naturaleza en todo su esplendor y tener esa alta conciencia de la belleza y de la paura de la existencia.⁸²¹ Algo muy similar ocurre con Louis de *Entrevista con el vampiro*, quien también se embelesa ante la contemplación de la naturaleza una vez creado como vampiro: cuando Lestat le da la vida vampírica en un panteón, lo primero que hace es sorprenderse de su nueva visión y se enamora de la belleza de la noche y de las cosas del mundo.⁸²²

Cuando la narración focaliza a Sandra en su nueva vida de vampiro, se descubren mejor las capacidades, poderes y particularidades de un vampiro, cuya experiencia de sí mismos es la de una gran vitalidad. En *La sed*, los vampiros pueden saltar desde un piso sin hacer ruido,⁸²³ vuelan o se trasportan por el aire.⁸²⁴ Sienten identificación con los animales nocturnos como el búho blanco, el murciélagos, el sapo, los gatos y las ratas.⁸²⁵ Lloran lágrimas de sangre,⁸²⁶ como en *Drácula* y *Entrevista con el vampiro*. Corren a la velocidad de los lobos, y con sus ojos de bestia pueden distinguir a las personas en la negrura abismal.⁸²⁷ Son capaces de crear ilusiones

819 Ibídem, p. 198-199

820 Ibídem, p. 199

821 Ibídem, p. 183

822 Rice, Anne (2000): *Entrevista con el vampiro*. Punto de lectura: Madrid, p. 36

823 Díaz, Enciso (2001): Op. cit., p. 205

824 Ibídem, pp. 206 y 241

825 Ibídem, p. 207

826 Ibídem, pp. 39 y 206. Como sucede en *Drácula* y en *Entrevista con el vampiro*.

827 Ibídem, p. 208

visuales en otras personas.⁸²⁸ Sus heridas sanan de manera instantánea sin dejar cicatriz (como en las *Crónicas vampíricas*)⁸²⁹, pero a pesar de todo sienten dolor físico⁸³⁰ y anímico,⁸³¹ sienten también frío⁸³² y sangran⁸³³ y vomitan.⁸³⁴ Respiran⁸³⁵ (su aliento no deja huella alguna en el aire helado⁸³⁶). Son capaces de soñar.⁸³⁷ Pueden atisbar e intuir de manera poderosa imágenes del pasado.⁸³⁸ Y son capaces de sumergirse en el océano, siendo excelentes buzos y nadadores⁸³⁹ y soportan la fuerte presión de las profundidades del mar.⁸⁴⁰ Pueden trepar ágilmente los muros.⁸⁴¹ Hacen voltear la mirada de alguien a voluntad.⁸⁴² Son seres memoriosos.⁸⁴³ Como los vampiros de las *Crónicas vampíricas*, son inmunes a los crucifijos.⁸⁴⁴ Parecen vivir entre prodigios y coincidencias (a Sandra se le cruzan misteriosamente en su camino personas en las que había estado pensando). Pueden ser fotografiados, pero salen en las fotografías de manera anormal, con el cuerpo nunca delineado con claridad y una luz difusa alrededor de ellos;⁸⁴⁵ aunque no se reflejen en los espejos.⁸⁴⁶ Son capaces de atravesar cuerpos sólidos como las paredes.⁸⁴⁷ Para estos vampiros su condición de vampiros es llamado don, al igual que en las *Crónicas vampíricas*, donde es llamado el “Don Oscuro”. No se reflejan en los espejos, pero sí en los ojos de otras personas.⁸⁴⁸ Tienen poderes sobre las computadoras.⁸⁴⁹ Olfatean como los perros;⁸⁵⁰ y tienden trampas a sus víctimas.⁸⁵¹ Son capaces de desatar los vientos.⁸⁵² La alimentación parece condicionar de muchas maneras sus capacidades:

828 Ibídем, p. 221

829 Ibídém, p. 223

830 Ídem

831 Ibídém, p. 232

832 Ibídém, p. 236

833 Ídem

834 Ibídém, p. 272

835 Ibídém, p. 194

836 Ibidem, p. 42

837 Ibidem, p. 231

838 Ibidem, p. 228

839 Ibidem, pp. 181-193

840 Ibidem, p. 227

841 Ibidem, p. 241

842 Ibidem, p. 258

843 Ibidem, p. 261

844 Ibidem, p. 271

845 Ibidem, p. 272

846 Ibidem, p. 193

847 Ibidem, p. 281

848 Ibidem, p. 286 y 287

849 Ibidem, p. 292

850 Ibidem, p. 303

851 Ibidem, p. 198

852 Ibidem, p. 306

cuando necesitan alimentarse sienten excitación nerviosa;⁸⁵³ después de la alimentación, de la cual se proveen con mordidas en el cuello y las muñecas⁸⁵⁴ al menos una vez al día de toda la sangre de una víctima,⁸⁵⁵ se vuelven excitados y vigorosos.⁸⁵⁶ Pueden morir, como en las versiones más tradicionales del mito, si se les clavan una estaca.

El vampiro en dos cuentos: “La máscara del dios vampiro” y “No perdura”

“La máscara del dios vampiro” es un cuento de Mauricio Molina publicado en su libro de cuentos *La trama secreta* (2012).⁸⁵⁷ ⁸⁵⁸ En él podemos decir que se continúa la estirpe byroniana del vampiro, al menos en sus aspectos exteriores; del mismo modo que se le describe a éste en términos clásicos: “Alto, muy algo, desgarbado, pálido, de nariz y orejas muy grandes”.⁸⁵⁹ A pesar de todo, se insiste en que el personaje es “todo menos un cliché: había algo en él de concreto y fuerte, de presencia rotunda muy distinta a la de esos seres fantasmales con los que se identifica a los seres de la noche. Era más un rozagante empresario centroeuropeo”,⁸⁶⁰ y es que el personaje vampírico aquí es un anticuario o coleccionista de arte, quien recibe el mote de “Maestro” por parte de su empleado de confianza, que es el narrador de la historia.

Resulta luego que ese vampiro es nada más y nada menos que el conde Drácula. Sólo que Drácula, a quien se le nombra en este cuento Tepes, no es precisamente el Drácula de la novela de Stoker, ni es inmortal, pero sí es un ser muy longevo que ha vivido ya más de quinientos años. Ni los crucifijos ni el ajo le hacen el menor daño; y es en verdad extremadamente sano; prefiere el trato diurno y le gusta la buena comida y el buen vino.⁸⁶¹ Sus gustos son muy refinados (gusta del cine, la fotografía y la literatura) y estos se expresan en sus colecciones de arte; ama la poesía francesa del siglo XIX

853 Ibidem, p. 278

854 Ibidem, p. 264

855 Ibidem, p. 308

856 Ibidem, p. 212

857 Molina, Mauricio (2012): *La trama secreta. Ficciones, 1999-2011*. FCE: México, pp. 119-129

858 Antes había sido publicado en: Molina, Mauricio (2006): “La máscara del Dios vampiro” [en línea]

en *Revista de la Universidad de México* No. 31. Universidad Autónoma de México: México, pp.32-36.

Disponible en:

http://www.revistadelouniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/2710/3948 [consultado el 12 de agosto de 2016]. Esta es la fuente a la que hemos acudido.

859 Molina M. (2006): Op. cit., p. 32

860 Ibidem, p. 32 y 33

861 Ibidem, p. 33

(incluso se procuró la amistad de Arthur Rimbaud y Gérard de Nerval) y el romanticismo alemán.⁸⁶² En cuanto a su psicología, es caprichoso, al grado de que, al odiar la pintura, compra cuadros muy caros sólo para destruirlos.⁸⁶³

Al revelarle el secreto de su identidad, el empleado de Drácula le pide que le trasmite el vampirismo. Drácula no quiere hacerlo, pero lo hace partícipe de un plan: robar una máscara mágica, originaria del periodo prehispánico mexicano, que posee el don de la inmortalidad para que Drácula tenga la eternidad que desea, y a cambio le manda a una vampira como colaboradora para robo de la máscara, y es ella quien le trasmite el vampirismo y con ella vive un romance.

De los vampiros se dice que son una raza especial de seres humanos, casi todos muy longevos, que fungían en el Neolítico como chamanes, siendo los responsables de la propagación de antigua mitología universal del vampiro. Se dice que, por ejemplo, los antiguos sacerdotes mesoamericanos desollaban en carne viva a un vampiro, vestían sus pieles y absorbían así la sangre durante horas, a veces días; razón por la que había muy pocos vampiros en el México antiguo, pues eran las víctimas predilectas de los rituales.⁸⁶⁴ Los vampiros terminaron despareciendo del mundo por muerte, “cansancio” y “olvido”.⁸⁶⁵

La trasmisión del vampirismo, que en este cuento se llama “Mal sagrado”, no se da de una manera típica, pues se dice que es un cliché “totalmente falso” que un vampiro infecte a un ser humano sólo con morderlo y alimentarse de su sangre. Para que un vampiro logre convertir a otro es necesario “el contacto prolongado (...), la continua frecuentación de la sangre del otro”.⁸⁶⁶ La vampira que Tepes envía para convertir en vampiro a su empleado le trasmite a éste el vampirismo por vía sexual: la narración relaciona el sexo continuo con esa interacción necesaria.⁸⁶⁷

“No perdura” es un cuento de José Emilio Pacheco contenido en su libro *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1959).⁸⁶⁸ En él el vampiro es a la vez el personaje de una película de terror del siglo XX, que a la vez un muerto vivo desenterrado en el siglo XVI que ataca en 1961 a un espectador de la película que

862 Ibídem, p. 34

863 Ídem

864 Ibídem, p. 35

865 Ibídem, p. 34

866 Ibídem, p. 35

867 Ibídem, p. 36

868 Pacheco, José Emilio (1990): *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. Era: México, pp.85-87

protagoniza. Y es que se trata de un cuento fantástico que juega con la superposición de los tiempos narrativos.

Como personaje del cine de vampiros del siglo XX, el vampiro parece estar rodeado de toda la iconografía convencional de éste: la ambientación que lo rodea es lúgubre; y se transforma en murciélagos. Su descripción es inequívocamente tradicional: “un hombre pálido o verdoso –el blanco y negro de la película no autoriza esta precisión– envuelto en una capa, sonriente y cruel, con sus colmillos curvos y agudos”.⁸⁶⁹ Ha regresado a la vida para vengarse, liquidando por medio de la succión de su sangre (la típica mordida en el cuello) a los descendientes “de quien en el siglo XVI violó su tumba e intentó clavarle una estaca en el pecho y derramó su sangre inmortal”.⁸⁷⁰

Como vampiro del otro plano narrativo, que podríamos empatar con la “realidad”, es idéntico. Se aparece en iguales circunstancias, transformándose a partir de un murciélagos para atacar al espectador que no creyó en su historia en el cine y que la consideró como una película chistosa.⁸⁷¹

869 Ibídem, p. 85

870 Ibídem, p. 86

871 Ibídem, p. 87

LO FANTÁSTICO, LO GÓTICO, LO SINIESTRO Y LO GROTESCO

Nos proponemos estudiar en este apartado lo fantástico, lo gótico, siniestro y lo grotesco en conjunto en los textos de estudio, elementos estéticos que han sido actualizados y puesto en juego de maneras múltiples a lo largo de las narrativas que nos ocupan. En conjunto, ya que sin duda se trata de conceptos y ámbitos que se interconectan en toda literatura de vampiros tradicional. Nos enfocaremos en tres obras con el fin de observar de qué manera la tradición estética canónica en torno al vampiro literario es continuada hasta épocas recientes en este país.

Creemos, primeramente, que es posible hablar de una producción fantástica y de una producción gótica contemporáneas, que en ocasiones son llamados lo “neofantástico” y lo “neogótico” para relativizar esta producción con respecto a los períodos históricos en los que estos tipos de textos tuvieron su mayor auge: finales del siglo XIX y principios del siglo XX para la literatura fantástica, y siglos XVIII y XIX para la novela gótica. Dichas corrientes han evolucionado hacia formas estéticas posmodernas, caracterizadas generalmente por la hibridez, heredando de las tradiciones góticas y fantástica rasgos importantes y más o menos determinantes. Botting considera que lo gótico ha sido trasmitido al siglo XX en formas que son sin duda nuevas, aunque el género y sus restricciones formales siguen siendo importantes en sus representaciones recientes.⁸⁷² Señala que la posmodernidad, desde finales de la década de los 70, ha parecido ser hospitalaria a la resurrección de formas y figuras góticas,⁸⁷³ las cuales conviven con otras más claramente contemporáneas en géneros como el *dark romance*, la ciencia ficción, el horror, el *cyberpunk*, el realismo mágico, la novela neovictoriana y el *slasher*, entre otros,⁸⁷⁴ sin ser posible determinar exactamente dónde se inicia el género gótico en la actualidad y dónde inician los otros, llegando incluso a surgir la pregunta de si esta etiqueta de lo gótico sigue siendo en verdad útil para clasificar y comprender los textos contemporáneos.⁸⁷⁵ Sin embargo, se sigue usando, tanto a nivel informal por los lectores, como por los comentaristas de los medios de comunicación y por la crítica especializada. Las narrativas contemporáneas que se enmarcan dentro de lo neogótico suelen detentar nuevos valores que configuran su novedad respecto a la tradición. Por ejemplo, las escrituras femeninas góticas recientes reexaminan las

872 Botting, F.: (2014): Op. cit., p. 16

873 Ibídem, p. 15

874 Ibídem, p. 16

875 Ídem

imágenes de la masculinidad y la femineidad para desafiar el contraste artificial de las categorías sexuales y sociales, así como su carácter normativo. Y la posición del monstruo de la narrativa gótica reciente pasa de inspirar el terror o la lástima (como en *Frankenstein*) para demandar la admiración del lector.⁸⁷⁶

Por su parte, lo siniestro y lo grotesco, elementos decisivos en lo gótico y también, por supuesto, lo fantástico, siguen presentes en la contemporaneidad. Veamos cómo estas categorías y formas de lo literario se evidencian en nuestro corpus.

La ruta del hielo y la sal

La ruta del hielo y la sal es una novela en la que las pasiones de los personajes se representan de manera intensa y parecen estar a flor de piel. Se trata de una novela de horror con una fuerte carga erótica. El ambiente gótico aquí es el barco Demeter que, según la novela *Drácula*, fue el barco en el que viajó el vampiro a Inglaterra. La novela recrea la travesía del barco, desde el punto de vista de su capitán, un hombre homosexual, una especie de perverso que pasa sus horas de ocio reflexionando acerca de que debe mantenerse alejado de sus hombres con el fin de no comprometer la disciplina de la tripulación, al mismo tiempo que recuerda una muerte de la que fue culpable en el pasado. En ese barco se esconde Drácula que poco a poco va matando a su tripulación, alimentándose de ella. Y el vampiro termina conduciendo el barco con sus poderes sobrenaturales. *La ruta del hielo y la sal* pretende ser la reconstrucción literaria de ese trayecto que, representada desde la distancia de una narración alterna: la propia novela del capitán en su travesía, que incluye su pasado y su lucha final contra Drácula. Para ello, el autor se vale del recurso de utilizar fragmentos de la novela original de Stoker para contextualizar al lector; citas que por otro lado no son fieles, tratándose más bien de paráfrasis la mayoría de las veces, con algunas citas apegadas al original cuya intención sería la de evidenciar más fácilmente la relación de esta novela con la anterior, sobre la que se edifica a modo de palimpsesto. Así se advierte la filiación de *La ruta del hielo y la sal* con la tradición gótica.

De *Drácula* el autor ha pretendido registrar el ambiente ominoso, opresivo, la amenaza desconocida que se cierne sobre los personajes a causa del vampiro. En esta novela, como en la otra, el vampiro es una figura ausente que no tiene voz pero cuya

876 Ibídem, p. 14

presencia se revela de inmediato cuando sabemos que la narración de la novela se localiza en el mismo barco en el que viajó Drácula a Inglaterra; y de que, habiendo focalizado las acciones en el capitán, se nos remite a una recreación, desde otra perspectiva (la del capitán) de la escena de *Drácula* en la que los gitanos llevan al puerto las cajas la tierra de Transilvania en la que viajará el vampiro escondido en la bodega. En la obra de Stoker, un grupo de hombres de esta etnia son servidores de Drácula. Al lector conocedor de *Drácula* le bastan acaso estos dos elementos (el nombre del barco y la recreación del pasaje de los gitanos) para reconocer la intextualidad con *Drácula*. Por demás, las fechas de las acciones coinciden en ambas novelas. Esta relación inicial se seguirá elaborando y permitirá identificar a la novela de Zárate también como un complemento del texto de Stoker.

La ruta del hielo y la sal es una novela que apela a las emociones, al suspenso, al erotismo y al miedo. La voz del capitán que va guiando la narración parece de una razón menguada, guiada casi en absoluto por la pasión y los bajos instintos. Como los textos góticos, la obra en algunos momentos parece celebrar el comportamiento criminal, la violencia, la pasión voraz y los actos licenciosos del deseo carnal. La novela presenta los vicios, depravación y corrupción de la tripulación del Demeter y en ello se solaza con un carácter trasgresor, dando forma a una moral y una sexualidad depravadas y subversivas para la época y el contexto social en que fue escrita. Su espacio es el espacio claustrofóbico de un barco en altamar; y sus sucesos principales se desarrollan durante una imponente tormenta, cliché de la literatura gótica (la misma tormenta está inscrita en *Drácula*). Si la tensión entre presente y pasado, así como de barbarie contra civilización es una de las múltiples características de lo gótico,⁸⁷⁷ esto ocurre en esta novela (como también ocurre en *Drácula*): los marineros deben luchar contra su propio deseo sexual y su agresividad (su exotismo remite a prácticas primitivas como la prostitución y la violencia criminal) para cumplir su trabajo correctamente y de manera funcional; los gitanos, por un lado, son un símbolo de lo incivilizado oriental, mientras por otro el destino de Europa funge como el horizonte donde impera el orden económico y moral. Este despliegue de antítesis culturales produce una abundancia de recepciones y efectos que son la lectura que lo gótico hace del mundo. Es posible por tanto hablar de *La ruta del hielo y la sal* como de una escritura gótica, pues, como nos enseña Botting, lo gótico no es una escuela circunscrita a un periodo histórico, sino que

877 Botting, F. (2014): Ibídem, p. 6

es una noción que excede estos términos y se incorporara al mismo tiempo a otras literaturas para transformarlas, a la vez que trasforma sus propias convenciones.⁸⁷⁸ Botting señala también que lo gótico se difundió en el siglo XX en la literatura de horror popular y las novelas de aventuras, y esta novela sería precisamente un caso ejemplar de dicha aseveración.⁸⁷⁹

Debido a que el capitán no puede vencer al vampiro escondido en el barco, pero consigue retrasar un poco su muerte para que su carga llegue a su destino para cumplir con su deber y redimirse de la violencia que le pesa en la conciencia (el capitán termina defendiendo la virtud del deber y a la responsabilidad para con los otros), *La ruta del hielo y la sal* es también una obra en la que el vicio y el mal no se diferencian claramente del bien y la virtud. La novela presenta un mecanismo de trasgresión, pero también uno de restauración, lo que la dota de una ambivalencia de sentido: la dependencia del bien del mal y al revés, característica muy importante de lo gótico, que, como forma, excluye la representación homogénea del mundo.

Como hemos señalado, el espacio gótico es aquí un barco que funciona como una prisión de alta mar, en donde el capitán está preso de sus deseos y de sus obligaciones y los hombres van sufriendo con los días la opresión del calor y de sus instintos. Luego, este espacio termina siendo un lugar del que nadie puede tener escapatoria, una vez que la tripulación empieza a ser exterminada por el vampiro y ha cundido el pánico: el barco funciona entonces como una trampa, lugar de terrores y ansiedades. De noche, la oscuridad e invisibilidad propicia la instalación del horror en todo su esplendor y la matanza se va cebando sobre los marineros que entran en estado de locura febril. Éstos temen su muerte al verse menguado en número de modo misterioso a causa de la fuerza monstruosa de un huésped desconocido cuya naturaleza no comprenden. La tripulación del barco zozobra en la desesperación; y la extensión del mar adquiere el brillo de su simbolismo al representar una visión final de muerte. El barco entonces se expresa muy claramente como arquetipo mítico y símbolo de la travesía de la vida para llegar a la muerte, donde la vida es asumida como viaje peligroso.⁸⁸⁰ El mar, como escenario de fondo, adornado de fenómenos meteorológicos como la niebla y la tormenta, proyecta sobre la lectura una situación que, si bien es originalmente de ambivalencia (dado que las incertidumbres que en este mar se

878 Ibídem, p. 9

879 Ídem

880 Chevalier, J. (1986): Op. cit, p. 178 y 179

desataron pudieron haber terminado bien o mal), finaliza en la instalación abarcante de la muerte, por la cual el barco termina convertido en un desierto. Al ser lanzada por el vampiro por la cubierta, muerta, la tripulación encarna un ciclo natural de orden cósmico que el mismo mar sugiere: lugar del origen y final de la vida.⁸⁸¹ En otra lectura, sugerida también por la misma tradición simbólica, el mar podría ser bien capaz de representar en esta novela el ancho e inabordable el mundo de las emociones y pasiones humanas⁸⁸² que sobre la embarcación se desataron.

A nivel de recepción, *La ruta del hielo y la sal* es capaz de abarcar el misterio, el suspenso, la acción, la sensualidad, el terror, la culpa, el heroísmo. Sin embargo, en tanto la presencia amenazante de Drácula en el texto es una representación informe, oculta y siniestra, la sensación que domina una gran parte de la de una mezcla de incertidumbre, expectación y aprehensión (“La sensación de que algo está mal, de que hay algo errado en nuestro barco, que las cosas no son como deberían ser.”⁸⁸³) En todo ello vemos que la novela propone establecer un pacto de lectura con el lector basado en las emociones.

Lo fantástico en esta novela está determinado por la presencia de situaciones ambivalentes, nebulosas y oníricas, de las que no estamos seguros cómo interpretarlas. La sugerencia en este sentido es muy importante: la novela tiene una tendencia muy marcada por ocultar cierta información para que el lector utilice su imaginación para reconstruir los hechos que serían los más terroríficos, lo cual le da un carácter aún más siniestro, al ser finalmente lo horroroso un producto también de la creación activa del lector. Veamos un ejemplo.

El capitán hace una visita de inspección a la bodega donde están guardadas las cajas de tierra en que viaja Drácula. En ella hay ratas muertas por el suelo, vaciadas de sangre y con los órganos internos roídos. Nunca se dice más al respecto, ni se incide nuevamente en imágenes similares, pero se reconstruye perfectamente que son despojos de la alimentación del vampiro. Las cajas de madera son preciosas y muy bien trabajadas.

No hay defecto alguno, excepto una pequeña grieta que corre por algunas de las tapas.

881 Ibídem, p. 689

882 Ibídem, 690

883 Zárate, J. L. (1998): Op. cit., p. 108

Mientras los turcos cuentan las cajas, recorro con mis dedos la minúscula imperfección.

Es cómo acariciar una piel firme, suave, redondeada... La miro de nuevo, es demasiado precisa, casi el dibujo ideal de cómo debe ser una grieta.

Sin saber por qué, cierro los ojos, dibujo la grieta en mi palma, dejo que la sensación de ella recorra las líneas de mi mano. Es difícil, suave... la recorro y con el movimiento es más sencillo hacerme una imagen de ella...

Llevo esa imagen entre mis dedos, la transporto hasta otra grieta, hacia un cajón diferente con otra imperfección. Toco la nueva tapa, descansando mi mano sobre ella, cierro los ojos.

Las grietas son idénticas, el dibujo en la madera el mismo, sin variación alguna.

No un defecto, fue puesta ahí a propósito.

Alguien ocultó el fin preciso de ese dibujo disfrazándolo. Pero ¿con qué fin? Es demasiada pequeña para servir de ventilación. Tan minúscula como el camino de los gusanos dentro de la fruta, los imagino saliendo de la caja, uniéndose bajo mi palma para formar una rata con un pelambre de un millón de gusanos albinos que se retuerzen, un millón de ojos ciegos atisbando.

Una rata como la que aguarda bajo mis sábanas, cada noche. Algo infinitamente pequeño roza mi mano, hurga entre las líneas de mis yemas, húmedo y móvil, lengua infinitesimal...

Con un grito aparto la mano de la caja. (...)

Sin que pueda imaginar el esfuerzo que requiere, sacudo la mano con un gesto de dolor, y aunque aún pueda percibir la sensación de algo viscoso en la yema de los dedos, la llevo a mis labios...

Una astilla.

Como si no me diera cuenta de su mirada, busco un fragmento inexistente clavado en mi piel. Después de que arranco nada, suspiro, hastiado, y miro a mi alrededor.

(...)

No hay nada inusual en ellos. No *ahí*.

(...)

Anoto en la bitácora con gesto firme que todo está en orden.

Yo no lo creo.

No cuando conservo en mi palma el aroma de una saliva rancia.

(...)

No al saber que tengo en mi palma el aroma muerto de la rata que
me espera erecta en mis sueños.⁸⁸⁴

La idea de la perfección de la grieta nos produce también la sensación de lo grotesco en tanto, en su cualidad inerte, le son asociados atributos de lo vivo: parece una “piel firme y suave”. Esta mezcla entre ambos reinos y categorías, lo vivo y lo muerto, es chocante e inquietante, casi perturbadora. La narración pone mucha atención sobre esa grieta, e incluso la experiencia sensible del capitán con la grieta tiene rasgos eróticos. Con anterioridad se nos había señalado una relación metafísica y onírica (tanto en los sueños nocturnos como en las ensoñaciones diurnas) entre Drácula metamorfoseado en una rata albina y el capitán, una relación que tiene mucho de la dominación sexual y a la cual se alude al final del fragmento citado. Todo lo cual nos sugiere de una manera escabrosa que es por allí que Drácula escapa convertido en niebla (recordemos que Drácula tiene la capacidad de convertirse en niebla, y el barco se cubre de niebla misteriosamente por las noches). No obstante, por más pertinente que sea nuestra interpretación y por más que todo indique que así es en efecto, ¿cómo podríamos estar seguros en un principio de la veracidad de nuestra ideación? Hacía el final de la novela, sabremos que así es; pero nunca hay nada explícito, inscrito textualmente al respecto; y todo queda inicialmente en el terreno de la construcción mental, aunque esta construcción sea completamente racional: durante suficientes páginas, al menos el lector que no ha leído *Drácula*, es capaz de dudar seriamente al respecto. El párrafo citado, pues, nos da una idea muy clara de una elaboración de lo fantástico de Todorov, en tanto estructura la duda y la incertidumbre acerca de lo sobrenatural y sobre esa duda basa su efecto estético.

La misma mezcla inquietante de los reinos se sigue elaborando más adelante. En un pasaje la niebla anormal y una bandada de murciélagos tienen una relación que no puede ser natural (por la cantidad de murciélagos súbitamente aparecidos de la nada). El texto no permite saber si existe efectivamente una transformación *física* de la niebla en murciélagos (la cual por otra parte es susceptible de acontecer, dadas las posibles metamorfosis de Drácula que ya conocemos) ha tenido lugar: y entonces la lectura se vuelve fantástica, siniestra y a la vez grotesca.

884 Ibídем, pp. 112 y 113

—El velamen está vivo —dijeron.

—Se abrió la niebla, capitán y pudimos ver... ver...

—Las telas cambiaron de color.

—Eran negras, capitán, y desgarradas sobre los mástiles, agitándose al viento...

—Viento que no existía...

—No supimos cómo, porqué se habían roto todas, desgajadas, restallando aún cada pedazo...

—... Cuando las tocamos gritaron, todas ellas.

Y la tela oscura se agitó por sí misma, se movió bajo su propia voluntad, palpitando obscenamente.

Después, se echó a volar.

Un millón de murciélagos cubriendo las velas intactas, un millón de alas membranosas agitándose en el aire, subiendo en espiral sobre nosotros, perdiéndose en las nubes de tormenta que —a su vez— gritaron lluvia y viento.⁸⁸⁵

El efecto grotesco es más claramente señalado cuando el velamen cambia de color y “grita”, si aceptamos que la capacidad de gritar es una cualidad únicamente de lo vivo, que sería siempre perturbador de escuchar en un objeto inanimado.

Sin embargo, la escena más inquietante, por siniestra, fantástica y grotesca a la vez, se sitúa hacia el final de la novela. El capitán observa a algo adherido al barco cuya naturaleza es perturbadora, monstruosa y amenazante, cuya naturaleza se desconoce, pero repugna y atemoriza con sólo mirarla:

Dejé el timón al viento y a la tormenta que —ahora lo sé— dirige, a la niebla que nos rodea como un sudario. No por completo. Había desgarraduras aquí y allá, sobre el mar, vi las aguas pasando raudas, la espuma furiosa que creábamos al cortar las olas, la oscuridad convertida en cuerpo líquido bajo nosotros.

Vi la ruta que se terminaba, el tiempo que me acercaba al *mañana* donde iba a morir.

Vi algo blanco e indescriptible bajo nosotros.

Algo vivo.

885 Ibídem, pp. 147 y 148

Algo de mil bocas, hiriendo la *mente* al observarlo.

Algo que sólo era capaz de existir en un universo insano, uno donde existieran hombres altos mirando, fascinados, el abismo y a uno de sus habitantes.

Aparté la vista de esa silueta monstruosa, indefinida, obscenamente múltiple.

Sentí que mi alma había sido manchada por esa cosa, que lo que yo era había muerto un poco sólo por observarla.⁸⁸⁶

No sabemos exactamente qué es; y eso hace a *esa cosa* más fantástica y grotesca. Lo que sí podemos saber es que es de naturaleza sobrenatural y que muy probablemente se ha instalado bajo el barco para llevarlo a su ruta planeada, una vez que el capitán se ha emancipado del vampiro y ya no colabora llevando el rumbo de la embarcación. Es grotesca porque se le observa como algo vivo, pero escapa a las categorías que conocemos de lo vivo. Algunas frases denotan cargadamente su singularidad grotesca hasta lo atroz: “Algo de mil bocas, hiriendo la *mente* al observarlo”, “Algo que sólo era capaz de existir en un universo insano”, “silueta monstruosa, indefinida, obscenamente múltiple”, “Sentí que mi alma había sido manchada por esa cosa, que lo que yo era había muerto un poco sólo por observarla”, frases que por cierto intranquilizan al lector.

Como hemos visto, *La ruta del hielo y la sal* utiliza estas categorías literarias, lo fantástico, lo gótico, lo siniestro y lo grotesco, para dar forma a una narración cargada de efectos en la sensibilidad, estableciendo una continuidad con la literatura gótica tradicional, a la vez que revitalizando el narrativa de terror en México al profundizar en características no exploradas tan densamente en el género en este país, como el homoerotismo, según veremos más detenidamente en un apartado posterior.

La sed

La Sed es una novela donde el personaje principal es una mujer de nombre Sandra que luego es trasformada en vampira por un vampiro más o menos malévolos.⁸⁸⁷

886 Ibídém, pp. 159 y 160

887 En concordancia con los nuevos modelos de vampiros humanizados de la literatura más reciente, nos es más difícil determinar la maldad de este vampiro, toda vez que en estas literaturas tienden a construirse aspectos dicotómicos en torno a la personalidad de los vampiros, debido a los cuales somos a veces incapaces de separar maldad de naturaleza, lo que nos lleva a no poder determinar claramente hasta qué

Su representación rompe con la imagen tradicional de la vampiro-*femme fatale* que seduce a los hombres o a otras mujeres para destruirlas, que fue muy importante en la literatura vampírica al grado de convertirse en un paradigma durante el siglo XIX. Sandra se nos presenta no con las características de la vampira seductora y fatal, sino como una vampira a veces frágil y a veces fuerte, inestable y voluble, preocupada, que aprende a ser vampira sin disfrutar completamente de su nueva condición de monstruo. Esta es una vampira independiente que sabe desapegarse de su creador, al que no se somete y al que incluso llega a repudiar para hacer un camino por su cuenta en el mundo. Así se desliga un poco del típico vínculo psíquico-sexual, que es principalmente de sometimiento, con que el vampiro se relaciona con sus víctimas y los vampiros que crea mediante su mordedura. Si bien este vínculo está inscrito en la novela, deja de ser su perversidad lo determinante en la relación principal entre ambos, en tanto los vampiros en *La sed* se construyen más como individuos solitarios, que, si bien necesitan de los otros para alimentarse, también necesitan constantemente afirmarse ellos mismos mediante el cultivo su individualidad, explorando el mundo y viajando, también más o menos al modo de las *Crónicas vampíricas*.

Estos vampiros también se enamoran. Y aunque este amor continúa llevando la marca del egoísmo, ya es un amor que más cercano del amor humano, en consonancia con los nuevos héroes góticos, construidos para que el lector pueda sentir una empatía más efectiva hacia ellos. Una descripción del amor del vampiro Samuel por su amante Izhar nos da un bosquejo de este vampírico que se elabora en esta novela:

Amaba a Izhar. Nuca había amado a nadie. Sólo a él. Amaba la pureza de su corazón insumiso. Por él había comprendido finalmente cuál era la esencia de amor; qué lejos estaban esa necesidad visceral de poseer la existencia entera del otro de las connotaciones de dulzura y generosidad que se adjudicaban comúnmente al vocablo. Ante el asalto del amor había dejado caer las murallas que lo habían protegido de ser como todos los hombres, un pez ciego moviéndose inseguro tras un encantamiento. Y no había conseguido nada a cambio.⁸⁸⁸

grado los vampiros son de verdad malévolos y no productos de sus propias circunstancias y determinantes adversos.

888 Díaz Enciso, A.: Op. cit., 33

En este amor homosexual, las categorías tradicionales de la feminidad y la masculinidad están desestabilizadas. Samuel es un vampiro que busca la compañía de un hombre mortal como amante (con quien tiene una relación pasional) y recurre a los placeres carnales de hombres homosexuales eventualmente, usando a Sandra, su creación, más bien como un pasatiempo con el que demuestra su poder y como una compañera para paliar su angustiante soledad. Esto es sin duda es también heredado de la narrativa de Anne Rice, con la que esta novela tiene bastante en común: principalmente el homoerotismo y el perfil del vampiro sensibilizado con pasiones humanas.

Lo sobrenatural en la novela está sin duda presente. Por aquí y por allá encontramos situaciones que rebasan la esfera de lo natural o lo posible y se inscriben en el ámbito del prodigo. Como ya referimos, los vampiros en *La sed* parecen vivir entre prodigios y coincidencias muy extrañas; pues a Sandra le van apareciendo personajes que busca de maneras azarosas, misteriosas y totalmente inesperadas: como cuando encuentra el cadáver ahogado de su padre, que ha extrañado durante muchos años, en un muelle por el que por azares del destino se haya, y el lector se pregunta si esto puede ser posible. Por cierto, que este pasaje ofrece una muestra perfecta de la elaboración de lo grotesco en la novela, al incidir sobre lo desagradable, lo nauseabundo y la podredumbre, en este caso, de un cadáver purulento, impresión visual a la que se suma el cheque emocional que representa para Sandra el que se trate de su propio padre que tanta falta le hizo.

A lo lejos vio cómo el oleaje se volvía más lento y torpe al arrastrar una masa gris que flotaba en la superficie. ‘Un ahogado’, pensó con asco. Estuvo a punto de apartarse del muelle, pero no lo hizo. El cuerpo tenía un volumen extraño; parecía incompleto. A medida que el agua lo acercaba a ella con empellones torpes pudo distinguir algunos parches de piel grisácea y que parecían sólo el tronco de un cuerpo; no lograba apartar la mirada del cadáver hasta que lo oyó golpear con un sonido indescriptible de carne fofa contra el muelle, como su fuera un regalo para ella.

Era desgradable pensarlo, pero en el rostro gris y deformé por la hinchazón, en los ojos abiertos que no mostraban iris ni pupila, en los labios blancuzcos de piel podrida que se deshacían entre las ondas del agua, en el cuerpo mutilado y sin piernas, inflado como un globo, creyó reconocer unos rasgos familiares. Quizá la barba enredada de

algas la remitía a un recuerdo muy lejano que trató de abrazar con obstinación.

Cuando recordó al fin, se llevó una mano a la boca y retrocedió unos pasos, sin dejar de ver el cadáver de su padre tanto tiempo buscado. Un muerto por asfixia. Un ahogado nada más. Durante lagos minutos se quedó viéndolo, esperando que desapareciera como todas visiones, pero no era visión sino un cuerpo de carne, hueso y piel deshecha y humedecida que de alguna forma se había quedado enganchado al muelle y no parecía tener prisa por moverse de allí. Sandra tuvo que acercarse de nuevo a la orilla, lo más lejos posible del cuerpo, y vomitó. (...) Entonces, Sandra, tiritando y con las rodillas temblosas, echó a andar de prisa en dirección a Four Courts, repitiendo una frase única dentro de su cabeza: ‘Es sólo un muerto’.⁸⁸⁹

En este pasaje lo grotesco es determinado por la irrupción en el mundo cotidiano de una fuerza ajena e inquietante, a la vez que amenazadora, presentada de manera inesperada y súbita. El mundo ha presentado una irrupción casi demoniaca manifestada por el temor oscuro y perverso vuelto realidad de manera dramática. Por medio de éste, el orden del mundo conocido se ha corrompido y da paso a un misterio desordenado y monstruoso: la vida misma ha revelado su carácter caótico y amenazante, del que la experiencia ha sido partícipe por medio de la nausea. El carácter crepuscular de este pasaje se aúna a una desestructuración de la interpretación racional del mundo. El mundo se ha enajenado en la misma mirada, arrastrando a Sandra al terror. No deja, sin embargo, de insinuarse la ironía por medio del azar extraño y casi sarcástico que nos revela la sensación de lo absurdo en toda su magnificencia.

Y asimismo asistimos en el mismo pasaje al encuentro de lo fantástico de Todorov, dado que en él la incertidumbre se inscribe textualmente. Por una parte, dada la capacidad de Sandra como vampiro para ver con la mente sucesos del pasado, ha “recordado” que ese cadáver horripilante deshecho se trata del de su padre, ahogado en el mar y buscando por años. Por otro lado, se aleja diciendo simplemente ‘Es sólo un muerto’. Es bien posible así que se encuentre trastornada aún por la súbita irrupción de su nueva condición de vampira, a la que no se acostumbra totalmente, y siga aprendiendo acerca de ella y se haya equivocado. Lógicamente resulta muy improbable que luego de muchos años, en un viaje de aventura que el destino le pondría en su

889 Ibídem p. 272

camino de manera inesperada, fuera a encontrar a de esta manera a su padre, desaparecido en el mar hace tantos años. Resulta también muy improbable que fuera a reconocerlo en ese estado de descomposición avanzada. De aceptar que efectivamente la coincidencia tan enorme se ha dado; y que el cadáver encontrado por azar es el de su padre y Sandra lo ha reconocido con su nueva capacidad extrasensorial, estamos ante un mecho maravilloso. Como la duda es capaz de prevalecer, seguimos en el terreno de lo fantástico. La duda misma se hace más grande cuando se recuerda que anteriormente Sandra ya había tenido impresiones engañosas, como cuando cree ver a su padre en la figura de un vagabundo, trastornada por su propia conciencia y sus recuerdos.

También se manifiesta lo fantástico en otros pasajes en los que prevalece la incertidumbre acerca de los alcances de las capacidades extraordinarias o sobrenaturales de Sandra. Generalmente éstas se nos describen de una manera vaga, imprecisa, informe, por lo que sólo podemos hacernos una idea nebulosa de ellos. Por ejemplo, un pasaje puede sugerir que en ocasiones los vampiros pueden parecer invisibles a las personas. Si pueden volar y atravesar paredes sólidas con el cuerpo, quizá pueda ser también que, de algún modo, se hagan invisibles.

Dentro del hospital la luz fluorescente y mortecina lamía las paredes blancas. Caminaron por el pasillo, eludiendo a las enfermeras y a los médicos de guardia que moldeaban el silencio con el susurro de sus pasos acolchados. El aire olía a desinfectante y formol. Aquí y allá se escapaban débiles quejidos de dolor, los murmullos del sueño. Una enfermera cerró una puerta tras de sí y se alejó sin mirarlos, empujando su carrito de metal en el cual tintineaban frascos de cristal y utensilios mecánicos de lúgubre utilidad. Samuel abrió esa puerta y entró con Sandra a lo que debía ser una sala general.⁸⁹⁰

El caso puede sonar muy trivial. Pero, ¿por qué ese modo turbio de presentar la narración? Si nos inclinamos a interpretar que simplemente se escondieron muy bien de la mirada de las enfermeras, resulta muy extraña la forma en que está construida sintácticamente la expresión: “Una enfermera cerró una puerta tras de sí y se alejó sin mirarlos”. El texto, si bien no presenta otros indicios de que podría tratarse de algo sobrenatural, lo cierto es que deja mucho a la reconstrucción del lector, que, conociendo

890 Ibídем, p. 281

de antemano los poderes sobrenaturales que prevalecen dentro del pacto ficcional de la novela, bien puede también inclinarse *por derecho propio* por una lectura sobrenatural. Esta sensación de sobrenaturalidad que puede asaltar al lector es reforzada por el hecho de que inmediatamente antes en el texto (justo en el párrafo anterior) se nos había presentado un hecho sobrenatural que podría tener relación: la capacidad de los vampiros para atravesar con sus cuerpos un muro sólido, lo cual, nos queda claro, se trata de un prodigo sobrenatural. Mientras están volando, Samuel había sujetado a Sandra “de la mano y la obligó a acompañarlo en dirección al muro de piedra gris. Sandra tuvo la sensación de humo enredado a sus miembros que le indicaba que estaba atravesando un cuerpo sólido”.⁸⁹¹ En tanto pueda prevalecer la duda, nos situamos, pues, ente el terrero no de lo fantástico. Y la literatura gótica, como sabemos, se complace en la presentación de este tipo de formas indeterminadas. En las tensiones entre la percepción y la interpretación errónea, la fantasía y la realidad, en la ambivalencia y ambigüedad de los recursos técnicos que sugieren formas opuestas de entender los textos: tanto como sucesos sobrenaturales, como hechos materialistas imaginados o verdaderos.⁸⁹²

Durante estas páginas dedicadas a la visita de los vampiros al hospital, podemos encontrar un tratamiento gótico del espacio desolado y lúgubre. Aquí el ambiente gótico, en un contexto urbano, y en lo que la ciudad tiene de mortecina, decadente y opresiva, es un hospital. Samuel ha llevado a Sandra a alimentarse a un apartado donde hay enfermos terminales. Todo está en silencio, salvo el quejido de dos o tres durmientes que quizá advirtieron la intrusión de los vampiros.

Podían oír con nitidez la respiración dificultosa de un hombre que usaba una cámara de oxígeno. Olía a muerte, a enfermedad, un olor inconfundible, dulzón y triste que no podía ocultar aquel sobrepuerto del alcohol y los desinfectantes. Sandra misma empezó a sentirse enferma. Samuel soltó su mano y se quedó quieto en el umbral, sin decir palabra.

Ella echó a andar entre las dos hileras de camas, intentando descubrir qué misión se le estaba encomendando ahora. Avanzaba entre seres enflaquecidos hasta los huesos. Sus rostros habían perdido los rasgos que una vez definieran su individualidad y ahora era difícil

891 Ídem

892 Botting, F. (2014): Op. cit., p. 5

distinguir uno de otro, igualados como estaban por la caricia de la promesa de la muerte. Apenas se diferenciaba por el color de sus cabellos ralos más o menos discernibles por la luz que entraba de la calle a través de las persianas cerrada y por el resplandor verdiazul de las pantallas que indicaban que seguían vivos. Eran seis hombres y los cascarones de que se despedían eran lo suficientemente elocuentes para alcanzar a decir que eran jóvenes. Unos tenían el rostro y las manos hinchados. Otros estaban cubiertos de manchas violáceas en la piel. Sandra se detuvo en medio de ellos, horrorizada.

—Todos van a morir —oyó la voz de Samuel tras de sí, muy quedo—. Son enfermos terminales. Ni uno solo se va a salvar, y no importa. Creo que todos desean ya la muerte.

Un hombre moreno abrió los ojos, como si estuviera escuchando sus palabras y hubiera comprendido. Una expresión de terror atravesó su mirada opaca; muy débil para hablar, se quejaba con los ojos, se quejaba con los ojos, protestaba: él tenía miedo de morir.

Sandra se sentó en una silla incómoda con asiento de hule junto a una cama y se echó a llorar.

—Por favor, sácame de aquí. Es horrible.

—¿Por qué?

—Es cruel y es siniestro ser testigos de este sufrimiento. ¡Es perverso! Vámonos.

—No venimos a verlos. Venimos satisfacer sus deseos, y nuestra hambre. Dos serán los elegidos. Tú que buscas una verdad en qué creer, dales la muerte. ¿Qué otra cosa podría ser más clara y transparente?

—No. Tienen miedo. Tienen rabia y mucho miedo de morir. ¡No lo haré!

Siguió un silencio tenso, como si todos los que ocupaban la sala hubieran suspendido la respiración. Samuel lo rompió con voz ronca y cruel.

—Si alguno está lo suficiente consciente como para darse cuenta de que te has negado a darle, no te perdonará. Cargarás con eso en tu conciencia durante los largos años que te esperan. Y se inclinó junto al enfermo que le quedaba más cerca. Tomó su muñeca flaca que

podía rodear fácilmente con los dedos. No era más que piel pegada al hueso.

—No te preocupes —se burló, aunque el hombre ni siquiera había abierto los ojos. No nos pasa nada. Somos inmortales.

Aún inconsciente, el enfermo se estremeció bajó la suntiosa cualidad de esa palabra. Samuel rompió la frágil envoltura con los dientes y bebió la sangre infectada del enfermo, quien tardó pocos segundos en morir, tan débil estaba, sin volver a abrir los ojos, sin saber que ya, por fin, moría.

Sandra miraba la escena con estupor.

—Es tu turno. Elige a uno —le dijo Samuel, los ojos amarillos atravesando la oscuridad de la sala con un brillo encendido, mientras se limpiaba la sangre de la boca.⁸⁹³

Pero Sandra, al igual que el Louis de Rice, es un vampiro piadoso, capaz de sentir propio el sufrimiento ajeno de los humanos. Por lo que se alimenta de un joven escogido de entre los desahuciados. Y justo cuando el corazón estaba punto de apagarse,⁸⁹⁴ en un giro inesperado de la narración, abre con rapidez la piel de su propia muñeca para darle a beber al joven unas gotas de su sangre con el fin de darle la inmortalidad, en un acto de autosacrificio y bondad. La escena es muy prototípica: el joven empieza a transformarse prodigiosamente, renaciendo en un vampiro. La escritura del pasaje nos recuerda mucho, nuevamente, a Rice, tanto por la forma en que se trasmite el vampirismo como por el tratamiento estético que conlleva.

[Sandra] Oyó a Samuel gritar tras ella, pero fue más veloz. Dejó caer las gotas brillantes de su sangre arrebatada, que no era suya, en los labios resecos del enfermo que, urgido por los pasos acelerados de la muerte detrás suyo, conservó fuerzas para tragar y lamerse la boca. Sandra apretó la muñeca contra esos labios con firmeza, presionando hasta sentir un chorro delgado que escapaba de ella y escurría por aquellas mejillas descarnadas. Todo ocurrió en cuestión de segundos: cuando Samuel la apartó con violencia de su lado, el joven ya había

893 Díaz Enciso, S.: (2001), p. 281-283

894 Es interesante hacer notar que en la novela *Entrevista con el vampiro* de Anne Rice se explicita que el humano que va convertirse en vampiro por medio de la transmisión del “don” primero debe ser vaciado de sangre hasta el borde de la muerte; lo que tiene afinidad con esta elaboración.

bebido suficiente. Samuel le dio un empujón a Sandra que la hizo tropezar con la botella de suero, pero ella no le prestó atención. Sólo podía mirar el lecho del enfermo.

El joven tenía los ojos cerrados y sus rasgos se habían afilado en su piel pálida como la de un cadáver. Pero las manchas oscuras empezaban a desaparecer de su rostro, dejando asomar la piel translúcida y perfecta que había estado aguardando allí abajo por mucho tiempo el momento del milagro.

Durante lagos minutos se quedaron los dos viendo la macabra transformación de la muerte y el renacimiento pasando como ondas de agua por el rostro del joven. El dolor de la muerte y luego el paso a la respiración acompasada de quien de nuevo forma parte del entramado del mundo, su rostro cubierto por una piel satinada de hermosa transparencia.

Abrió los ojos, y el fulgor de la fuerza que había en ellos los obligó a despertar de su fascinación. Un suspiro muy tenue, casi imperceptible, agitó su propio pecho. Sandra dio unos pasos hacia la cama, reconociéndose en esa mirada agrandaba por el asombro. Pero Samuel la jaló con violencia de un brazo. Y Sandra se dejó arrastrar hacia la ventana.⁸⁹⁵

En cuanto a lo siniestro, un fragmento de la novela en donde lo encontramos es el siguiente. En él reluce la crueldad. Sandra encuentra (de nuevo de una manera muy misteriosa) en su vagar de vampiro la casa de su antigua amiga Delia. Entra. Aparenta que ha ido a visitarla, pero en realidad no busca nada. No sabe qué allí. Delia tiene a un bebé que muestra a Sandra. Sandra, que no se ha alimentado, no puede resistir escuchar su respiración. Y de pronto, y si saber cómo, ya la ha matado.

Sandra se puso de pie, se acercó a la cuna y contempló a la criatura durante largo rato. Tendría apenas unas semanas de nacida. ¡Era tan pequeña! Veía extasiada su cabeza redonda cubierta por un cabello delgado y suave como pelusa; la nariz respingona, los ojos cerrados de largas pestañas rozando las mejillas sonrosadas y la boca perfecta, muy roja, por la cual escapaban suspiritos roncos.

895 Ibídем, p. 284

Con mano insegura tocó su frente, temiendo despertarla y hacerla llorar. ¿Vería la niña, al mirarla, lo que era? La pequeña abrió unos ojos oscuros, grandes y confiados. ¿Cómo había podido Delia, la ordinaria Delia, crear algo tan hermoso?

Sandra cedió al urgente deseo de tomar a la niña entre sus brazos. No resistió la tentación de examinar sus dedos diminutos y perfectos, las uñas filosas, besar esas manos, los ojos, la boca; respirar de esa boca el aliento de la vida, con olor a dulce, a leche, y enamorarse de esa criatura inocente que no dejaba de mirarla con curiosidad. Tampoco pudo resistir al hombre, al deseo de hacer girar con suavidad la cabecita e hincar los dientes en el cuello frágil. ‘Solo un poco’, se dijo, pero era una sangre ligera, dulce, caliente, la sangre más deliciosa que había probado, y se sintió transportada por un arrebato de amor total. Se dijo que ella era la madre verdadera de la niña. Absorta en su fascinación bebió, bebió hasta que dejó de oír los suaves, afelpados latidos del pequeño corazón.

Vio el rostro de la bebé, que, debilitada, había tenido la misericordia de cerrar los ojos. Ahora era sólo un cuerpo de muñeca que con velocidad increíble empezaba a perder su calor. Sandra se quedó paralizada, con el cadáver en los brazos, y el rostro manchado de sangre.⁸⁹⁶

Aquí, lo siniestro viene dado por el carácter amenazante de la irrupción de la sed de sangre como un *ello* o una fuerza de otredad que, sin embargo, habita en la misma Sandra: un instinto ciego y animal que la invade y posee hasta hacerla violentar hasta la muerte a una criatura indefensa como lo es un bebé. Es dado también, a nivel de lectura, por el retorno de la pulsión humana de beber sangre humana, la cual, habiendo sido reprimida históricamente por las culturas humanas, vuelve bajo la forma amenazante de un incontrolable impulso al que Sandra no puede hacer frente y que la perturba. Después de haberse alimentado de la bebé, ella siente una abrumadora culpa y llora; se siente abyecta, e incluso piensa que merece ser castigada por lo que ha hecho volviéndose presa de la desesperación. Esto nos da una idea más clara de lo siniestro de la irrupción de la necesidad de alimentarse de sangre en tanto se presenta como una

896 Ibídем, p. 205 y 206

fuerza que, proveniendo de muy adentro, choca con la racionalidad de la conciencia que la condena. Ser víctima de la propia personalidad demoníaca es una cosa que debe ser considerada absolutamente siniestra, por cuanto de temible y oscuro hay en ello. Lo más familiar que poseemos, nuestro ser, se vuelve entonces un desconocido que nos domina: se produce una escisión desestructurante en el ser concebido como unidad, que nos mueve a hacer cosas desatentadas en un secuestro de la voluntad. El intenso sentimiento de culpa de Sandra nos muestra qué tanto ella hubiera preferido, en condiciones normales, no dar muerte a una pequeña bebé para alimentarse de ella; y más aún, haber sentido esa experiencia como un acto de amor.⁸⁹⁷ Sandra, en el momento del crimen, se hizo una desconocida para sí misma. Esa enajenación de su mundo conocido y de ella misma (habremos de recordar que la bebé es una de sus primeras presas y aún Sandra no se conoce bien como vampira) nos acerca también a la estructura de lo grotesco, en tanto lo que lo que es ordinariamente conocido alberga de pronto una presencia extraña y que lo vuelve nocturno, quimérico y perturbador.

Al respecto de este pasaje, debemos señalar que el gusto de los vampiros por los bebés y los niños⁸⁹⁸ es un tópico tradicional de la literatura de vampiros. Como ejemplo, podemos decir que figura en *Drácula* en dos ocasiones. La primera de ellas es cuando Drácula lleva un bebé a sus esclavas vampiras para alimentarlas y las encuentra seduciéndolo sexualmente a Jonathan.⁸⁹⁹ La segunda es cuando Lucy se ha vuelto vampira y roba a un pequeño niño rubio para alimentarse de él; cuando llega el doctor Van

897 Díaz Enciso, A. (2001): Op. cit., p. 207

898 Al menos dos ocasiones más en la novela se reitera que Sandra suele alimentarse de niños y jovencitos:

También con rapidez me adapté al hambre y a los medios necesarios para satisfacerla. Elegí adentrarme por los barrios más sórdidos de la ciudad, haciendo presa de víctimas que nadie reclamaría. Entonces había miles de niños pidiendo a gritos ser arrancados del mundo. La miseria y la abyección de esa Inglaterra hipócrita me ahorraban incluso la tentación de la culpa. Cuando extinguía la vida de esas criaturas deformes y desnutridas que jamás llegarían a conocer un mundo mejor, que probablemente morirían muy jóvenes de cualquier forma, ¿podía sentir remordimientos? No. Por supuesto que tampoco imaginaba salvarlos. Simplemente eran mi alimento, y su miseria me ayudó a verlos como tal.

Abajo, en la bodega, adormilados por el cansancio, el hambre y la constancia de un miedo que ya no pueden tolerar, quedan las víctimas: musulmanes chiítas capturados en Port Said y Beirut comparten su destino con dos soldados judíos muy jóvenes, en verdad unos niños, que Sandra sedujo en Tel Aviv.

Cfr.: Ibídем, pp. 255 y 307, respectivamente.

899 Stoker, B. (2011): Op. cit., p. 59. Si bien no se explicita que se trata de un bebé, se reconstruye la idea por las características del saco en el que está atrapado, así como de los ruidos que emite. En la versión cinematográfica de Coppola, se utiliza a un bebé de meses para hacer esta escena.

Helsin con su séquito a buscarla a su tumba con el fin de verificar el estado del cadáver de Lucy, la miran llegar con el bebé en manos.⁹⁰⁰ La atracción de los vampiros por los bebés, a los que consideran un banquete exquisito, es un cliché que parece provenir de la fantasía literaria de las brujas, quienes también los roban para alimentarse de ellos.

También con respecto a *Drácula*, *La Sed* guarda una relación de intertextualidad que se advierte en la relaboración de al menos dos pasajes emblemáticos de la novela de Stoker. El primero de ellas es el viaje en barco que hace el vampiro Samuel en compañía de Sandra e Izhar. No sólo el barco, llamado *Yun-Ilara*, tiene en el mascarón de proa una cabeza de dragón⁹⁰¹ que bien funciona como un guiño al conde Drácula, cuyo emblema también es un dragón, sino que, al igual que Drácula, Samuel, que parece tener el mismo poder milagroso sobre los elementos de la naturaleza,⁹⁰² guía al barco con sus poderes sobrenaturales; así, Sandra sabe que “el barco se movía impulsado por un aliento ajeno a la técnica que ponía en movimiento todas las demás embarcaciones que cruzaban el océano. Aquella nave inmensa se movía únicamente por la voluntad de un hombre, por una concentración de sus propios deseos que alteraban todo orden y lógica”;⁹⁰³ siendo capaz de hacer que su marcha aminore solamente con un sutil movimiento de su mano⁹⁰⁴ o avance con firme determinación sobre las aguas, empujado por un viento presuroso,⁹⁰⁵ pues es capaz de hacer que el viento obedezca sus órdenes, hinchando y moviendo las velas.⁹⁰⁶ De ese modo, el barco se mueve “en el seno de una corriente que no era consecuencia de la atracción de los astros, o de las mareas, sino de la sola voluntad de un hombre”, de un vampiro, haciendo que la embarcación navegue incluso a contracorriente y sin tripulación y llegue sin contratiempo a su destino.⁹⁰⁷

En el segundo momento la correspondencia con la novela original es también muy evidente. Es el pasaje en la que Drácula trasforma a Mina en una vampira, haciendo que beba de una herida que el vampiro se abre en su propio pecho. Así es cómo se describe en *La sed*:

Ya hundida en el delirio final, el de la muerte, [Sandra] vio que el hombre se abría la camisa y vio cómo su mano, que en esos momentos

900 Ibídem, p. 283

901 Díaz, Enciso A (2001): Op. cit., p. 117

902 Ibídem, p. 229

903 Ibídem, p. 162

904 Ibídem, p. 165

905 Ibídem, p. 180

906 Ibídem, p. 178

907 Ibídem, p. 237

le pareció enorme y animal, desgarraba con las uñas la piel de su propio pecho. Vio salir un borbotón de sangre espesa, oscura y púrpura brillando bajo la luna hinchada y monstruosa; luego otro, varios borbotones que salían al ritmo con que late un corazón. Sandra quiso zafarse de su abrazo, pero no pudo. Lo miró sin comprender, sin alcanzar a pensar nada mientras él, con una delicadeza absurda, la presionaba contra sí, oprimiendo su nuca, obligándola a posar los labios –abiertos, sedientos– sobre la herida, y no pudo evitar beber, sentir el golpe violento de la sangre que entraba con una frialdad viscosa, antinatural, hasta su garganta. Bajo la luz azul y plateada pensó en lo irreal que era todo aquello antes de cerrar los ojos y beber tragos muy largos. Ya no era más que un cuerpo débil, el personaje sediento y extenuado de esa pequeña Piedad inmovilizada bajo el ojo gigantesco de la luna.⁹⁰⁸

Y veamos ahora cómo es el hipotexto, fragmento tomado del diario del doctor Seward:

La luna era tan brillante que, aun con la gruesa persiana amarilla, entraba suficiente claridad en la habitación para ver. En el lado de la cama más próxima a la ventana descansaba Jonathan Harker con el rostro arrebolado y respirando con dificultad, como si estuviese sumido en un estado estuporoso. Arrodillada en el borde de la cama más próximo a la puerta, estaba la blanca figura de su esposa. Junto a ella, de pie, había un hombre alto y flaco, vestido de negro. No miraba hacia la puerta, pero en cuanto le descubrimos, todos reconocimos al Conde... en todos los detalles, hasta en la cicatriz de la frente. Tenía cogidas las dos manos de la señora Harker con su mano izquierda, apartándole con fuerza los brazos; y le sujetaba la nuca con la derecha, obligándola a volver la cara sobre su pecho. Su blanco camisón estaba manchado de sangre, y un hilillo descendía también por el pecho del hombre, cuya ropa desgarrada lo mostraba al aire. La escena guardaba un terrible parecido a la de un niño obligando a un gatito a meter el hocico en el plato de leche para que beba.⁹⁰⁹

908 Ibídem, p. 139 y 140

909 Stoker, Bram (2011): Op. cit., pp. 375 y 376

Como vemos, el parecido es innegable. En primer lugar, resalta el motivo de la luna que en ambos casos se supone está llena; luego, la clara dominación física que ejercen ambos vampiros para obligar a sus víctimas a acercar sus bocas a una herida que mana sangre del pecho. Finalmente, la aparente volubilidad del carácter de violación erótica oral que puede leerse en ambas escenas.

La presentación de estos pasajes citados de la novela *La sed* reitera el gusto de lo gótico por lo imaginativo, fantástico, perverso, cruel, macabro, escatológico y morboso, como formadores de la estética negativa que estudiamos al abordar la teoría de Botting. Del mismo modo, la forma en que es presentada la narración mezclando cualidades antagónicas como amor y crueldad en un mismo acto nos lleva a no poder decidirnos categóricamente por el valor absoluto de esta negatividad; pues podemos también sentir compasión por un vampiro así, que mata aún sin desecharlo por completo, lo que nos lleva a una característica intrínseca y esencial de lo gótico: no poder separar en todo caso el bien del mal, aun en torno a los hechos espantosos y lúgubres. Al mismo tiempo, podemos decir lo mismo de las relaciones de los vampiros entre sí y con los humanos, pues aunque éstas tengan características perversas definibles, no podemos excluir sus aspectos positivos por sí mismos, como el hecho de que estas relaciones se den por un temor a la soledad o la necesidad de la trascendencia por medio del amor. Incluso cuando los vampiros dan su “don” a los mortales, arrebataéndoless en el acto la vida (pero renaciéndolos a la muerte), no podemos considerarlo tampoco un acto puro de maldad; pues, si bien separan a los mortales de su única vida conocida, les dan a cambio una existencia maravillosa inmortal que tiene también su propia belleza, y por medio de la cual son capaces de experimentar prodigios y sublimidades que de otro modo no conocerían. Por lo que la lectura no puede agotarse en un juicio moral sumario, y antes bien, nos conduce a sumir la complejidad de las cosas del mundo, su carácter intrincado, aunque este nos confunda y provoque finalmente de sentimientos de pesadumbre, inseguridad, confusión y dolor (estética negativa de lo gótico).

Al ser los vampiros los protagonistas de la narración y los antihéroes de su propia historia, la amenaza que tradicionalmente representaba el vampiro está en el interior de sí mismos como personajes, en su propia falibilidad y su propia conciencia; la herencia del *gótico interior* es aquí visible notoriamente y tiene que ver con el drama de la búsqueda de la satisfacción y el placer más allá de la culpa y el hastío, así como en la búsqueda trágica del sentido a la existencia como superación sin término del horror del mundo, del vacío y la desesperanza de una vida y de una muerte que no brindan

respuestas, y antes bien amenazan eternamente con preguntas insolubles que revelan una violencia absurda de la realidad.

LO ERÓTICO

Como vimos en el primer capítulo de este trabajo, el erotismo ha sido uno de los componentes privilegiados dentro de la literatura vampírica desde sus inicios. Éste presenta interpretaciones y lecturas de lo humano por medio de discursos de lo que pertenece de ordinario al ámbito de lo reprimido generalmente por la cultura; de este modo, pone a la luz un mundo soterrado de deseos y pulsiones que pertenecen a una zona de la experiencia tradicionalmente negada, pero cuyo poder sobre la personalidad ciertas literaturas han tratado de presentar y problematizar. Su importancia es tal, ya que, de acuerdo a cierto pensamiento, el erotismo tiene vasos comunicantes con otras experiencias profundas humanas como la religiosidad. Bataille pensó que todo erotismo es sagrado por tratarse en todos los casos de una sustitución del aislamiento del ser, de su discontinuidad, por un sentimiento de profunda continuidad, y ser una aprobación de la vida hasta en la muerte. Siendo así, tiene una importancia antropológica decisiva, que podemos rastrear en ciertas expresiones culturales y artísticas, incluyendo, con obviedad, a la literatura.

Ya hemos señalado cómo el vampiro es una figura que afirma el revés de los valores occidentales hemegónicos; valores que se presentan como la otredad excluida, la sombra, lo irracional e inconsciente y los ríos subterráneos de la personalidad, en los que el deseo constituye una de las más poderosas fuerzas. Es por ello que el vampiro literario históricamente ha ido un ser de una naturaleza erótica fuerte y recalcada, al acecho de víctimas a las cuales beberles la sangre en un acto que puede ser interpretado como una metáfora del acto sexual: estos pasajes literarios en los que el vampiro clava los incisivos a su víctima son capaces de evocar un simbolismo que remite tanto a la genitalidad como a la sexualidad oral. Apetito erótico y ansia de sangre parecen ser una misma fuerza instintiva en el vampiro, que le hace cometer todas las trasgresiones posibles al orden de los hombres. El vampiro, en algunos momentos históricos, ha sido un ser donjuanesco cuyos encantos no pueden ser resistidos por sus víctimas, que se le entregan ciegamente. También se ha escrito que estas víctimas son hipnotizadas por su sola presencia, en un rapto de la sensualidad, una seducción demoniaca de naturaleza sexual. El vampiro representa, en este orden de ideas, la liberación (en la moral de las sociedades en las que su figura literaria se inserta) de las fuerzas oscuras del deseo, la permisión de los apetitos de la carne, con la trasgresión que esto conlleva en un sistema de valores judeocristiano, en donde el tema de la carne y sus apetitos son tabú. Veamos

cómo esta tradición erótica en la literatura vampírica es continuada en México en el periodo de estudio.

El erotismo en *La voz de la sangre*

En el cuento “Primera comunión”⁹¹⁰ se desarrolla un erotismo en torno a las imágenes sagradas de santos y un Cristo que pende del techo en un convento. Este erotismo adquiere su punto culminante cuando estas figuras parecen cobrar vida y fulgura su sangre. Una de las monjas de este lugar, de nombre Ángela, tiene fantasías eróticas con el aludido Cristo y sueños de cargada naturaleza sexual. En una de esas escenas oníricas, mística y sacrílega a la vez, la monja se siente llamada por ese Cristo que ha cobrado vida.

El Justo Juez alzó la mirada para encontrarse con la de sor Ángela. Parpadeó. Extendió la mano que soportaba el peso de la cabeza: como Santo Tomás, la monja se estremeció frente a la huella del clavo, todavía tierna y líquida. Luego, el cristo deshizo el ademan para llevarse la mano al pecho desnudo y herido con el filo de la uña: brotó un hilo de sangre en medio de la blancura del pecho lampiño.

El señor está ahí. Y te llama.

Sor Ángela se resistía a la invitación que le hacían la mano y los ojos del Justo Juez. Sintió, más que oyó, sus quejidos de protesta, pero el Señor era más fuerte que ella, e igual que si la mano la obligara asíéndola por la nuca, tuvo que acercarse para recoger con la boca la sangre que salía del pecho.⁹¹¹ El olor rancio y penetrante de aquella piel le produjo un náusea incontrolable. Dio media vuelta y hecho a correr en medio de las dos filas de bancos solitarios.⁹¹²

Durante la siguiente escena de sueño, de la que no se nos advierte si es realidad o fantasía, Ángela entra a la iglesia nuevamente atraída por el canto de una guitarra que

933 Rábago Palafox, G. (1990): Op. cit., p. 21-27

911 Aquí se hace evidente la intertextualidad que guarda este pasaje, también, con el ya citado de *Drácula* en que el vampiro obliga a Mina, dominándola, a sorber la sangre que mana de su pecho. Las rescrituras de este pasaje se explican por el hecho de que se trata de uno de los más significativos y poderosos de la novela de Stoker.

912 Rábago Palafox, G. (1990): Op. cit., p. 23. En cursivas en el original.

toca profanamente. El cristo ha caído de su cruz. Las imágenes han cobrado vida y movimiento. Las paredes lucen una sola imagen; la de una hostia resplandeciente, símbolo de la comunión. Ella sabe un momento que está dormida, pero no puede despertar. Entre la corte de santos y santas, está la Virgen María. El cristo es un sacerdote que sangra de los brazos. Los santos y las vírgenes empiezan a sangrar también. El cuento entonces concluye con esta impresionante línea: “Aprieta los párpados y empieza a lamer –lentamente primero, después con avidez. Las heridas que se le ofrecen, mientras músculos y tendones y arterias se van volviendo yeso y alambre bajo una capa de pintura.”⁹¹³ Es evidente entonces que el tema del vampirismo en este cuento está íntima y poderosamente mezclado con el de la comunión religiosa: si bien, ya el acto de beber la sangre de un vampiro para convertirse en uno de ellos tiene algo de comunión religiosa, aquí el tema resplandece con una amplia magnificencia sin dejar dudas de una dimensión sacra, que en este caso está ligada indisolublemente a la iconografía tradicional cristiana y católica. Por demás, ¿no nos recuerda la comunión cristiana una especie de vampirismo cuando, por medio de la bebida de la sangre de Cristo, el hombre accede a una dimensión sobrenatural? Como señalábamos, en toda la narración de este cuento hay un erotismo profano, y hasta casi diabólico, que da al cuento una carga de sentido tremenda y lo hace, en mi opinión, el más interesante del cuentario, desde una perspectiva estética.

Como ya decíamos, en la ambigüedad de las escenas eróticas de este cuento se mezclan beatitud con sexualidad, religiosidad con mundanidad, imágenes sagradas con un sentido del mal. Así, la segunda noche, cuando Sor Ángela se siente llamada por el Cristo, “siente un sobrecogimiento comparable al que produce la súbita aparición de una serpiente”. Esta clase vampirismo está en el cuento también indisolublemente unido al sentido del mal (representado en este caso por la inequívoca serpiente) y la perversión, en tanto esta comunión con la sangre arrebata la vida a sor Ángela para convertirla también en una estatua.

Y no sólo eso. Este vampirismo está unido a la dimensión del sueño. Tanto es así, que parece más bien una manifestación onírica de descarga de la tensión sexual de Ángela, que ha dado muestras de su ardor en su comportamiento diurno y en sus fantasías. El deseo de la carne parece haber llegado en un momento del cuento a exceder un límite y vencer la voluntad. Ha vencido hasta las prohibiciones de la religión a la que

913 Ibídем, p. 27

sirve. La carne se ha convertido en una expresión de libertad amenazante. Y nuevamente se vincula el erotismo con la muerte. Bataille ilustra esta coincidencia de erotismo y muerte cuando, al tratar el tema, dice:

La unión carnal es plenitud y la forma más feliz de la vida. No habría ninguna necesidad de acudir para hablar de ella al ejemplo del zángano, donde representa, al mismo tiempo que una cima, un desenlace fúnebre. Sin embargo, de entrada, ciertos aspectos de la sexualidad incitan a la desconfianza. Popularmente, el orgasmo lleva el nombre de ‘muerte chiquita’. (...)

Nadie podría negar que un elemento esencial de la excitación es el sentimiento de perder pie, de zozobrar. El amor no es, o es en nosotros, *como la muerte*, un movimiento de pérdida veloz, que se vuelve rápidamente trágico y no se detiene más que en la muerte. De tal modo que entre la muerte, y por otro lado, la ‘muerte chiquita’ o el zozobrar, que embriagan, es casi imperceptible a la distancia.

Este deseo de zozobrar, que embarga íntimamente a cualquier ser humano, difiere no obstante del deseo de morir por su ambigüedad; es sin duda deseo de morir, pero, al mismo tiempo, es deseo de vivir, en los límites de lo posible y de lo imposible, con una intensidad cada vez mayor.⁹¹⁴

Dicha actitud la podemos reconocer completamente en la actitud obsequiosa de Ángela que cede en su deseo y se entrega al llamado de ese erotismo que la arrastra y finalmente la aniquila enajenándola en una forma inerte, que sin embargo tiene todo el aspecto de la santidad. Sin duda, podemos caracterizar a esto de experiencia mística, en tanto es una comunión directa con lo divino. Y aunque esta volubilidad sexual con estatuas de santos y cristos que de pronto adquieren vida y participan de una orgía para llevar consigo, a su forma sin vida, el cuerpo de una monja, nos parezca un tema satánico,⁹¹⁵ no por ello deja de estar aun dentro de lo divino. Como recuerda Bataille: “bien mirado, hay que decir enseguida que Satán, en el cristianismo, permanece bastante próximo a lo divino, y que el pecado mismo no podría considerarse

914 Bataille, Georges (1997): Op. cit., p. 244 y 245

915 Incluso nos parece con toda justificación tabú, si esta noción, como nos dice Wundt, “comprende todos los usos en los que se manifiesta el temor inspirado por determinados objetos relacionados con las representaciones del culto y por los actos con ellas enlazados”. Citado en: Freud, Sigmund (1999): Op. cit., p. 32-33

radicalmente ajeno a lo sagrado.”⁹¹⁶ Tanto la bondad divina como su trasgresión por medio del mal cósmico-religioso forman una unidad incluida en el concepto de la divinidad misma.

Por eso Bataille utiliza el concepto dual de “demoníaco-divino” o “divino-demoniaco” para referir el instante de orden sensual de lo divino sensible,⁹¹⁷ considerando de antemano que el erotismo, “estéril en principio”, es representación del Mal y lo diabólico. Sin embargo, no deja de establecer relaciones que para él son evidentes entre el erotismo y el misticismo por las que podemos caracterizar esta experiencia de Ángela como una experiencia mística: el vínculo que tiene la vida con la muerte se manifiesta tanto en la experiencia sexual como en la mística,⁹¹⁸ y entre éstas últimas hay relaciones de experiencia:

Estos trances, arrebatos y estados teopáticos que a porfia han descrito los místicos de todas las obediencias (...) tienen el mismo sentido: siempre se trata de un desapego respecto del mantenimiento de la vida, de la indiferencia frente a cuanto tiende a asegurarla, de la angustia experimentada en estas condiciones hasta el instante en que zozobran las potencias del ser, y por fin de la apertura a este movimiento inmediato de la vida que habitualmente está comprimido y que se libera de repente en el desbordamiento de un infinito gozo de ser.⁹¹⁹

Bataille no deja de hablar que la tentación que atrae al religioso (y a la que Ángela, con todo el simbolismo de la beatitud de su nombre, ha sucumbido) es de orden sexual;⁹²⁰ y su plenitud, esplendor y belleza son tan grandes que mantienen al religioso en arrobamiento tembloroso, rodeado por un halo de muerte.⁹²¹ Es por eso, recuerda Bataille, que los arrobados en el éxtasis místico, según información del padre Louis Beirneart tienen emisiones de flujos sexuales, lo que aunque teológicamente se considera “extrínseco” a la experiencia, y demuestra que “en el fondo, el sistema de la sensualidad y del misticismo no difieren”, pues son “análogas las intenciones y las

916 Bataille, Georges (1997): Op. cit., p. 229

917 Ibídem, p. 242

918 Ibídem, p. 240

919 Bataille, Georges (1997): Op. cit., p. 250 y 251

920 Ibídem, p. 241

921 Ibídem, p. 242

imágenes clave en ambos campos”.⁹²² Obedeciendo a principios similares, entre la sensualidad y el misticismo siempre cabe la comunicación;⁹²³ y este cuento acaso nos ha ofrecido un bello ejemplo del caso; haciendo recordar que la experiencia erótica acaso está cercana a la santidad.⁹²⁴

El erotismo en *La ruta del hielo y la sal*

En *La ruta del hielo y la sal* el erotismo es un elemento, ya no solo integrante del sistema narrativo, sino decisivo y capital en toda la obra. Casi podría decirse que se trata de una novela erótica con una fuerte carga de horror. Horror y erotismo se intercomunican en ella, revelando las proximidades entre estos. Digo que se trata de una novela erótica, debido a que, si bien, el fuerte erotismo es vinculado al vampiro de la obra, también campea, de principio a fin, en todo el relato que de la travesía hace el personaje del capitán, quien es también el único narrador: un hombre lascivo cuyos pensamientos, pulsiones y experiencias eróticas constituyen la primera materia de sus monólogos, cúmulo de experiencias que se concentran en el grupo de marineros que forman su tripulación, pero que también se extiende a una extraña relación siniestra y de carácter onírico con el vampiro que se ha instalado secretamente en el Demeter, barco donde sucede toda la trama de la novela. El homoerotismo de *La ruta del hielo y la sal* es muy marcado y roza en ciertos momentos la pornografía; un erotismo de la contemplación y el apetito de los cuerpos que con su lenguaje e imágenes va llevando la narración, brindando al lector atmósferas densas y lujuriosas traspasadas de un deseo reconcentrado, que parece no admitir prerrogativas.

Haremos algunos apuntes al respecto de este erotismo en el conocimiento de que, si bien no siempre se vincula directamente con el vampiro, sí se articula en torno a éste, dentro un marco conceptual y discursivo que muestra los vasos comunicantes a nivel de escritura entre erotismo y vampirismo, creando un ambiente propicio para ser proyectado a la figura del vampiro como un ser modelado por el deseo y que actúa a partir de él.

922 Ibidem, p. 252

923 Ibidem, p. 253

924 Ibidem, p. 259

La novela se desarrolla en una de las rutas que hace el Deméter en sus servicios comerciales: la de la sal. La sal, al mismo tiempo, es el elemento que caracteriza lo erótico de los objetos y los cuerpos que habitan la narración: la sal de los sudores, del mar, del ambiente y de la superficie de barco lamido por las olas. La sal es el gusto erótico de las cosas, y principalmente de su tripulación, tiene el capitán del Demeter (su nombre nunca se indica). Erotismo de la sal que se acrecienta cuando la embarcación entra a una zona de intenso calor, que produce el desnudamiento y la relajación en la tripulación. Paralelamente se rememoran algunas aventuras de los marineros y del propio capitán relacionadas con la prostitución en los puertos, encuentros sexuales en los que participan mujeres, hombres y efebos. Todo este erotismo se presenta de una manera inaplazable y violenta; como una forma de disolución de los seres en el ámbito ulterior de la carne, por el que cobran una plenitud nueva y deseada.

Esta novela, su desarrollo y las trasformaciones psicológicas de su protagonista el capitán, ilustran de buen modo la teoría del erotismo de Georges Bataille, para quien la pasión es una violencia. Y es que el deseo del capitán lo tienta a incurrir en actos alevosos con su tripulación, a la que desea poseer, estando así a punto de trastornar la paz del viaje. Antes habías estado enlazado a una tórrida relación con un amante de su misma tripulación (Mikhail) y de la que se duele hacia el final de la novela sintiéndose culpable. Su pasión erótica, felicidad secreta e interior, constituye también su motivo de dolor y conflicto. A este respecto explica Batallie:

la pasión comienza introduciendo desavenencia y perturbación. Hasta la pasión feliz lleva consigo un desorden tan violento, que la felicidad de la que aquí se trata, más que una felicidad de la que se puede gozar, es tan grande que es comparable con su contrario, con el sufrimiento. Su esencia es la sustitución de la discontinuidad persistente entre dos seres por una continuidad maravillosa. Pero esta continuidad se hace sentir sobre todo en la angustia. (...)

La pasión nos adentra así en el sufrimiento, puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible; y es también, superficialmente, siempre la búsqueda de un acuerdo que depende de condiciones aleatorias.⁹²⁵

925 Bataille, Georges (1997): Op cit., p. 24 y 25

Y es que, a pesar de la intensidad con que siente el deseo de los cuerpos de su tripulación, el capitán ha de reprimir en todo momento sus impulsos a tocarlos, tal como se siente inclinado a hacer, a riesgo de provocar perturbaciones que puedan producirle un castigo. Por lo que se limita a contemplarlos y procurarlos. Finalmente él es el capitán. Y cuidarlos es su función.

En la pasión erótica sufrida por el capitán se ilustra otra de las tesis de Georges Bataille. Y es la que nos dice que el erotismo busca la continuidad del ser. El capitán busca, en sus fantasías, a los marineros para poseerlos, para amarlos y con ello superar la angustia de una soledad que parece no tener otra forma de combatirse que la fusión erótica en otro cuerpo. El erotismo, explica Bataille, se trata en todo caso de una sustitución del aislamiento del ser por un sentimiento de profunda continuidad.

Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Repito: una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos. Pero en el erotismo (...) la vida discontinua no está condenada (...) a desaparecer: sólo es cuestionada. Debe ser perturbada, alterada al máximo. (...) Se trata de introducir, en el interior de un mundo fundado sobre la discontinuidad, toda la continuidad de la que el mundo es capaz.⁹²⁶

Bataille afirma que toda operación erótica “tiene como principio una destrucción del ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego.”⁹²⁷ En este sentido, la desnudez, De acuerdo conl mismo Bataille, es acción decisiva que funda una comunicación erótica en pos de esa continuidad, es una apertura a ella.⁹²⁸ Esta afirmación podemos verla ilustrada en la función textual que ofrece la desnudez de los marineros durante los días de calor, ya que es esta desnudez la que creará la tensión de la búsqueda de esos cuerpos masculinos y abre las posibilidades de la imaginación lúbrica del capitán.

Este erotismo altamente desarrollado tanto discursiva como lingüísticamente en la novela se aúna al aspecto siniestro de la presencia de la muerte otorgada por la

926 Ibídem, p. 23

927 Ibídem, p. 22

928 Ídem

naturaleza del vampiro, lo que nos permitirá seguir en todo caso la lectura de la novela a la luz de la misma teoría de Bataille. Explica Bataille que la sexualidad y la muerte no son sino “los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres”.⁹²⁹ Es la naturaleza misma la que promueve a los seres a participar de esa furia destructiva, animación que no podrá ser saciada nunca. Bataille afirma que los hombres en su historia no han podido oponerse nunca a esta violencia de la naturaleza. Y esta novela, como muchas otras del género gótico, es una ilustración de esa filosofía natural, cuyos ejes son la muerte y la sexualidad, ya que finalmente el capital sí sucumbe a las fuerzas de su sexualidad. El vampiro que acecha la tripulación, mediante un trance erótico-onírico al que el capitán se entrega voluptuosamente, roba información náutica de la mente del capitán y lo hace su cómplice sin que él lo sepa, hecho que acarrea la muerte de toda la tripulación, quienes van sucumbiendo ante el vampiro uno por uno. Los últimos días del Demeter son una fiesta de destrucción promovida por el vampiro, que sume a la tripulación en un estado de terror y desesperación, oscureciendo sus días con una intensa tormenta provocada por su fuerza sobrenatural. El vampiro no sólo es causante de la destrucción de todos los hombres de la novela, sino que deviene un ser mucho más lascivo y sexual que el capitán, ya que es por medio de la sexualidad que controla al capitán, manipulando sus sueños en los que se le aparece en la forma de una rata albina con la que el capitán llega a tener un encuentro carnal. De este modo la sexualidad es un instrumento con el que el vampiro extiende la muerte para producir sus fines.

El vampiro empezará a dominar por medio de la sexualidad al capitán desde los primeros días de la travesía. El capitán empieza a ser poseído por unos extraños trances, a los que no puede oponer resistencia (el vampiro aprovecha acaso la misma naturaleza lasciva del capitán). Una de las primeras noches (a solas en su camarote el capitán reposa en su lecho sin poder dormir, con la puerta que ha quedado abierta) el capitán es raptado por la voluntad del vampiro que se agazapa en la oscuridad y la invisibilidad.

En otro lugar, un ojo diferente mira a la tripulación, sumergidos en el calor de su fatiga, el aroma de sus cuerpos, una niebla cálida en la cual nadie hurga.

Pongo mi mano sobre mi boca, abro lentamente los labios,
humedeciéndola.

929 Ibídем, p. 65

Siento la barba que nace, la piel áspera, mi saliva.

Aprieto lentamente mis pómulos.

Si mi mano fuera libre, si no hubiera una voluntad dirigiéndola...

Soy dos pieles: la que recorre y la que espera.

Pero ambas son ninguna, porqué sé quién las maneja.

A veces, casi en el sueño, imagino que alzó mis manos y puedo hundirlas en la noche. Si cierro las palmas casi puedo sentirla deslizarse entre mis dedos como un aceite lento.

No hay forma de apresarla, de arrancar un trozo. No quiero. Sólo sentirla.

Hundo los rasgos en ella: un aliento sin vida al otro lado del rostro, una boca enorme que me absorbe.

Abro los labios, deseando ahogarme en las sensaciones.

La oscuridad es un todo, no partes, ni miembros. Un cuerpo en si, ininterrumpido.

Aparto las sábanas de golpe, impaciente arranco las ropas de mi cuerpo, con ellas se va el calor que he anidado.

Arqueo la espalda sobre mi camastro, puedo sentir la tela basta bajo mi espalda, pero no importa, sólo mi pecho al sumergirse en la noche, el lento líquido deslizándose, un aliento helado recorriendo los músculos, presente en las tetillas.

Hundo mi sexo en esa carne oscura que no se aparta, ni se abre, o palpita en mi entrada, ni me humedece.

Me hundo en la nada, mientras mi propio sexo, al crecer, es quién aparta la piel que lo cubre, como si tuviera voluntad propia, como si una mano invisible retirara suavemente la piel oscura.

La sensación de hielo no es una caricia, es algo que le sucede a otro, que no tiene que ver conmigo. Como no lo tiene el órgano vibrante.

Estéril en la nada, abandonado en el silencio.

Nada lo roza, nada lo toca, y aun así crece, aun así puedo sentirlo tenso en su propia piel, como si se preparara a abrirla, a desgarrarse a sí mismo en la espera.

No puedo mantenerme mucho tiempo en esa posición, me dejo caer en la cama, en la realidad.

Me toco, buscando un líquido que no existe, el frío del aceite: pero sólo está mi piel, que sigue siendo ninguna piel, sólo aquello que cubre mi cuerpo. Una sábana viva.

Toco mi sexo.

Tan sensible que me estremezco, los dedos en la base, en la piel arrugada, en el humedecido prepucio que espera en vano. No me acaricio.

¿Para qué?

Me he apartado de las sensaciones, y lo único que sucede son los minutos.

Todas las primeras noches son iguales.⁹³⁰

La presencia del vampiro es presentida como una fuerza incorpórea, misma que, por el goce particular que ofrece, llega a ser deseada y esperada. El capitán se somete a esa fuerza, entregándose en cuerpo y en sentimiento, relacionándose con ella con el lenguaje del cuerpo, en el misterio del sueño, a pesar de que sólo sabe de su visitante por algunos signos: un ligero olor a tierra (el vampiro se esconde en unos cajones que guardan tierra en el almacén), unos pasos deslizantes y luego esa fuerza sobrenatural, demandante sobre su cama, placentera, pero que llega a ser opresiva. Sabe, por intuición quizá, que hay algo de la muerte en todo eso, e identifica a su visitante nocturno, con los vrykolakas, seres vampíricos del folclor griego.

Durante una ocasión en particular, el vampiro adquiere consistencia para presentarse al capitán. En las imágenes oníricas, vividas con tremenda realidad, su extraño compañero sexual se le presenta de una forma aberrante, la de una rata albina, con la que el capitán copula a su manera:

Me acercaba a esa cama y sabía que la forma oculta bajo las sábanas no era la de un hombre.

Había algo erróneo en ella, un detalle que no era natural.

Eso estaba despierto, inquieto, moviéndose como si la sábana fuera la delgada membrana de un huevo roto, una telaraña que ese ser estuviera preparando, parte integral de la cosa que me aguardaba ahí, hambrienta.

Y a la vez que lo sabía, lo ignoraba.

930 Zárate, José Luis (s.f): Op. cit., pp. 102 y 103

Me dirigi a ello como si todavía fuera Mikhail, y yo ahí, erecto, acercándome.

Toqué la sábana.

Más que tibia febril, palpitante, la empecé a apartar porque no podía dejar de hacerlo.

Una rata.

Lo que estaba ahí era una rata atrapada bajo las ropas de cama, frenética por escapar. Rata de barco, gorda y peligrosa, sin miedo a los marineros y a las varas, enorme como dicen que crecen las de los grandes buques, casi sin patas porque no les son necesarias entre tanto alimento, con dientes enormes y ojos enloquecidos.

Una rata dispuesta a saltar sobre lo que fuera.

Y yo, con el deseo apretando mi pecho, desconociendo el peligro, acercando mi sexo al ser.

Apartando las sábanas de golpe...

Un súbito movimiento hacia mi pene, y antes de despertar, de encontrarme gritando, el dolor inmediato, terrible.

Mire mi entrepierna esperando encontrar sangre, colgantes hileras de carne.

Sólo una mancha blanca, el aroma polvoso de mi semen.⁹³¹

Este pasaje revela particularmente la conjunción del erotismo con lo terrorífico en la novela. Revela a la sexualidad como portadora de destrucción y muerte, dado que es finalmente esa misma presencia erótica del vampiro la que acarrearía la ruina de toda la tripulación. Siguiendo la lectura a la luz de la teoría de Bataille, encontramos que para este pensador francés la crueldad y el erotismo se vinculan en algún momento. Bataille piensa también que el erotismo seguido hasta sus últimas deviene en ruina y aniquilación, lo cual acontece también en la novela: recordemos que en estos trances eróticos el vampiro roba de la mente del capitán la información de navegación necesaria para manipular el barco:

Tomo el timón, mis manos se cierran firmemente en él. La madera es caliente pero no por el sol. No hay sol en la bruma, en la nevada oscura.

931 Ibídем, p. 105

La madera es suave, puedo hundir levemente mis dedos en ella, suave por mil manos que la han tocado antes. El rumbo es importante.

Como si desearlo fuera suficiente aparto la bruma de mí, dejo un camino entre las estrellas y los instrumentos. Mido el ángulo de elevación, reviso las cifras en el almanaque náutico. Todo ello sin dejar el timón, mientras coloco al Demeter en el rumbo correcto.

Se estremece, es pesado, las velas pierden momentáneamente su rigidez. Los hombres deberían acomodarlas, atrapar de nueva cuenta el viento. Pero sólo estoy yo y el timón que gime bajo mis manos. No voz de madera, no el esfuerzo crujiendo en su interior. Gime y comprendo.

Sin soltarlo voy penetrando en su centro, permitiendo a mi piel retirarse, a la madera abarcar mi sexo. No hay humedad alguna y, sin embargo, es fácil entrar en el Demeter, que dirige su bauprés hacia el rumbo correcto, Inglaterra.

El esfínter del timón es justo del tamaño de mi sexo, pero puedo percibir su fuerza. De cerrarse arrancaría mi pene, pero el barco desea que permanezca adentro, que pueda sentirlo, vibrando con el viento, el susurro continuo sobre el océano, líquido y seco en mil partes. No me muevo, no es necesario. El barco se mueve por mí, embistiendo las olas, enterrando su timón en las aguas y su palo mayor en la noche. Las cuerdas vibran, transmitiendo las sensaciones a mi glande, cada pieza parte de mí, y puedo sentirlo todo, músculos de tela, árbol, de cuerda, viento y agua.

Lenta, deliberadamente doy vuelta al timón, lo hago girar alrededor de mi sexo.

La estima, el rumbo, la ruta.

Penetrar en ella, aferrarme al timón, mientras le hablo a alguien que se encuentra detrás de mí, no sé si desnudo o no, erecto u observando.

No importa.

Nada: ni Mikhail, ni que pueda adivinar por mi respiración que estoy a punto de eyacular dentro de mi barco.

¿Cuál será la reacción de la goleta?

Puedo sentir que el hombre (alguien, algo) que está a mi espalda, sonríe, mientras me estremezco.

Sé que está satisfecho por mi placer, como si él me hubiera otorgado al Demeter a cambio de la rata bajo las sábanas.

Tal vez lo ha hecho, y por ello puede verme con ojos llenos de noche y no le temo.

¿Por qué habría de hacerlo en la serena lasitud del después?

De alguna forma que no comprendo he hecho un trato con él.

El hombre detrás de mí escucha. Mascullo palabras que deben tener relación con la navegación, pero no importa.

No en el sueño.

Por un instante puedo apartar las imágenes y percibir la realidad.

Mi camarote y mi mano cerrada firmemente en el pene, acariciándolo.

Me alejo de ahí, de nuevo gozando con el Demeter.

Pero aún ahí, en el placer intenso llega el chillido ininterrumpido de una rata.⁹³²

Entregado a estos placeres, el capitán se arruina finalmente a sí mismo, por culpa de su debilidad ante el deseo carnal. Sobre esto dice Bataille:

El objeto que deseamos más ardientemente es el más susceptible de arrastrarnos hacia gastos frenéticos y arruinarnos. Los diversos individuos soportan de manera desigual pérdidas importantes de energía (...) o amenazas graves de muerte. En la medida en que pueden hacerlo (es una cuestión cuantitativa, de fuerza), los hombres buscan las mayores pérdidas y los mayores peligros. Si les cae en suerte la fuerza, quieren consumirse de inmediato y exponerse al peligro. Cualquiera que tenga fuerza y medios para ello se entregará a continuos dispendios y se expondrá sin cesar al peligro.⁹³³

Lo anterior se corresponde mucho con el temperamento del capitán, cuya personalidad es fuerte, aunque dominada por el deseo, siempre a punto del riesgo (desea siempre abusar eróticamente de sus hombres, pero se contiene al visualizar mentalmente los castigos que acarrearía esto); sin embargo, al encontrarse con el vampiro, debido a la extraordinaria naturaleza y extrañeza de los goces que encuentra con él, cede ante ellos

932 Ibídем, p. 119 y 120

933 Bataille, G. (1997): Op. Cit., p. 91

vertiginosamente hasta la mera ruina: al final de la novela, para escapar de la muerte por el vampiro, el capitán salta por la borda y naufraga en el océano. Nada de este desenlace, aun intuyendo la intervención de una sobrenaturalidad monstruosa en los acontecimientos eróticos que gozaba en privado, fue anticipado por el capitán, encargado de vigilar y prever el orden de la embarcación. Y es que, De acuerdo con Bataille, el deseo carnal produce tal ceguera en el humano, que lo arroja momentáneamente fuera de la vida, a un trance que él compara a la muerte.

El impulso carnal es singularmente extraño a la vida humana; se desencadena fuera de ella, con la condición de que calle, con la condición de que se ausente. Quien se abandona a ese impulso ya no es humano; ese es impulso es, al modo del animal, una ciega violencia (...) que conocemos menos por una información dada desde dentro que por una experiencia interior y directa de su carácter irreconciliable con nuestra humanidad fundamental⁹³⁴

Bataille compara el trance sexual con el fin de la personalidad, y podemos decir que la novela ilustra también muy bien esto al representar cómo el capitán se entrega, cede dócilmente ante esa voluntad ajena que el desconoce y le es irresistible, anulando la determinación que conformaba una parte también importante de su personalidad, que era la que le daba su equilibrio y funcionalidad como capitán. El capitán es ante el vampiro una figura sumisa y obsequiosa.

Lo siento deslizarse sobre mí, sin prisa alguna, con una lentitud casi majestuosa, territorio conquistado; la piel del cuello estremeciéndose ante la sensación de aquello que recorre el borde de mi garganta, y se desliza rápido sobre mi pecho, tocándolo con una libertad absoluta.

Abro los ojos sin saber dónde me encuentro, quién soy yo. Veo el techo, puedo sentir el calor del sol sobre la madera. El peso del calor en el puente.

Los objetos que no he asegurado derivan sobre las superficies, susurrando al deslizarse.

Amortiguado por la distancia, puedo escuchar al mástil cortando el aire, y es fácil imaginar las velas preñadas de viento.

934 Ibídem, p. 111

No hay ropa alguna sobre mi cuerpo, en algún momento del sueño
fui desnudándome sin darme cuenta.

Toco mi piel, más que ella.

Miro la punta de los dedos, húmedos.

Eso me despertó: el tacto del sudor al salir lentamente de mis
poros, su camino de sal sobre mi cuerpo.

Piel líquida, aceite vivo.⁹³⁵

El hecho de que la rata albina sea la metamorfosis del vampiro con el que el capitán sostenga una actividad sexual sobrenatural:

Sus manos asquerosamente humanas tocando mi sexo, su pelambre
enfermizo apretándose contra mi cuerpo, su cola en carne viva
avanzado por mis piernas, ocultándose dentro de mi cuerpo.

Sus labios negros, llenos de insectos y podredumbre, apretándose
contra mis labios...

Y el hecho, fundamental, de que yo buscaba esos labios con tanta
hambre como la suya⁹³⁶

nos lleva a pensar en las relaciones entre vampirismo, erotismo y animalidad. Bataille piensa que el erotismo es una actividad humana, pero no descarta que la animalidad sea igualmente su fundamento. Piensa que la sexualidad animal presenta aspectos para considerarse en el conocimiento del erotismo humano como experiencia interior.⁹³⁷ Esta elaboración literaria en la novela, que plasma la sexualidad humana practicada con un animal, cuestiona, inquierte acerca del lado negativo de la animalidad que permanece en lo humano. Bataille señala que la cultura niega esas necesidades animales en la humanidad a tal punto que las prohibiciones se refieren a este punto, e insiste en el carácter universal y tan obvio de éstas que nunca se mencionan.⁹³⁸ Una sexualidad así, tal como está representada en el texto, es la trasgresión a un tabú

935 Zárate, J. L. (s.f): Op. cit., p. 113

936 Ibídem, p. 117

937 Bataille, Georges (1997): Op. cit., p. 99

938 Ibídem, p. 221

primitivo que prohíbe al hombre sostener relaciones sexuales con animales (bestialidad), trasgresión que se afirma como un triunfo del erotismo sobre las barreras culturales, regresándolo a su aspecto más primitivo y anclado en la naturaleza. Al fin y al cabo, la sexualidad es la única que está limitada por prohibiciones, y el erotismo es precisamente el campo de estas trasgresiones. El deseo del erotismo es el que triunfa sobre la prohibición.⁹³⁹ La naturaleza, la personalidad del capitán, nos había sido dada de antemano como propicia a estas trasgresiones, como si tuviese una inclinación a los que podrían considerarse vicios de carácter sexual, en una compulsión de darse a sí mismo a éstos. Esta elaboración literaria revela también otras de las ideas de Bataille en torno a la materia: una naturaleza demoniaca de la sexualidad que asocia su placer con lo prohibido, teniendo su fundamento en la violencia, y que llega en un momento así a una de sus posibles consecuencias últimas, desenvolviéndose en el reverso de la moral judeocristiana que equipara la entrega a la lujuria con la muerte.

Al final de la novela, el capitán reflexiona, confirmando la tesis de Bataille, que el placer de la carne ha sido su ruina y lo relaciona con la animalidad, una “deformidad”⁹⁴⁰ y el pecado.

El erotismo en *La sed*

Como hemos visto, el erotismo es prácticamente inseparable de las narrativas vampíricas, tradicionalmente ligado a ellas como forma de representación de lo reprimido culturalmente, lo primitivo, las fuerzas irrationales e instintivas, eso en lo que la literatura gótica se solaza y que Freud llamó el *ellos*.

El erotismo se origina en esta novela a partir de un ansia de sangre que los vampiros sienten instintiva y pulsionalmente y que les impele a alimentarse, llevándolos al movimiento de buscar a sus presas, cazarlas, seducirlas; de una necesidad fisiológica. Mas ese movimiento no se agota en una simple depredación, pues tiene en su culminación una especie de pasión religiosa que se identifica en el texto con el amor (“El acto terrible de beber la sangre de otro, por amor”⁹⁴¹). La sangre está, pues, dotada para ellos de un significado sensual y psicológico muy poderoso; sienten tremenda

939 Ibidem, p. 261

940 Zárate, J. L. (s.f): Op. cit., pp. 153-155

941 Díaz Enciso, A. (2001): Op. cit., p. 207

voluptuosidad al momento de beberla y arrebatar la vida a su presa. Las presas, del mismo modo, parecen estar encantadas por la influencia sobrenatural del vampiro y se someten a ella, deseando el ataque. Esto es una especie de cliché en la literatura de vampiros; o quizá mejor dicho: representa una de las convenciones del género.

Transcribiremos un pasaje en el que la vampira Sandra victimiza a un muchacho joven y encontramos esta seducción vampírica, esta lascivia del acto predatorio y la correspondiente entrega sumisa y obsequiosa de la presa embelesada con el poder del vampiro visitante. El tema del efebo como una víctima favorita y cara al gusto de los vampiros es rescatado aquí de la tradición: el tópico figura en la imaginería del vampiro desde las elaboraciones tempranas hasta las más recientes, como la saga de las *Crónicas vampíricas* de Anne Rice.

Le fue difícil alimentarse porque no había un alma en las calles del pueblo. Tuvo que hacer algo que no había hecho nunca antes: tocó la ventana de una casa encalada de dos plantas que asomaba al puerto. Un muchacho muy joven descorrió la cortina, somnoliento, y se le quedó viendo. Sandra apenas percibía el brillo hambriento de sus ojos reflejado en las pupilas del muchacho. En ese momento se supo adorada; supo que el joven estaba dispuesto a servirla y sacrificarse por ella; que la suya debía ser una imagen en verdad portentosa, y mucho el poder que ejercía su sola carne, si era capaz de provocar tal mansedumbre.

—Ábreme —le dijo, formando lentamente la palabra con los labios. Por un instante no pensó en forzar la voluntad del joven para saciar su apetito, sino en comprobar la extensión de su poder.

Pero cuando el muchacho, con la mirada perdida en su rostro como un blanco divino más allá del mundo, obedeció y abrió la ventana de par en par, el hambre sacudió las entrañas de Sandra. Salivaba profundamente y se lamió los labios con un gesto de ansiedad. Se dio cuenta, con desesperación, de que no podía entrar. Una barrera invisible se lo impedía.

—Déjame entrar —le dijo con un quejido. Su hambre se había excitado hasta la voracidad ahora que tenía a su alimento frente a sí y no podía alcanzarlo.

—Entra —dijo el joven con voz ronca, apagada e impersonal.

Sintió cómo sus labios se curvaban en una sonrisa triunfante y cruel y de deslizó con agilidad a través de la ventana. Acogió al joven en un abrazo febril y se metió con él bajo las cobijas.

—Abrázame —le dijo—, que afuera hace mucho frío.

El muchacho ya la estrechaba contra sí y le besaba su rostro. Era un adolescente de piel pálida. La besó con el deseo contenido de sus años, con labios sonrosados y vírgenes. Sandra se estremeció. Pero no era su piel lo que despertaba la furia de aquel deseo —aunque deslizara las manos expertas bajo el pijama del muchacho y tocara su carne desnuda y febril— sino su sed, una fuerza absoluta que clamaba desesperadamente por su alimento, el alimento que iba a satisfacer ese hueco visceral que le daría también el deseo, la belleza, la juventud del muchacho que se entregaba a ella con ciega generosidad. Tenía los ojos cerrados, sus párpados de una piel muy blanca bajo la cual asomaban delgadas venillas azules. Su rostro ofrecía una imagen de suprema indefensión y no fue difícil hincar los dientes en su cuello delgado sin darle tiempo siquiera de sentir miedo. Tal vez no supo nunca lo que le había sucedido. Eso hizo sentir a Sandra satisfecha: dejarlo así, como dormido en su propio lecho, en vez de abandonarlo como a un perro en la calle, como un odre vacío. Si tan sólo hubiera sido amor, pensó. Amor, sin dar un paso más allá del abrazo encendido. Sin muerte. Sin sangre.⁹⁴²

La escena asocia sexualidad con dominación y crueldad: es una escena típica de un ataque vampírico, y en este caso Sandra ha actualizado el mito de la vampira como mujer fatal, si bien su personalidad en la novela no es generalmente ésta; en esta parte de la novela ella va descubriendo apenas su poder de seducción sobre las víctimas, va aprendiendo los secretos de su naturaleza de vampira, y decide probarlos con el jovencito.

Otra escena de seducción de un efebo se encuentra más adelante. Sandra ha enamorado a un “chiquillo” pelirrojo y camina con él del brazo por un muelle. El muchacho le habla de sus planes: está enamorado de una chica y piensa irse con ella a Inglaterra a conseguir trabajo. Súbitamente, el joven le dice a Sandra que es hermosa y que la ama. No comprende qué le pasa. Se quiebra su voz: el ama a su novia. Pero ahora

942 Ibídем, pp. 240 y 241

las cosas han cambiado; se ha enamorado ya irremediablemente de Sandra “y la seguiría a donde fuera, toda la vida.” El muchacho llora. Ella se desespera de la situación: no quiere jugar a nada con el muchacho, sólo desea alimentarse de él. Lo empuja contra la pared del muelle, le abre la camisa. El efebo cierra los ojos. Sandra hinca sus dientes en el pecho lampiño del muchacho, vaciéndolo en segundos.⁹⁴³

En este pasaje, dado que Sandra no estaba en el modo de jugar su papel victimario seductor y sólo quiere alimentarse del muchacho, cuya fuerza es mucho menor que la de ella, el erotismo no se revela tan pleno como en el caso anterior. Sin embargo, la escena no se libra por ello de su propia sensualidad, aunque esté matizada. Los rasgos físicos del jovencito son descritos de manera hebefílica. El muchacho está ebrio y feliz de haber conocido a Sandra. Dice haber quedado prendado de ella. La piel del muchacho se estremece al contacto con el aire frío cuando Sandra lo despoja de la camisa. Pero el deseo del muchacho es ya un deseo estéril, sin finalidad. La narración no va más allá en las sensaciones del muchacho. Sandra le ha cortado la vida alevosamente. Es una escena sádica.

Estos pasajes, principalmente el primero, donde se presenta el erotismo de una manera intensa, ilustra algunas otras de las tesis de la teoría de Bataille sobre el tema. A saber, que todo erotismo es sagrado:⁹⁴⁴ por medio de él el vampiro se liga a la vida y la víctima se sacrifica en un amor más allá de su razón y voluntad. Que el terreno del erotismo es esencialmente el de la violencia.⁹⁴⁵ Que el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte.⁹⁴⁶ El erotismo como actividad diferente de la actividad sexual, búsqueda psicológica interior del hombre independiente de la reproducción y ansiosa de placer. El vampiro para su víctima seducida, como ser amado, tiene algo de maravilloso que supera la discontinuidad del ser.

El ser amado es para el amante la transparencia del mundo. (...) Es, en todo caso, el ser pleno, ilimitado, ya no limitado por la discontinuidad personal. En pocas palabras, es la continuidad del ser percibida como un alumbramiento a partir del ser del amante. En esa presencia hay algo absurdo, una horrible mezcla; pero, a través del absurdo, de la mezcla, del sufrimiento, se halla una verdad milagrosa. En el fondo,

943 Ibídem, pp. 270 y 271

944 Bataille, Georges (1997): Op. cit. p. 20

945 Ibídem, p. 21

946 Ibídem, p. 15

nada es ilusorio en la verdad del amor; el ser amado equivale para el amante, y sin duda tan sólo para el amante –pero eso no tiene importancia– a la verdad del ser. El azar quiere ser, a través de él, una vez desaparecida la complejidad del mundo, el amante vislumbre del fondo del ser, la simplicidad del ser.⁹⁴⁷

Bataille insiste en que “estando la continuidad del ser en el origen de los seres, la muerte no la afecta; la continuidad del ser es independiente de ella. O, incluso, al contrario: *la muerta la manifiesta.*”⁹⁴⁸

Las víctimas del vampiro manifiestan, en el paso de su estado normal al estado del deseo erótico, una disolución relativa de su ser, tal como está constituido en la discontinuidad: el muchacho de la ventana pierde voluntad, e insubordina sus acciones y su cuerpo a los deseos de la vampira. Al entregarse a la vampira, a través del trance erótico, ha sido un ser que experimentó así su continuidad, aunque ese movimiento lo ha llevado a la muerte. Y es que para Bataille todo deseo seguido hasta sus últimas consecuencias es un deseo de muerte, pues “el sentido último del erotismo es la muerte”.⁹⁴⁹

La depredación del vampiro, en esta novela, como en el ejemplo anterior de *La ruta del hielo y la sal*, tiene algo de cacería animal. Típicamente se ha asociado el comportamiento sexual y predatorio del vampiro con la animalidad. En *Drácula* se habla de una animalidad primigenia del vampiro, cuya actividad erótica llega manifestarse bajo la forma de un lobo. En *Carmilla*, otro ejemplo paradigmático, su voluptuosidad reviste características felinas. Y es que, para Bataille, el erotismo, a pesar de ser una actividad humana, no deja de tener un fundamento animal. Piensa que la función de la sexualidad animal aporta datos para situar en la relatividad objetiva la experiencia interior que tenemos del erotismo. “Hasta deberíamos ponerla en primer lugar. En efecto la función sexual del animal presenta unos aspectos que, tomados en consideración, nos facilitan el acceso al conocimiento de la experiencia interior.”⁹⁵⁰ Esa experiencia interior en su animalidad es algo divino. Pero no por ello la sexualidad humana deja de tener algo de violento, que nuestros ojos no pueden mirar sin turbación. En su calidad trasgresora y negadora de la racionalidad, la literatura de vampiros en su

947 Ibídem, p. 26

948 Ibídем, p. 26 y 27. En cursivas en el original.

949 Ibídем, p. 149

950 Ibídем, p. 99

representación de un mundo humano primitivo e irracional se solaza en estas escenas donde horror, crueldad, miedo, sexualidad exuberante y poder pueden formar un intrincado complejo. El erotismo, para Bataille es siempre una liberación, que nos acerca más a nuestra condición natural: “La ‘animalidad’ o exuberancia sexual es en nosotros aquello por lo que no podemos ser reducidos a cosas. La humanidad, al contrario, en lo que tiene de específico, en el tiempo del trabajo, tiende a transformarnos en cosas, a expensas de la exuberancia sexual.”⁹⁵¹

Esta conducta del sexual y erótica del vampiro (entendemos por sexualidad un concepto amplio que, como en la teoría freudiana, no se reduce a lo genital) tiende siempre al derroche: a la aniquilación total de la víctima, de la que ya no se podrá beber nunca más. Y es que el derroche es un fundamento de la conducta erótica, según Bataille. En su trance

gastamos nuestras fuerzas sin medida y, a veces, en la violencia de la pasión, dilapidamos sin provecho ingentes recursos. La voluptuosidad está tan próxima a la dilapidación ruinosa, que llamamos ‘muerte chiquita’ al momento de su paroxismo. Consecuentemente, los aspectos que evocan para nosotros el exceso erótico siempre representan un desorden. (...) Pero en cuanto nos adentramos en la vía del desorden voluptuoso, nada nos detiene.⁹⁵²

Así las víctimas, presas de sus más bajas pasiones sexuales despertadas por el vampiro, tampoco pueden resistirse en su entrega al placer que les supone ser la dócil presa de un vampiro seductor y entregarse sin reservas, sin preocuparles su muerte. Hay en los casos que hemos visto una ceguera, una inconciencia u obnubilación del pensamiento, y una excitación de los sentidos que los empuja al filo del peligro. Si lo decimos con Bataille: su voluptuosidad los conduce a su ruina, su voluptuosidad los traiciona. La belleza (en este caso del vampiro, del acto sensual) se ha convertido en la trampa del Diablo, según decían los ascetas. Esa belleza ha vuelto tolerable en las victimas su necesidad de desorden y violencia, que son para Bataille, las raíces mismas del amor.⁹⁵³ En efecto, el

951 Ibídem, p. 164

952 Ibídem, p. 176

953 Ibídem, p. 276

autor alude a que el amor puro nos hace conocer un delirio violento, el mismo que “lleva hasta los límites de la muerte el ciego exceso de la vida.”⁹⁵⁴

954 Ídem

COMICIDAD Y PARODIA

Una de las modalidades nuevas en la escritura vampírica mexicana del periodo de tiempo que nos ocupa es la que tiene que ver con la comicidad y la parodia. Por un lado, Lazlo Moussong utiliza recursos del ingenio y la comicidad para reformar y revitalizar el mito tradicional del vampiro, parodiando su formulismo, y haciendo de su figura literaria un signo más acorde con los tiempos actuales en los que el humor, la ironía y lo lúdico parecen ser atributos más aceptados y generalizados. Por otro lado, Carlos Fuentes establece un homenaje a su modo con el icónico *Drácula* de Bram Stoker por medio de una parodia de ágil lectura que no deja de utilizar el misterio y los elementos terroríficos propios del género gótico para una construir con ellos también la parodia de un género.

Lazlo Moussong: generalidades de una escritura vampírica

De padre húngaro y madre mexicana, Lazlo Moussong tiene como fuente de su escritura vampírica el remonte a sus orígenes y al pasado de su árbol genealógico. A partir de este ángulo inicial, construye cuentos que implican fantasía, humor y rasgos de biografía. Es notable en su narrativa la influencia del folclor húngaro en el que se deslizan los modos idiosincráticos mexicanos, en un sincretismo particular. Son notables también el juego literario intertextual y la experimentación con los géneros. Se verifica, en sus cuentos en general, “la existencia de cuentos, fábulas orientales y occidentales, anécdotas, chistes, ensayos, poemas en prosa, prosa poética, cartas, diccionarios, crónicas, manifiestos, etc., todos modificados a través de los procedimientos del humorista”⁹⁵⁵. Se adelanta entonces que Moussong es un escritor preocupado no sólo de los contenidos de su obra, sino que, al mismo tiempo, lo está de las formas como de la tradición literaria misma a la que, al mismo tiempo, continúa y trasgrede.

955 Kanev, Venko (1997): “Las formas breves de Lazlo Moussong (en *Castillos en la letra*)” [en línea] en *Texto crítico*. Nos 4-5 Xalapa, enero-diciembre, p. 29. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7304/2/199545P17.pdf> [Consultado en 10 de noviembre de 2015]

Los cuentos vampíricos de los que trataremos se encuentran, por un lado, contenidos al inicio de su libro *Castillos en la letra* (1986)⁹⁵⁶, así como dispersos en publicaciones periódicas,⁹⁵⁷ estando todos relacionados en su conjunto por una trama tejida en torno a la familiaridad de los personajes (principalmente el tío Tibor, un vampiro “bueno”) con el narrador, que curiosamente, en un juego de simulaciones, se llama también, como el autor mismo, Lazlo Moussong, quien recuerda, desde el punto de vista de la infancia, pero a partir de la conciencia adulta, la visita del tío Tibor a México, realizada por los años cuarenta, “lo que le permite descubrir que, para su familiar vampiro, México fue un ambiente propicio. Lo que nos lleva a descubrir o a reafirmar, a nosotros lectores, que en la cultura y en la sociedad mexicanas hay muchos factores propicios para hablar de una cierta predisposición y predilección por lo vampírico.”⁹⁵⁸

Los ambientes de dichos cuentos son por un lado los parajes góticos transilvanos conocidos de antemano por la imaginería occidental, y, por otro lado, los escenarios cosmopolitas y caóticos de la ciudad de México. Es en esta ciudad multifacética donde el vampiro de Moussong adquiere formas de relación dadas por la fatalidad de una sociedad como la mexicana, entrando en un marco que los desacraliza, los burla y los trasforma en seres risibles: su vampiro es pillado y pasa de ser victimario a víctima.

En estas narraciones, los elementos propios del género: castillos, luna llena, sangre, cruces, se suman a los de la vida posmoderna, misma que los desmitifica. De este modo se alejan de la estructura típica del cuento de vampiros “para acercarse a la anécdota y al chiste”.⁹⁵⁹ A partir de esta noción, es entendible que uno de los atributos principales de estos cuentos sea su final cómico, preparado ya por escenas de humor precedentes, finales en los que el mito del vampiro, tal como lo conocemos por la tradición gótica, se vuelve absurdo y caricatura de sí mismo. Venko Kanev señala, junto a la caricaturización, el procedimiento de *forgeire* (ocurrencia, invención, farsa) como mecanismo deconstructor del mito tradicional del vampiro, asociado al terror y al romanticismo, y de su reconstrucción en un régimen que correspondería al de lo lúdico

956 Moussong, Lazlo (1986): *Castillos en la letra*. Universidad Veracruzana, Xalapa

957 Los cuentos de la serie fueron publicados inicialmente en la revista *Plural*. Cfr.: Venko, K.: Op. cit., p. 29

958 Martínez Morales, José Luis (2012): “¿Vampiros mexicanos o vampiros en México?” [en línea] en *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* No. 4 Xalapa, p. 5 Disponible en:

http://lejana.elte.hu/PDF_4/Jose_Luis_Martinez_Morales.pdf [Consultado en 10 de noviembre de 2015]

959 Venko, K.: Op cit., p. 18

y satírico dentro de la teoría de Gérard Gennete⁹⁶⁰. José Luis Martínez Morales ha hablado a este respecto de una escritura carnavalesca.⁹⁶¹ De este modo, los cuentos vampíricos de Moussong son una rescritura del vampiro gótico mediante recursos que tienen que ver con la inversión: “El autor exagera o disminuye, presenta lo pequeño como grande, lo insignificante como importante, lo sagrado como profano, lo serio como risible, lo lógico como ilógico y viceversa. Todo esto se podría reducir a la tesis (el texto imitado) y la antítesis (el texto imitativo).”⁹⁶²

Según Marissa Torres Pech, estos desenlaces son simulacros de epifanías. Señala, para exemplificar su tesis, dos casos. En “La vampiresa” la pareja del cuento no consuma el acto sexual porque él, hacia el final de cuento, descubre que Ergah, la que iba a ser su amante, es una vampiresa. El momento, lejos de lo terrorífico que se esperaría, es cómico:

—¡Dios mío! —me dije— ¡Ergah es una mujer vampiro y yo aquí de noche, solo con ella! ¡Y además con esta ropa! ¿Cómo voy a salir corriendo a la calle con esta ropa? Si yo me lanzara por el ventanal, todo el hotel acudiría a verme en ropa de dormir... No me atrevo... qué ridículo haría yo. ¡Señor, protégeme! ¿Cómo fui a meterme con ella? ¿Por qué no usé algún truco para abrirle los labios cuando la besaba y mirar adentro? ¿Y ahora qué voy a hacer? ¿Cómo voy a salir a la calle en pijama?... ¡Y además el frío que hace afuera, carajo!⁹⁶³

Este desenlace además trastoca la noción común y la expectativa de que los vampiros son seres alevosos, sangrientos, ya que la vampiresa no hace nada por atacar o liquidar a su pareja asustada. Por otro lado, en “De Transilvania con amor”, el tío Tibor, “un vampiro bueno e inocente”, cuando regresa a Transilvana de su viaje a México es recibido en su ataúd por sus hermanas en estado seco: había muerto durante el viaje a causa de una parasitosis por consumir sangre de sus víctimas mexicanas.

960 Ibídem, p. 29

961 Martínez Morales, J.L (2012): Op. cit., p. 4

962 Ídem

963 Moussong, L. (1986). Op. cit., p. 16.

Las tías Margit y Katerina lo recibieron ansiosas de que les narrara su paseo, pero al abrir el ataúd sufrieron la más dolorosa impresión de su vida: el cadáver del tío Tibor ya no se levantó más: ¡estaba muerto!

Durante el largo trayecto de México a Transilvania, sin posibilidades de recibir auxilio alguno, el pobre tío se había secado debido a una tremenda parasitosis que se le desató en el viaje.

Ofuscado por su imprudente alegría en México, no tomó las precauciones debidas y mucha de la sangre que aquí saboreó era de esos mexicanos que acostumbran beber el agua sin hervir.⁹⁶⁴

Este final resulta ser paródico por doble partida, ya que no sólo el victimario se volvió víctima, sino que el vampiro ha muerto por segunda vez a causa de una parasitosis, una muerte muy vulgar, alejada del efectismo propio de las aniquilaciones de los vampiros de la literatura gótica. “Este también es un simulacro de desenlace debido a que el narrador había adelantado aspectos sobre la muerte del Tío Tibor, es decir, no se crea el final epifánico.”⁹⁶⁵

Esta mezcla de lo maravilloso con lo cotidiano se resuelve finalmente en una reducción al absurdo. Así, como ya señalamos, la relación de Moussong con los vampiros de la literatura europea es lúdica, basada en el humor, lo que, de acuerdo con Venko Kanev es propio del pastiche⁹⁶⁶. Todo esto es, finalmente, una anti-representación de las convenciones de la narrativa de vampiros, que hace pensar a Marissa Torres Pech en una realidad ficcional autónoma “que sienta precedentes en la literatura mexicana”.⁹⁶⁷

Este tipo de parodia, pudiendo ser considerado una forma de metaficción, ya que Lazlo Moussong no parodia un estilo particular, sino más bien un género, es señalado por Lauro Zavala como uno de los ejemplos emblemáticos de la escritura paródica en el cuento ultracorto hispanoamericano. Y, para determinar uno de los modos en que se produce dicha parodia, podríamos acudir al carácter de ridiculización. Encontramos

964 Ibídem, p. 17

965 Torres Pech, Marissa (2008): La intertextualidad en dos cuentos de vampiros de Lazlo Moussong” [en línea] en *Cuentos en red.* No. 8. México, p. 38 Disponible en: http://bidi.xoc.uam.mx/resumen_articulo.php?id=3298&archivo=10-244-3298rse.pdf&título_artículo=La%20intertextualidad%20en%20dos%20cuentos%20de%20vampiros%20de%20Lazlo%20Moussong [consultado el 20 de noviembre de 2015]

966 Venko Kanev: Op cit., p. 19

967 Torres Pech, M: Op cit., p. 38

ridiculización en múltiples y significativos fragmentos de las historias de vampiros de Lazlo Moussong. Un ejemplo:

Debo confesar que yo tuve un tío que fue vampiro, pero les suplico tomar en cuenta que el pobre, francamente se pasaba de bueno e inocente; en honor a la verdad no podría decir que hubiera sido un alma de Dios, pero sí, en todo caso, que era un monstruo de Dios.⁹⁶⁸

En dicho fragmento, la crítica ha sido señalado la carga irónica pues “el narrador brinda expresiones ‘supuestamente’ elogiosas para con su tío, cuando en realidad lo está denigrando, lo vuelve cómico ya que dibuja un vampiro débil infringiendo así el género de terror”.⁹⁶⁹ Otro fragmento que ha sido señalado en este sentido es el siguiente:

De regreso en la recamara la encontré con toda su blancura extendida sobre una colcha purpurea. Me miraba a los ojos; entonces sonrió por primera vez entreabriendo la boca: ¡qué crispante visión! Tras una sonrisa descaradamente diabólica me pareció ver dentro de su boca un espantoso hueco negro enmarcado por dos hileras de dientes carbonosos, excepto dos que resaltaban muy blancos y, quizá por el contraste, me parecieron mayores que los demás. Yo no soy dentista, pero estoy seguro de que esos eran los colmillos.⁹⁷⁰

Así, Marisa Torres Pech señala que el humor se produce por la ruptura de expectativas. De nuevo tenemos la reducción al absurdo con la frase “Yo no soy dentista, pero estoy seguro de que esos eran los colmillos” que no se esperaría de una situación límite y de peligro. Del mismo modo, cuando el personaje principal descubre que es una mujer vampiro, la situación que, en el código de la narrativa de vampiros debería ser terrorífica, se resuelve en el absurdo de que el narrador, lejos de preocuparse por la seguridad de su vida, piensa más en su ropa y la posibilidad de ser visto sorprendido en pijama.

Al ser despojado de su halo de terror sublime, el monstruo que típicamente es el vampiro se vuelve un personaje muy cercano al humano común, propicio a lo risible.

968 Moussong, L.: Op cit., 19

969 Ibid

970 Moussong, L.: Op cit., 16.

Por otro lado, la escritura vampírica de Moussong se construye no sólo a partir de la hibridación de géneros sino por la de formas (yuxtaponiendo elementos provenientes del cuento folclórico, el clásico y el contemporáneo), la heteroglosia (haciendo uso, según Kanev, de una maestría estilística al manejar el lenguaje de muchos sociolectos matizados)⁹⁷¹, y la intertextualidad, signos vistos por Lauro Zavala como distintivos de la posmodernidad.

Para Bajtín, “la parodia es una forma dialógicamente comprometida de una heteroglosia viva”. A partir de esta idea, estoy convencido de que la metaficción y la parodia son signos de una liminalidad histórica, geográfica, lingüística y cultural del mundo contemporáneo, y su presencia es un síntoma de la tendencia histórica hacia la hibridación de las culturas, de los géneros literarios y de los lenguajes, todo lo cual es la consecuencia indirecta del multiculturalismo.⁹⁷²

Para Torres Pech, el hecho de que Moussong, en su división entre autor y personaje, traspase categorías formales, espaciales y temporales para superponer la realidad textual a la histórica, demuestra los caminos posibles del cuento metaficcional. De este modo, la literatura mexicana estaría enriquecida con la particular escritura del autor al subvertir un mito popular muy importante dentro textos de pluralidad cultural objetivada por la crítica y la postura escéptica para con las realidades diversas.⁹⁷³

El lenguaje y los caracteres cómicos de los vampiros de Moussong

Los vampiros de Moussong despliegan la comicidad a partir de su lenguaje y de su propia caracterología, por lo que la teoría de Henri Bergson acerca del ingenio en el arte y cómo se producen los efectos cómicos en éste, principalmente en la literatura, es muy indicada en este caso para llevar a cabo un análisis. Y si bien, Bergson establece al inicio de su teoría que no hay nada cómico fuera de lo humano⁹⁷⁴, no debemos olvidar que el vampiro literario, aun siendo un monstruo, no deja de estar revestido de una

971 Kanev, K.: Op cit, p. 30

972 Citado en: Torres Pech, M.: Op cit., p. 42

973 Torres Pech, M.: Op cit., p. 44

974 Bergson, Henri (1994): *La risa*. Espasa-Calpe: México, p.14

personalidad humana, aunque hiperbolizada en algunos aspectos; aun dramatizada hasta lo fantástico, la estructura básica de su carácter no deja de ser reconociblemente humana: los vampiros literarios, hasta donde hemos visto, tienen también necesidades corporales (beber sangre, la más importante), aman, desean, odian, sufren, etc.

Bergson asienta que la risa en general es producida por una distracción, por un efecto de velocidad adquirida por el carácter. Lo cómico es producido, en su teoría, por una falta de elasticidad de los sentidos o de la inteligencia, por una desadaptación de la personalidad que inhibe su capacidad a amoldarse a la situación. Y es la persona misma quien proporciona lo necesario para que lo cómico se instale: materia y forma, causa y ocasión.⁹⁷⁵ Por otro lado, en Bergson la ocasión de la risa en la comedia literaria es dada prioritariamente por los vicios o los peores caracteres. Lo mismo ya lo proponía Aristóteles en su *Poética*,

La comedia es, como se dijo, un retrato de los peores, sí; mas no según todos los aspectos del vicio, sino sólo por alguna tacha vergonzosa que sea risible; por cuanto lo risible es cierto defecto y mengua sin pesar ni daño ajeno, como a primera ojeada es risible una cosa fea y disforme sin darnos pena.⁹⁷⁶

Ya hemos adelantado algunas características de este tipo (vicio y rigidez de carácter) que tienen los personajes en general, con inclusión importante de los vampiros, en los cuentos de Lazlo Moussong, que los hacen sancionables por la risa. Mas abundaremos más en ello, en aras de un análisis, centrándonos únicamente en la comicidad de los vampiros, para visibilizar cómo en estos textos particulares la tradición genérica del vampiro literario, asociado originalmente al terror y lo sublime, se vacían de los contenidos que lo relacionan con ellos para volverse un ser patético y cómico.

Desde el primer texto vampírico de *Castillos en la letra*, “La venganza del vampiro”, se empieza la construcción de una vampirología risible. Y si bien el vampiro cuya historia refiere de oídas el narrador es un ser inteligente, la venganza de éste (mediante una ironía), que constituye el tema del cuento, es fraguada por el simple y ridículo hecho de haber sido herido en su susceptibilidad por un médico durante un

975 Bergson: H.: Op cit., p. 20 y 21

976 Aristóteles (1989): Op. cit., p. 27

coctel. Así, el modo típico de fulminación asociado a los vampiros (mediante la extenuación por la pérdida de sangre) es subvertido por un mero truco, por una simplicidad ingeniosa:

Días después del incidente, con el pretexto de solicitar una consulta profesional, el vampiro consiguió que el doctor le diera cita en su hogar a una hora exacta de la noche. Nunca se supo si por una fatal casualidad o por la intriga misma del monstruo, el médico se vio llamado de urgencia antes de dicha cita y tuvo que salir de su casa, pero todo parece indicar que había calculado su tiempo con mucha precisión.

Cuando el animado cadáver llegó a la cita encontró en la puerta un recado del doctor que decía así: *Salí un momento por una emergencia. Por favor espéreme. Volveré cinco minutos después de que usted haya tocado el timbre.*

Recordó que el médico era un hombre que cumplía su palabra así le fuera la vida en ello. Ésta era su oportunidad para vengarse.

§

Cuando me contaron esta historia ya habían pasado dieciocho años desde aquel incidente. El vampiro se fue sin tocar el timbre. El médico ya no pudo volver a su hogar, pues aún no han empezado a transcurrir esos cinco minutos.⁹⁷⁷

Este ingenio trasluce el ingenio mismo del autor, entendido, dentro de la misma teoría de Bergson, como “cierta disposición para esbozar al paso escenas cómicas, pero esbozarlas de un modo tan discreto, y tan sutil y tan rápido, que todo haya terminado ya cuando comencemos a percibirlo.”⁹⁷⁸

Los vicios o defectos de carácter de los vampiros de Moussong, que constituirían su carácter cómico, quedan patentes con mayor claridad en la minificción “El vampiro narcisista”, el cual:

Se singularizó por haber sido un vampiro que sólo se gustaba a sí mismo, por lo que no le interesaba la sangre ajena.

977 Moussong, L.: Op cit., 12

978 Henri B.: Op. cit., p. 92

Se retroalimentaba de su propia sangre mordiéndose las muñecas.

Según parece, esto le hacía exhalar el más fétido aliento que persona alguna, viva o muerta, pudiera padecer; tanto, que hasta los demás vampiros lo rechazaban.

Su obligada soledad lo llevó al suicidio: se cortó las muñecas para morir de hambre.⁹⁷⁹

Es claro que en este caso el narcisismo se representa como un vicio, ya que, tal como sucede en la psicopatología humana, impidió una relación funcional del vampiro del cuento con su mundo exterior. De este modo, y de acuerdo con la misma teoría bergsoniana, el vicio es una torcedura del alma, una rigidez del carácter que por ello mismo es risible. Este vicio, dentro del carácter cómico señalado, mantiene una existencia independiente, es, como lo señala Bergson, “el personaje central, invisible y presente”, del cual pende el personaje; y al igual que casos que Bergson estudió, el carácter vicioso y risible se ha divertido en llevar al personaje hasta la ruina.⁹⁸⁰. Así se observa que lo cómico es algo inconsciente,⁹⁸¹ y automático que la sociedad castiga con la risa,⁹⁸² ya que, de acuerdo con la filosofía que hemos empleado con una finalidad crítica,

toda rigidez del carácter, del espíritu y aun del cuerpo, le resultará sospechosa a la sociedad, porque sería la posible señal de una actividad que se adormece, y también de una actividad que se aísla, que tiende a apartarse del centro común alrededor del cual gravita la sociedad, siendo al fin señal de excentricidad.⁹⁸³

En el siguiente cuento de la serie, “La vampiresa”, encontramos que Moussong, además de la rigidez de los modos, emplea la rigidez de la fisionomía, que es cómica para Bergson). En dicho cuento, Ergah es una mujer vampiro que, para ocultar sus colmillos, sonreía sin despegar los labios, lo que provocaba que “generalmente no se sabía si era que sonreía o si algo tramaba”. De acuerdo con Bergson, una expresión del rostro es risible cuando nos hace pensar en algo fijo en la ordinaria movilidad de la

979 Moussong, L.: Op cit., 13

980 Ibídem, p. 24

981 Ídem

982 Ibídem, p. 25

983 Ibídem, p. 27

fisonomía, cuando es “un gesto que no promete nada más de lo que da” y es “único y definitivo como si ese gesto cristalizara toda la vida moral de la persona”.⁹⁸⁴ Ello hace que esta mujer vampiro, a pesar de la belleza y las formas voluptuosas que la acompañan, carezca de armonía. Esto hace pensar también en la definición de caricaturización de Bergson, la cual refiere que este procedimiento cómico alarga las dimensiones de una parte del cuerpo en el mismo sentido en el que la naturaleza lo haría. El caricaturista así plasma en una forma física una contorsión que se da en la naturaleza profunda, representando una materia obstinada y resistida a la gracia, una fijación de los movimientos del cuerpo que adquiere con esto un aire de estupidez.⁹⁸⁵ De este modo se cumple la ley de la comicidad de los gestos que propone Bergson: “Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano causan risa en la exacta medida en que dicho cuerpo nos hace pensar en algo simplemente mecánico.”⁹⁸⁶

En “De Transilvania con amor”, asistimos a la configuración de la historia personal y la caracterología del vampiro Tibor, tío del Lazlo Moussong literario. Contrario al estereotipo tradicional, Tibor es un vampiro bonachón y poseedor de una ingenuidad que es desarrollada en resto del relato y que parece propiciar su mala suerte caracterizada por una serie de problemas que nos mueven entre la compasión y la risa.

La impulsividad y carácter irreflexivo de la juventud del tío Tibor le hacen atacar a su hermana, mas esta acción, que pudiera parecer agresiva o violenta, es contrapunteada por el hecho risible de que, para evitar el contagio vampírico de la tía, ésta le da a beber una copa de su sangre produciéndole una severa intoxicación al grado de que, para salvarlo, fue necesario una transfusión doméstica que costó la vida del mayordomo. Es así que la sangre del espléndido mayordomo trasmite la bondad al joven Tibor y lo convierte en un buen cocinero de morongas de res, corazones de pollo, sanguinolentos hígados. Y de este modo se contradice la noción común del vampiro como ser maligno y destructor, para dar cabida a un vampiro laborioso, amoroso e inspirador de piedad. Además, el tío Tibor es “a tal grado soñador, que en ocasiones se pasaba inmerso en sus sueños sin acordarse siquiera de sus más elementales necesidades de alimentación, y llegaba a permanecer hasta varios meses sin salir del ataúd.”⁹⁸⁷ Su mayor ilusión es poder viajar a México para conocer a su amada familia de ultramar, lo

984 Ibídem, p. 31

985 Ibídem, p. 31-33

986 Ibídem, p. 34

980 Moussong, L.: Op cit., 19

que le hace aullar de nostalgia en las noches de luna llena. Y es cuando su sueño se ha cumplido y ha viajado a México, que su suerte sufre un traspie sin revés y muere de una forma más que patética: como lo adelantamos, cuando sus hermanas, al regreso del viaje de Tibor, reciben el ataúd en el que viaja, encuentran al vampiro seco debido a la parasitosis que le provocó haber bebido en México sangre de gente que acostumbra a beber agua sin hervir. De esta manera, el rol típico del vampiro es subvertido, y, por medio de una ironía, pasa de monstruo letal a ser la víctima mortal de su propia falta de agudeza.

Las aventuras juveniles del tío Tibor son continuadas en el siguiente y último texto de *Castillos en la letra*: “La pasión de Tibor”, donde se narran las aventuras sexuales del joven tío Tibor con una vampira alcohólica de la que se enamora y a la cual lleva con frecuencia a un sótano a hacer el amor. Allí, junto a ratas y basura, instalan una mesa en la que desangran a víctimas noctámbulas para obtener de su sangre un vino casero que usan como afrodisíaco. Mas esta trasgresión es castigada finalmente, pues los vecinos conocen de la desaparición de personas en las inmediaciones y la policía investiga, siendo así que una noche llega la vampira al lugar de los encuentros y está un guardia esperándola.

Y ni porque se trataba de una dama le guardaron delicadezas pues ese cuerpo que llegó candoroso soñando que esa noche viviría un poco de vida en su entrega a Tibor quedó totalmente muerto con una estaca clavada en el corazón más cinco balas de plata en sus entrañas y varios espejos estrellados contra su rostro más la boca taponeada de ajos y una cruz “de amor” ¡dígame usted! encajada sobre su pecho

Cuando Tibor casi llegaba a la cita un poco retrasado desbordante de nuevas ideas eróticas pudo ver a tiempo la multitud en torno a su rincón de amor y comprendió⁹⁸⁸

La actitud sexual trasgresora del joven y su amante son castigadas, frustrándose la actividad sexual y criminal del vampiro, lo que precisamente lo hacía afirmarse como tal. Y dado que el tío Tibor proviene irónicamente de una familia de mortales que son católicos devotos, el castigo a la trasgresión del vampiro es continuado por la humillación de su familia, teniendo que pasar “mucho tiempo para que las hermanas

988 Ibídем, p. 32. Los párrafos terminan de esta manera. El autor, intencionalmente, ha omitido el uso de los puntos finales.

perdonaran a Tibor por haber enredado el apellido Moussong con una vampirezuela sin nombre ni apellido". Así corroboramos la subversión cómica de otro elemento típico de las narraciones vampíricas tradicionales: el de la sexualidad trasgresora, ya que en este caso la trasgresión es finalmente sancionada por la risa del lector, dado que en uno de los encuentros aludidos la pareja es severa y vergonzosamente reprendida por la autoridad humana, que termina con el asunto de manera radical, esto es, con la aniquilación de la vampiresa (cuyo nombre nunca se revela), gracias a la cual el tío Tibor estuvo lo más cerca de experimentar su verdadera naturaleza vampírica.

Otros elementos de configuración del vampiro de Moussong

Para continuar con el tratamiento lúdico que hace Musong de la figura del vampiro, haremos el análisis de dos cuentos más que han aparecido en publicaciones periódicas mexicanas: "El amor más perverso" y "Una teoría vampírica", mismos que continúan el relato del universo familiar del Lazlo Moussong literario, cuyo centro es el tío Tibot, vampiro.

Respecto de "Una teoría vampírica"⁹⁸⁹ es interesante rescatar algunos elementos narrativos debido a que por ellos podemos visualizar cómo es la teoría del vampiro que el escritor Moussong pone en práctica en estos cuentos. Y es que aquí el escritor anota rasgos generales de la vida de un vampiro, así como de su psicología y de su proceso de transformación de humano a vampiro. Estos aspectos que se presentan en forma de doctrina psicológica son consignados por el Lazlo Moussong literario quien los habría tomado directamente de un libro científico de "exclusiva circulación científica" que su padre heredó de sus parientes transilvánicos después de la segunda muerte del tío Tibor. El autor de dicho libro, que consigna el caso de una neurosis vampírica sufrida por el tío Tibor, es un tal doctor Froïd, evidente parodia de Sigmund Freud, quien explica que convertirse en vampiro implica, entre otros cambios, "un proceso de *desintegración del carácter vital* (o, en otras palabras, las características humanas) que 'debe' –aunque no siempre 'puede'– transformarse en una acelerada *reintegración integral* del verdadero *thánatos vampírico* (o, en otras palabras, las cualidades vampiricas),"⁹⁹⁰ proceso fallido que sería la causa del padecimiento psicológico del tío Tibor ya que éste "nunca logró

989 Moussong, Lazlo: "Una teoría vampírica" (1990) en *Plural* No. 222. México, marzo, pp. 10-17
990 Ibídem, p. 14

desintegrar por completo su carácter vital ni, en consecuencia, las estructuras originales de su ser humano. Esto hacía que Tibor siguiera siendo demasiado humano, lo cual lo mantenía oscilando entre la dicha y la desdicha, sin poder alcanzar la neutralidad estable a que todo vampiro puede, debe y tiene derecho a aspirar.” Esta neutralidad permite a los vampiros ser “plenos, cabales, congruentes con su naturaleza, identificados consigo mismos como vampiros sin quebrantamientos humanos en su Ser, y totalmente individualizados y aislados.”⁹⁹¹ Explica el doctor Froïd, acerca del caso del tío Tibor:

En su personalidad conservaba (...) inclinaciones generosas; capacidad amorosa y tendencias pasionales; sentido del humor; erotismo activo; emotividad, capacidad de asombro y curiosidad insaciable; estados de felicidad, etcétera, todo lo cual evidenciaba un cuadro grave de neurosis que impedía a Tibor identificarse, comportarse y realizarse como un vampiro pleno.

Aunque sean muy comunes los conflictos neuróticos en los vampiros, la problemática de Tibor era compleja y persistente, y a veces le creaba serios disgustos, ya en la sociedad humana, ya en la sociedad vampira aun cuando, (...) si existe sociedad vampira es sólo gracias a que la mayoría de los vampiros son neuróticos.⁹⁹²

Anotar estos elementos de pretensión científica nos ayuda a visualizar con más efectividad la parodia de vampiro que elabora a lo largo de sus cuentos Moussong y a hacer notar con mayor penetración el carácter irrisorio o caricaturesco de sus vampiros, mismos que, como vimos, pecan de defectos de carácter similares a los de los humanos. Lo mismo puede decirse acerca de sus defectos culturales, pues en este cuento se establece que los vampiros también modelan una sociedad estratificada en clases. De este modo encontramos que en su sociedad no es igual el vampiro “que manda comprar su sangre al banco y muerde yugulares sólo por ‘passer le pas’* o por disfrutar el producto fresco y sin refrigerar, que aquel que lo hace por hambre e instinto o quien, por

984 Ídem

992 Ídem

986 * *Passer le pas*: Expresión en francés muy usual exclusivamente entre los vampiros de alcurnia o élite intelectual. Se considera que, en su origen, es una amarga o cínica ironía de nombrarle “el paso” –como si fuera una situación transitoria– a la eternidad a que está condenado a andar en el mundo (en condiciones normales) un vampiro. Así, *passer le pas* tendría la significación de “distraerse en este rato, o en este ‘breve’ tránsito en el que se da un paso: el de la eternidad sin descanso final”. [Nota del Lazlo Moussong literario]

convicciones naturistas, selecciona la sangre que bebe de fuentes naturales, directas, sanas y no alcoholizadas ni entabacadas, o el adicto a la sangre de cuello, por dar algunos ejemplos.”⁹⁹⁴

Y es que, después del linchamiento de su amante, la vampiresa callejera y alcohólica referida en el cuento anterior, el tío Tibor entró en una crisis depresiva, por la que acudió con el especialista “vampianalista” ya referido. Sin embargo, los vampiros de la época, que poseen tanto ciencias conservadoras como pensamiento de vanguardia, recelan aún de la psicología como ciencia. Consignar un fragmento del doctor Froïd nos hace profundizar en la parodia del vampiro que Moussong desarrolla, y permite observar también los elementos cómicos del lenguaje y del carácter de los vampiros que Moussong presenta:

El señor T. –dice Froïd en la relación del caso– llegó a mí cuando padecía estados de enfermiza exaltación de escrúpulos humanos que lo desnaturalizaban, ocasionándole ataques catalépticos en las noches de luna, que le impedían salir del féretro a relacionarse con la sangre, y cuando lograba salir lo hacía dominado por una desesperada ansiedad de morder cuellos de mujeres, objetivo que con gran frecuencia se le malograba, ya que en cuanto estaba a punto de satisfacerlo, lo inhibía una corriente de respeto idealizador y caballeresco por su prospecto de víctima. A esto se agregaba el malestar social que empezaba a sufrir, pues entre los vampiros de la región ya cundían comentarios y bromas malignas de que T. era incapaz con las mujeres, además de las críticas que corrían porque durante tiempos irregulares no se sabía, en torno a su domicilio, de muerte por vampiro, no se diga de humanos, sino ni siquiera de lobos, perros o siervos. La aflicción de ridículo social que esto le ocasionaba lo hacía estallar alternativamente en el cometido de alguna matanza humana lamentable por improductiva.

Después, lo desmoronaba la depresión por los sentimientos de culpa, ya que de continuar con esos homicidios colectivos acabaría por agotar sus fuentes de aprovisionamiento sanguíneo al dejar despoblado el entorno.

994 Ibídем, p. 11 y 12

Cuando estimulé la memoria de T., éste recordó que, en vida, fue un aristócrata frívolo y alegre cuya familia vino a menos económicamente después de la gran Guerra del 14. Se enamoró hasta el delirio de una bellísima mujer y a nadie había deseado tanto a lo largo de su existencia. Al fin, pudo poseerla en el contexto romántico de una noche de luna, pero en el instante previo a la eyaculación esa mujer, que no era tal sino vampira, le clavó los colmillos en el cuello frustrándole, para la eternidad, lo que habría de ser el más maravilloso orgasmo de su vida.

En ese instante de su muerte, T. quedó atrapado en una infraconsciente necesidad de seguir siendo humano para poder concluir aquel orgasmo y, después, a través de su existencia de ultratumba, seguía repitiendo comportamientos humanos sin darse cuenta de que sólo eran actos simbólicos tendientes a culminar subliminalmente aquel orgasmo malogrado.

En este paciente, una circunstancia traumática lo había fijado en el *Complejo de Idomeneo*, y sus comportamientos humanos, inclusive los de sus afectos familiares que aparentemente no tendrían ningún sustento sexual, no eran sino tendencias derivadas de continuas imágenes mnésicas por las que, a partir del infeliz orgasmo, constantemente procuraba revivir su pasado en el presente, es decir, actuar, en su realidad actual de vampiro, como el hombre que fue en vida y darse así la imposible oportunidad de arribar al climax de *Aquel* orgasmo, con la consecuencia de un agudo conflicto neurótico de distorsión de su identidad, con un predominio aplastante del *Usted* sobre las instancias del *Ello*, el *Yo* y el *Superyo*”.⁹⁹⁵

Después de esta cita del libro del doctor Froïd, el Lazlo Moussong literario explica en los propios términos del doctor, el significado de este concepto de Complejo de Idomeno, el cual en términos muy generales es “la manifestación de la dualidad con que nace todo vampiro una vez que en él muere el hombre”, “el conflicto entre el afán por el retorno imposible y la renunciación necesaria, que es la única posibilidad de afirmar al nuevo Ser”, y por el cual el vampiro “actúa en determinadas situaciones y zonas de su personalidad con compulsiones de humano vivo”.⁹⁹⁶ Dicho complejo, explica por qué el

995 Ibídem, p. 12

989 Ídem

tío Tibor vivía aún con sus hermanas humanas ya que un vampiro sano o normal, como quedó asentado anteriormente, es solitario y vive egoístamente. Los síntomas de este complejo

se pueden detectar cuando el vampiro incurre en los *actos fallados* (...) que son errores u omisiones que comete a lo largo de su muerte cotidiana como, por ejemplo, olvidar en el momento crucial dónde se localiza la vena yugular; entrar en un templo religioso confundiéndolo con un castillo; pretender peinarse frente a un espejo; asustarse ante el terror de su víctima; salir de su ataúd en días nublados creyendo que es de noche; tener sensaciones de calor; querer limpiar los lentes con su inexistente vaho; espantarse al ver a otro vampiro; rasgar la piel de su víctima dibujando una cruz, etcétera.

Todo esto lo vuelve ineficaz en su conducta y bloquea el flujo natural de sus mejores cualidades como son la agresividad impetuosa, la anulación de la piedad, la frialdad intelectual, la neutralidad emotiva y muchas cosas que son expresiones de una vigorosa muerte bien integrada.⁹⁹⁷

A partir de aquí el doctor Fröid reseña la configuración de las instancias psíquicas de un vampiro sano, teoría de acuerdo con la cual el tío Tibor presentaría un complejo psicopatológico, para el cual diagnostica el doctor Fröid:

El Ello de Tibor se veía debilitado e inhibido con frecuencia, y en ciertos casos permanentemente, por sentimientos de amor familiar, por sus enamoramientos idealizadores de mujeres vivas y vampiras, por acciones generosas, por su hedonismo, por la compasión que le despertaban los niños y, en fin, por muchísimas lacras más que se derivaban de su persistencia en la fase idomenéica.⁹⁹⁸

Lo cual explica la naturaleza particularmente risible y ridícula del tío Tibor ya anotada, y al mismo tiempo, según el texto, lo hacía propicio a incurrir en comportamientos regresivos y enfermizos (y candidato a ser internado en un “hospital vampisiquiátrico”),

997 Ibídem, p. 15

998 Ibídem, p. 16

comportamientos que nos parecen cómicos si los contrastamos con los del vampiro literario tradicional:

vivir a la luz del día y dormir durante las noches, abandonar el ataúd para descansar en camas, adoptar una religión y adorar sus símbolos, sentir repugnancia por la sangre y consumir alimentos humanos, hacer el amor con mujeres humanas, convivir pacíficamente con todo lo humano e, inclusive, (...) recortarse las uñas y acudir al dentista para extraerse los colmillos.⁹⁹⁹

Por otro lado, en el cuento “El amor más perverso”¹⁰⁰⁰ encontramos más definido el erotismo que ya se notaba en otros cuentos de vampiros de Moussong: “La vampiresa” y “La pasión de Tibor”. Este erotismo resulta ser un elemento que no supone ya una auténtica trasgresión moral como en la literatura de vampiros gótica, ya que, por un lado, sirve como apoyo para la vocación lúdica de dichos cuentos, y, por otro lado, ese erotismo o se resuelve en una escena cómica como en “La vampiresa”, es castigado provocando el efecto de risa como en “La pasión del tío tibor”, o sirve para preparar un mecanismo de ingenio, mismo que confisca su calidad erótica para instalar el humor en el texto como en el caso de “El amor más perverso”.

El tema de este último cuento son los encuentros del tío Tibor con una doncella virgen (la doncella virgen visitada por un monstruo remite a un cliché de la literatura gótica) que, lejos de sentir terror por vampiro se enamora de él de una manera intensa. El vampiro opta por no tocarla, y se limita a verla danzar para él en cada visita. Sin embargo, a pesar de no beber sangre de ella, la doncella empieza a agotarse hasta encontrarse desfalleciente y sin poder levantarse de cama, mientras que su boca se aprecia húmeda de sangre al mismo tiempo que anhelante y más volúptuosa que antes. Ha resultado que la doncella, justo antes de morir de extenuación, confiesa a su amado vampiro que ha sido ella misma la que se ha chupado la sangre fantaseando con él día y noche, en “lujuriosa ofrenda” a su visitante. De este modo, observamos cómo, aunque ni el tono ni los acontecimientos narrados son cómicos, la escritura sigue revelando aquí un carácter lúdico centrado la reformulación de las narraciones vampíricas en nuevos derroteros. En este caso, la vuelta de tuerca y el ingenio han convertido a la tradicional

999 Ibídem, p. 17

1000 VV. AA (2001) *Martirologías del siglo. Homenaje al Marqués de Sade*. UAM: México, pp. 92 y 93

narración de vampiros en algo diferente, con otros atributos estéticos y genéricos, más consonantes con los tiempos de la posmodernidad.

Finalmente, “Tertulia 16” es un cuento escrito para una antología temática que gira en torno a los arcanos del tarot¹⁰⁰¹. Moussong ha escogido el arcano de la Torre de Dios para escribir otra narración cómica y seguir desarrollando el universo ficcional del tío Tibor al seguir ampliando sus aventuras. La narración cuenta acerca de un rito de iniciación que el tío Tibor debe cumplir para formar parte de una cofradía llamada el Club de San Guineo, la cual está formada por 16 elementos que se reúnen en una tertulia a partir y beber sangre.

Interesa, para el aporte a la configuración del vampiro de Moussong, el hecho de que el autor eche mano de la vieja tradición de los vampiros nobles o aristócratas, pues en esta cofradía todos los miembros, para serlo, deben tener un origen nobiliario o pertenecer a una jerarquía eclesiástica superior. Así, se establece que el mismo tío Tibor tiene un origen noble: aunque en sus últimos días era ya sólo un ciudadano común, antes del desastre imperial ostentó los títulos de marqués de Pont-à-Mousson y conde de Bar. Otro dato de interés es la referencia dentro del universo ficcional de Moussong a dos de las razas vampíricas típicas: los strigoii y los moroii, estableciéndose que el tío Tibor pertenecía a la segunda, a partir del cual le viene también su nobleza de carácter y su bondad, características propias de ella (por el contrario, se refiere que los strogooii son brutales, vandálicos y crueles). Otro elemento a destacar lo encontramos en la mención en el texto de Drácula, quien es nombrado allí Vlad Draculea Tepes, si bien se advierte que no se trata de un vampiro, sino de un conde valaco de gran crueldad. Estos datos nos hacen ver cómo la escritura de vampiros de Moussong, si bien camina por nuevos derroteros estilísticos con referencia al pasado del género, no se despega de ciertos elementos tradicionales que le sirven de marco referencial y le ayudan a crear unas condiciones estructurales básicas para re-representarlo lúdicamente.

Por otro lado, en este cuento se sigue el desarrollo de la sociedad que forma el mundo estratificado de los vampiros, el cual calca los mismos defectos de la sociedad humana, los cuales representa de manera irónica, a veces con cierto sarcasmo, con el fin de objetivar un nudo de relaciones y hechos que nos parezcan risibles y configuren la crítica y parodia de los aspectos y actitudes humanos aludidos. Un ejemplo revelador de cómo se construye lingüísticamente en este cuento este calco satírico de la sociedad y la

1001 VV. AA (2015): *La torre*. Mixcoátl: México, pp.: 493-510

vida humana lo obtenemos de la consignación de algunos refranes vampíricos como “No somos ni buenos ni malos, sólo somos no humanos”, “Cuando el sentimiento crece, tu ferocidad decrece”, “Morder por hábito no hace el mejor colmillo”, “Quien no clava colmillos, clava su féretro”, “Más vale sangre de vieja, que vieja sin sangre”, “Vampiro no muerde a vampiro”.¹⁰⁰² Así, en este lenguaje idiosincrásico, el vampiro cumple mejor con su función paródica de lo humano al resaltar de éste no lo terrible cómo podría pensarse o esperarse al tratarse de un vampiro, sino lo cómico o acaso ridículo.

En este universo ficcional, un elemento satírico que nos es dado como puente entre la ficción y la realidad humana concreta es la referencia a Béla Lugosi, actor rumano que constituye una referencia obligada en la cultura cinematográfica de terror del siglo, ya que constituyó un paradigma de representación del vampiro en el cine en las primeras décadas del siglo XX. Aquí se juega con la idea de que Lugosi era en realidad un vampiro, tal cual; lo cual le facilitaría su papel en el cine. Se señalan datos de su muerte y de sus cinco esposas sucesivas con el fin de construir un relato vampírico alterno de su historia, recurriendo al efecto del chiste.

Regresando a la diégesis del cuento, el tío Tibor debe cumplir la misión de volar, trasfigurado en murciélago, en una travesía dificultosa, hacia una torre lejana que se identifica con la Torre de Dios del tarot, con el fin de buscar el significado de ésta para informar a la cofradía al respecto, pudiendo así la cofradía planear un ataque fatal a la torre (se propone en el cuento que los vampiros son servidores de Satán, tal como encontramos ya en los viejos relatos de vampiros). Sin embargo, el final vuelve a ser nuevamente una parodia de epifanía, ya que el vampiro, después de sortear varias dificultades, encuentra que dicha torre es una torre ordinaria. Es más: es un centro comercial llamado “La torre de Dios” en el que “Dios te ilumina para que hagas las mejores compras”, el centro comercial más grande de los Balcanes. Y desde luego no puede cumplir su misión que lo habría erigido en héroe. Así, pierden todo sentido su penoso viaje y su pretensión de lograr el desciframiento de un misterio oscuro; y lo cómico viene dado por la contrariedad y la ironía, que hacen vanos los esfuerzos del tío Tibor y que éste se convierta, nuevamente, en víctima de los acontecimientos, que lo rebasan. El mecanismo de la situación cómica, de acuerdo con la teoría de Bergson que hemos estado empleando, se correspondería con la que nos recuerda al “títere de cuerdas”; es decir, la de un personaje que cree actuar libremente pero que aparece como

1002 Sentencias que en algunos casos están construidas sobre modelos reales y que nos revelarían elementos de la idiosincrasia de la sociedad vampírica.

un títere en manos de otra entidad que se divierte con él;¹⁰⁰³ en este caso: la fatalidad, el destino adverso. En ello la comedia cumple su condición esencial de contener una contradicción o un absurdo.¹⁰⁰⁴ Y la risa también con su función de corregir al carácter risible mediante la humillación.¹⁰⁰⁵

La teoría del humor de Moussong en práctica

Moussong ha elaborado su propia teoría del humor en el capítulo de un libro de ensayos.¹⁰⁰⁶ Basada principalmente en intuiciones propias, pero apoyada a veces en las ideas de varios pensadores, su teoría del humor es perfectamente aplicable a su narrativa de vampiros.

Moussong piensa que el humor, generador de alegría, conlleva un dejo de amargura a modo de un ingrediente natural. Esta amargura se manifiesta por medio de “motivos de inconformidad, de juicios críticos, de insatisfacción que estimula la visión crítica generadora de una visión humorística de la vida y de las personas”.¹⁰⁰⁷ Dice que esta amargura, seminal para el humor, es “como el grano de arena que irrita el cuerpo de la ostra y produce la perla”,¹⁰⁰⁸ símbolo en este caso de la alegría del humor. Respecto a esto recuerda que no hay nada más desternillante que reír del próximo, tesis que hemos visto puesta en práctica en sus cuentos de vampiros, en los que el monstruo ha perdido ya su poderío legendario y atemorizante, para volverse un objeto de escarnio y humillación. Tibor ha sido la figura emblemática que condensa el humor del universo vampírico creado por Moussong y hacia donde la burla del lector es dirigida. Hay, sí, en esto, en la parodia carnavalesca y su lectura despreocupada, una festividad del lenguaje y de la atención vigilante; pero detrás de eso existe un anverso de amargura y sufrimiento de Tibor como víctima de los implacables acontecimientos, que no conocemos porque se eluden, se esconden de la vista y se esconden así hábilmente del entendimiento. Hay amargura porque sin duda muchos de los sufrimientos del tío Tibor no son, en una realidad ordinaria, motivo de risa inocente; y porque la misma festividad

1003 Bergson, H.: Op cit., p. 70

1004 Bergson, H.: Op cit., p. 147

1005 Bergson, H.: Op cit., p. 147

1006 Moussong, L. (2009): “De la amargura al humor” en *Extrañas sustancias*. Axial: México, pp. 11-18

1007 Ibídem, p. 11

1008 Ídem

del lenguaje narrativo no ha perdonado ni su vida ficcional y ha terminado asesinando al tío Tibor que tanto había divertido al lector.

Pero quizá esto no importe. El humor para Moussong es juego, un juego del lenguaje y el comportamiento. Un juego que no reproduce la vida corriente, sino que “escapa de ella”. Con esto quiere decir que, al imitar la vida, el humor trastorna la lógica y secuencia de ésta, alegrándola así, en la expectativa de provocar un efecto estético en el receptor.¹⁰⁰⁹ Uno de los mecanismos para trastornar esta secuencia de la vida, de entre todos el más elemental, es el ridículo,¹⁰¹⁰ que hemos visto aplicado en algún grado u otro en diversos momentos de los cuentos vampíricos de Moussong. Otro mecanismo sería la exageración de los defectos (la ignorancia, lo corrupto o cualquier otro defecto moral psicológico del personaje).¹⁰¹¹ Ya vimos con el tío Tibor que el rasgo de carácter negativo hiperbolizado era su ingenuidad, su candidez que le hacía blanco de todos los problemas: un defecto leve de carácter que es propicio para la risa. (Moussong suscribe la idea de Bergson de que sólo los defectos leves y no los graves de nuestros semejantes nos hacen reír, ya que los segundos nos indignan y la indignación sofoca lo cómico, pues la risa es incompatible con la emotividad.¹⁰¹²)

Otro elemento configurador del humor en la teoría de Moussong se da en un nivel narrativo y tiene que ver con el desenlace del relato. Trazando una ruta de incertidumbre respecto de la conclusión, podemos obtener un final de pleno efecto humorístico. Este artificio suele ser utilizado por Moussong en los cuentos vampíricos consignados¹⁰¹³ y parte de la idea de Immanuel Kant que define lo cómico como una “afección que nace de la reducción repentina a la nada de intensa expectativa.”¹⁰¹⁴

Las ideas de los filósofos y escritores han servido a Moussong para reunir hallazgos parciales con los que organizar no un sistema total y definitivo del fenómeno del humor, sino sólo un acercamiento a él desde una visión lo más amplia posible, pues sabe bien que el humor es un fenómeno complejo.¹⁰¹⁵

1009 Ibídem, p. 13

1010 Ibídem, p. 12

1011 Ibídem, p. 16

1012 Ídem

1013 Un análisis de los mecanismos literarios y retóricos en los finales de los cuentos aludidos excedería los límites fijados a este trabajo de investigación. Por ello, remito al lector a los cuentos mismos con el fin de comprobar cómo los finales suelen tener un efecto humorístico basado en esta idea, y son principalmente dados por la reducción al absurdo, la vuelta de tuerca o el giro inesperado.

1014 Citado en: Ibídem, p. 14

1015 Ibídem, p. 15

Del mismo modo, cree en la inteligencia del chiste, la ironía y el humor en general, pues implican un desarrollo de la razón, la imaginación, la intuición, la perspicacia, así como una estructura lingüística y cultural adecuadas. Para Moussong “una de las manifestaciones más notables del humor es la lógica”, porque para que la comunión en el humor se lleve a cabo necesita haber una congruencia discursiva, aunque ésta, claro está, necesite estar formulada por medio de una lógica singular, propia y excéntrica (es inconcebible pretender un mecanismo transmisor de humor incongruente o absurdo por sí mismo: uno puede reírse a solas de una idea completamente absurda, pero no puede comunicar ese efecto humorístico).¹⁰¹⁶

Finalmente, para el autor la función del humor se entronca con una actitud existencial. La expresión del humor nos permite “convertir el veneno de la amargura” en alegre y nutritiva visión de la vida.¹⁰¹⁷

La escritura vampírica de Carlos Fuentes

Pasaremos ahora a tratar la novela corta *Vlad* de Carlos Fuentes, en la que se recurre a la parodia o farsa del género gótico-vampírico, disimulada bajo un modelo más o menos típico de la novela gótica, con fines, si no humorísticos (provocar la risa), sí lúdicos, que incluye la revitalización y crítica de los géneros. Pero antes de entrar al tema medular de este apartado, habremos de referir muy brevemente el lugar que esta novela puede ocupar en la escritura de Fuentes, de acuerdo con la crítica que se ha ocupado de ella.

En su papel de crítico de la historia y de la hegemonía de la cultura occidental, Fuentes ha elaborado lo que en opinión de Matías Barchino Pérez es una crítica del tiempo. Esta crítica del tiempo (el tiempo es uno de los temas fundamentales de la narrativa de Fuentes) parte de “la necesidad de recuperar activamente el pasado atendiendo a las percepciones distintas del tiempo”¹⁰¹⁸ lo cual supone, en palabras del mismo Fuentes “una relaboración de los conceptos de temporalidad y del papel del

1016 Ibídem, p. 16

1017 Ibídem, p. 18

1018 Barchino Pérez, Marcelino (2005): “Las criaturas del tiempo: Los últimos cuentos de miedo de Carlos Fuentes” [en línea] en *Anales de Literatura hispanoamericana*. Vol. 34. México, p. 30. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0505110029A> [consultado el 20 de noviembre de 2015]

lenguaje y de la imaginación en una redistribución del reparto de las civilizaciones de acuerdo con tradiciones más profundas y menos efímeras que las nuestras.”¹⁰¹⁹

Siguiendo al crítico que hemos escogido como punto de partida, *Vlad*, una de sus últimas historias, además de continuar la escritura fantástica del autor, reitera el tema profuso, tratado insistente en su obra, de la densidad histórica del tiempo. Fuentes se sirve en *Vlad*, como lo he señalado, de ingredientes prototípicos del relato de terror tradicional para plantear el tema del tiempo, que le es dilecto. Y es que el vampiro es uno de los “inmortales” de Fuentes, figuras que pueblan recurrentemente su obra. Pero, ¿quiénes son esos inmortales? El mismo Fuentes lo aclara: “Los que vivieron mucho tiempo, los que reaparecen de tiempo en tiempo, los que tuvieron más vida que su propia muerte, pero menos tiempo que su propia vida.”¹⁰²⁰ Así pues, en la obra de Fuentes encontramos criaturas de fuerza sobrenatural “que actúan como guardianes o vigilantes del tiempo, y transitan por el tiempo perpetuando conflictos casi siempre ligados a crímenes o rituales de sangre.” Esta es la situación inicial de buena parte de sus cuentos de miedo y fantasmas.¹⁰²¹

No es la primera vez que Carlos Fuentes hace uso en su narrativa de seres sedientos sangre; y en realidad Fuentes confesó que desde niño se sintió atraído por los vampiros.¹⁰²² Una importante alusión al vampirismo en la narrativa de Fuentes estaría, según Margo Glantz, ya en *Aura* (1962). Para esta crítica la historia es una exploración de las fronteras entre la realidad y lo sobrenatural, así como de esa zona del arte en donde el horror se vuelve hermosura.¹⁰²³ Glantz suscribe la idea de Octavio Paz, expresada en *Corriente alterna* (1967) de que la vieja y tiránica bruja de la narración es una relaboración del viejo tema vampírico.¹⁰²⁴ En este sentido Glantz nos recuerda que ya Lilith, la primera vampira de la mitología, tiene características de la bruja; para esta autora no cabe duda de que el tema de la bruja y el del vampiro se conjugan en la figura de Aura, e insiste en ello más de una vez. Explica su idea afirmando que la víctima de esta bruja-vampiro, Felipe, se llama igual que aquellos diablos que según la tradición

1019 Ídem

1020 Citado en: Ibídém, p. 31

1021 Ibídém, p. 32

1022 Feliberty-Casiano, Xiomara (2012): “La sangre de otros cuerpos: El vampirismo como metáfora literaria de la escritura de Carlos Fuentes” [en línea] en *Hispanet Journal* Vol. 5. Florida Memorial University: Florida, p. 3. Disponible en: <http://www.hispanetjournal.com/LaSangre.pdf> [consultado el 20 de noviembre de 2015]

1023 Glanz Margo (2006): “Los fantasmas en la obra de Carlos Fuentes” [en línea] en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, p. 1. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchh6x1> [consultado el 20 de noviembre de 2015]

1024 Ídem

medieval solían tener comercio carnal con las brujas, los cuales eran llamados Felipes; sólo que en Aura ese ayuntamiento carnal está caracterizado más a través del simbolismo de la sangre como vehículo de comunión: “Aura vierte un vino rojo y espeso y sirve una mesa diaria de vísceras sanguinarias, en ceremonia reiterada, que luego perpetra desollando a sus víctimas invisibles frente a un espejo que parece no reflejarla en su realidad cotidiana, sino en la del aquelarre infinito.”¹⁰²⁵ Aquí la marca del espejo que no refleja a la bruja nos da una correspondencia inequívoca con el tema vampírico; la asociación entre ambos adquiere sentido cuando se conoce que ambos, bruja y vampiro, son figuras diabólicas repugnantes a la vez que atrayentes, ambos son positivos y negativamente alternativamente.¹⁰²⁶

En *Cumpleaños* (1969) y *Una familia lejana* (1980) encontramos diálogos intertextuales relacionados con el consumo de sangre y la obsesión con la búsqueda de la inmortalidad,¹⁰²⁷ temas relacionados con el vampirismo. Alusiones al vampirismo son encontradas también en obras suyas, más complejas, en las que el tema de los vampiros no aparece sin embargo a simple vista. Por ejemplo, en *Terra nostra* (1975), aunque nunca se menciona la palabra vampiro, hay una escena donde la Señora, Isabel, se vuelve un murciélagos;¹⁰²⁸ además de que la noche, la sangre y los colmillos configuran allí una relación semántica que recuerda mucho al vampirismo.¹⁰²⁹ Para Xiomaera Feliberty-Casiano llama la atención la relación de estos varios elementos vampíricos con los atributos mágicos de la palabra (“en las membranas de su nuevo cuerpo convocado por las palabras” o “gracias al poder de las palabras me podré ahora alimentar de la muerte misma”),¹⁰³⁰ lo que puede tener sentido para la elucidación una poética de la escritura de Fuentes implícita en su obra. En *Una familia lejana* (1980) hay un personaje fantasmagórico, de piel pálida, que pestañeaba como herido por la luz, llamado

1025 Ibídem, p. 4

1026 Ídem

1027 Feliberty-Casiano, X. (2012) : p. 1

1028 Según Feliberty-Casiano, el pasaje: “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. El murciélagos trazó un nervioso arco sobre el llano y buscó nueva entrada al palacio por el rumbo de las criptas; guiábalo y sosténialo en su vuelo, vestida todo de luto, la noche agónica” dialoga con el primer cortometraje del cine mudo francés que se relaciona con los vampiros: *Loïe Fuller*, conocida e inglés como *Fairy of light*.

1029 Ibídem, p. 8

1030 Ídem

Branly, del que se puede pensar claramente que tiene alguna relación con el vampirismo; y el personaje-narrador-protagonista actúa como un vampiro que se alimenta del conocimiento universal.¹⁰³¹ Por su parte, en *Cumpleaños* (1969), novela corta en donde se representan la complejidad el tiempo, el cuestionamiento sobre la inmortalidad y la reencarnación como tema recurrente, encontramos elementos del vampirismo, aunque ningún vampiro aparezca de manera concluyente en la obra. Es sugerente a este respecto que la maldición que conecta a los personajes de la obra se materialice a través de la sangre: los diversos personajes, que son uno mismo, tienen una herida que ellos mismos se provocaron en el antebrazo para sellar un pacto y unas reencarnaciones. Feliberty-Casiano llama la atención acerca del hecho de que esta herida esté hecha con un estilete, instrumento originalmente usado como bolígrafo y que es incisivo como un colmillo. Se asocia, entonces, por una proximidad de símbolos, a la sangre como elemento de escritura. La incisión del estilete sella el pacto porque el que los personajes renacen, permitiéndoles conectarse a través de él para continuar un proceso de rescritura en distintos momentos de la historia: vampirismo.¹⁰³² La tinta como sangre de la escritura remite nuevamente a una la poética de la escritura en Fuentes. Para Feliberty-Casiano “el uso constante de elementos y personajes vampíricos enmascara una reflexión metaliteraria que podríamos considerar como una metáfora de la literatura fuentesiana”,¹⁰³³ la cual, para nutrirse, necesita alimentarse de la sangre de otros textos. Esta idea es compartida por Margo Glantz, quien afirma en un breve estudio de este cuento: “lo fundamental es demostrar que toda literatura está hecha de sangre de los otros, del robo, del plagio, y el jeroglífico que se resuelve de otro modo: Fuentes es el plagiario, peor, es el vampiro, pero por partida por lo menos doble.” Así su autor logra hacerse finalmente de una inmortalidad gracias la letra.

***Vlad* de Carlos Fuentes: parodia un género y de una novela**

Vlad es una novela corta publicada originalmente en la colección de cuentos de misterio y miedo *Inquieta compañía* (2004),¹⁰³⁴ que reúne seis cuentos en los que los seres sobrenaturales son los protagonistas. Éstos pueblan el tiempo de una manera que

1031 Ibídем, p. 14. Para un análisis de la relación de este cuento con el vampirismo, ver este estudio.

1032 Ibídем, p. 8-13

1033 Ibídем, p. 1

1034 La novela Aparecerá publicada de manera independiente hasta 2010. Ibídем, pp. 7 y 8

transgrede nuestras nociones ordinarias del mismo, causando una inquietud que acompaña al lector. En esta colección, los tiempos y los espacios son modernos, pero están ocupados por seres de otros mundos y tiempos, cuya mera presencia es un mensaje siniestro.

En el caso de Vlad, se reitera también otro tema tratado con anterioridad por Fuentes: el de la casa como escenario de irrupción de lo siniestro, tal como sucede en la tradición gótica norteamericana de la que Fuentes fue aprendiz, tópico que el autor había ya llevado a un alto grado de elaboración en *Aura*. Y es que Vlad (el mismo conde Drácula, que ha venido a México a cambiar de aires y de vida) habita entre nosotros en una mansión del tipo porfiriano en la Ciudad de México, en estado semiruinoso. Fuentes se solaza en *Vlad* con la descripción de estas casas o mansiones, por lo que Barchino Pérez comenta que esto podría tener también un fin irónico, dado que el tema de la vieja casona habitada por lo siniestro es un prototipo en desuso en la literatura de terror o fantasía contemporánea. La decoración de estos espacios es de aires góticos, con decoraciones que aluden a lo sombrío (como grabados del mexicano Julio Ruelas e imágenes del suizo JohAnne Heinrich Füssli), como sucede en las narrativas de terror y misterio del siglo romántico. Por otro lado, Vlad se sirve en esta mansión de un criado contrahecho, Bongo, lo que recuerda al caso del doctor Frankenstein de la novela de Mary Shelley y sus rescrituras del cine popular y los dibujos animados norteamericanos. A esto, el crítico abona señalando que Fuentes utiliza en *Vlad*, a conciencia, otros elementos casi proscritos en la nueva narrativa de ficción. Todo lo anterior nos hace completar la representación del sesgo fantástico-paródico de corte histórico que en la narrativa de Fuentes, según Gambetta Chuk y Del Gesso Cabrera, se inauguraría en su obra con “Chac Mool” (1954)¹⁰³⁵.

¿Y qué rasgos paródicos presenta en su caracterología este Vlad, este Drácula de Fuentes? Hagamos una reseña del mismo para ilustrar mejor sus referencias al vampiro de Stoker y a las narrativas góticas y de vampiros que parodia.

Drácula se llama en *Vlad* conde Vladmir Radu. Habla de una manera decisiva, casi dictatorial, sin admitir respuesta o comentario: es autoritario. Inspira “terror y desapaciguamiento”. Mas su conducta y apariencia son teatrales. Su voz es untosa y profunda, una voz de “río arrastrando piedras” que en algún momento de la novela es

1035 Gambeta Check, Aida Nadi y Delk Gesso Cabrera, Ana María (2013): “De Inquieta compañía a Carolina Grau” en *Mito y fantasía: una vuelta al origen (Aproximaciones a la obra de Carlos Fuentes)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala: Tlaxcala, p. 112

calificada de “caricaturesca”. Su físico y vestimenta concuerdan en lo general con los vampiros góticos tradicionales. Es “alto, encorvado, con un viejo abrigo de solapas levantadas hasta las orejas y un sombrero de fieltro marrón con ancha banda negra, totalmente pasado de moda.”¹⁰³⁶ Su rostro es blanco, a través del cual se trasluce una red de venas azules; su piel es transparente, helada y parece “vencida”. Es calvo y arrugado. Su mirada es honda y alerta. Sus ojos son muy negros. Luce un gran bigote ranchero, caído y sin forma, el cual esconde las expresiones de su rostro. Su cuerpo es extremadamente flaco. Sus colmillos parecen de marfil blanco y pulido. Su cuerpo es igualmente blanco como el yeso y, fuera del bigote, no tiene pelo en ningún lado: “es liso como un huevo”. Las cuencas de sus ojos, están vacías (no tiene ojos). Sus orejas son demasiado pequeñas y con cicatrices. Sus manos son elocuentes y las mueve con displicente elegancia, cerrándolas con fuerza abrupta. Sus dedos son igualmente pálidos y no desea en todo caso ocultar sus uñas como de vidrio, largas, transparentes y anómalas. Su cabeza es enorme e irregular. Sólo tolera la luz artificial. Viste como un aristócrata o como un bohemio o artista: todo de negro, con suéter de cuello de tortuga, y mocasines sin calcetines. Usa anteojos oscuros, que son un verdadero antifaz para él. Usa una peluca ridícula (todo su personaje es más bien ridículo: cuando uno de los personajes principales, Navarro, ve al conde por primera vez piensa que parece un “fantoche ridículo”). Y su alimentación habitual no es ya la sangre cargada de simbolismos mágicos y literarios, sino más bien algo mucho más prosaico: las vísceras; hígados riñones, criadillas, tripas y pellejos ahogados en salsa de cebollas, condimentada al estilo europeo, en cuya receta, falta, sin embargo, el ajo. En cuanto a sus poderes, sólo se dice que es capaz de engañar escogiendo la apariencia de su edad, rejuveneciendo o haciéndose viejo a voluntad.

La decoración de su casa es asociada con el pasado y lo sombrío. Ésta incluye terciopelo rojo y tesoros artísticos con un sello macabro (su casa de origen es igualmente señorial y data de la Edad Media). No hay espejos en ella. Antes de habitar su casa en México, el conde pide que clausuren todas las ventanas ya que, como señalamos, no tolera la luz del sol: cubre sus ventanas con cortinas de bayeta. Cuando duerme, lo hace en un féretro que a su vez contiene otro féretro acolchado del cual surge un hedor insopportable. Duerme allí con las manos cruzadas sobre el pecho, recostado

1036 Fuentes, Carlos: *Inquieta compañía* (2004). Alfaguara: México, pp. 215 y 216

sobre una almohada de seda roja. La ambientación exterior, por otro lado, durante ciertos momentos dramáticos de la novela, es la tormenta del cliché gótico.

Por último, en cuanto a la historia del conde, éste proviene de Valaquia, perteneciendo a una de las razas vampíricas europeas,¹⁰³⁷ lugar en donde era asociado por los reyes cristianos con una religión infiel. En vida, fue un empalador (como lo fue el histórico Vlad Tapes), que fue condenado por ello a ser enterrado vivo junto a un río. Allí, insepulto, permanece un tiempo comiendo raíces, ratas, murciélagos y otras alimañas, hasta que es encontrado por Minea, niña vampiro que le trasmite su condición vampírica por medio de una mordedura a la altura de la yugular.

Pero no sólo esta novela entabla relaciones lúdicas de intertextualidad con el vampiro de la novela de la que es punto de partida, sino con todo el texto en general. Veamos. El narrador y héroe, Yves Navarro, recibe la orden de su jefe, el licenciado Zúñiga de acondicionar una casa para un amigo que se quedó sin propiedades en Rumania. La esposa de este Yves Navarro, agente inmobiliaria, consigue una mansión en la ciudad de México. Luego de esto, el narrador es hecho prisionero por el conde para apoderarse de lo que él más ama, su familia. Si recordamos el argumento de Drácula, encontramos similitudes que de ningún modo son gratuitas. En la novela de Stoker, el conde Drácula solicita los servicios de una agencia inmobiliaria en Londres para hacerse de unas propiedades allí. El abogado de la compañía, el joven Jonathan Harker, es enviado al castillo del conde Drácula en Transilvania, Rumania, para hacer los trámites legales, donde es secuestrado por el conde, quien una vez favorecido por los servicios de abogado, viaja a Londres para seducir a Mina, la devota y amada esposa de Harker. Así, es muy notorio que el pasaje en *Vlad* de la entrevista inicial de Yves Navarro con el conde es un homenaje al primer encuentro de Jonathan Harker con el vampiro en *Drácula*, momento que funda un hito para sus sucesivas versiones o reescrituras, principalmente en el cine¹⁰³⁸.

Sigamos. Minea recuerda en su nombre a Mina, uno de los personajes clave en Drácula. Si atendemos a la conocida inteligencia y amplios conocimientos literarios de Carlos fuentes, así como a los artificios frecuentes de su escritura, reconocemos de inmediato que este signo no puede ser una coincidencia. Por otro lado, si el papel de

1037 Éstas son, según la propia novela: Moroni, Nosfearatum, Usogi, Strogoi, Varcolaci, las cuales corresponden a los nombres que han recibido los vampiros según el lugar de Europa de acuerdo con los textos que sobre el tema se han escrito.

1038 Quirarte, Vicente (2012): “Carlos Fuentes viaja a Transilvania” [en línea] en *Revista de la Universidad de México*. No. 111. Universidad Autónoma de México: México, mayo. Disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs.../383-2947-1-PB.pdf> [consultado el 14 de noviembre de 2014]

Jonhatan Harker es realizado por Ives Navarro, su jefe, Ely Zúñiga, asume el rol que le correspondía a Peter Hawkins en *Drácula*. Estas correspondencias no son, como hemos visto, totalmente idénticas, sino que establecen matices y funcionan más a la manera de unos guiños muy obvios. Por ejemplo: Vlad se traslada a México, como Drácula lo hace a Londres, en cajas de tierra de Transilvania; sólo que en *Vlad* en vez de ser 50 el número de éstas son únicamente doce.

Por último, cuando el licenciado Zúñiga envejece al mismo tiempo que el Vlad rejuvenece, recordamos instantáneamente que lo mismo sucede en *Drácula* entre Jonathan Harker y el conde. Tales paralelismos, consecutivos y coherentes, nos dan la pauta precisa para identificar el modo en que Fuentes parodia el texto de *Drácula* como un homenaje: ya el mismo autor en vida señaló este tributo, puesto que la novela de Stoker era según él una de las mejores novelas jamás escritas y era de su predilección.¹⁰³⁹ También, aunque de maneras no tan evidentes y mucho más sutiles, *Vlad* podría guardar relaciones de intertextualidad con otras historias góticas. A este respecto, Vicente Quirarte apunta que la amistad entre el licenciado Zúñiga y Vlad recuerda al relato “Vampiros reflejados en un espejo convexo” de Severo Sarduy, en el que se lleva a cabo una similar forma sugerida de vampirismo intelectual.¹⁰⁴⁰

En cuanto a la estructura narrativa de *Vlad*, hemos de hacer notar un rasgo de lo típicamente fantástico del que la novela hace uso: la narración en primera persona señalada ya por Todorov, Caillois y Vax como una forma narrativa propicia para permitir el principio de ambigüedad, y premisa fundamental para la irrupción de realidades sobrenaturales; lo cual produciría el extrañamiento consistente “en la facultad de mirar las cosas con la distancia de la alucinación”.¹⁰⁴¹

La crítica en México ha pensado que, siendo hipertexto de *Drácula*, *Vlad* de Carlos Fuentes funciona como un palimpsesto moderno que deja ver algunas marcas de la escritura de sus hipotextos. En este sentido, José Luis Martínez Morales advierte un pasaje en *Vlad* en el que el conde expresa: “Me pierdo en la ciudad de México, como antes me perdí en Londres, en Roma, en Bremerhaven, en Nueva Orleans”. El crítico llama la atención al respecto de las alusiones que representan en este caso las ciudades, que son referencias a las rescrituras de Drácula, tanto en sus versiones literarias, como

1039 <https://www.youtube.com/watch?v=fUiph2eL-a9> [consultado el 14 de noviembre de 2014]

1040 Quirarte, Vicente (2012): Op. cit.

1041 Molina, Mauricio (2004): “Escrito con sangre de ángeles, fantasmas y vampiros. Notas sobre *Inquieta compañía* de Carlos Fuentes” [en línea] en *Revista de la Universidad de México* No. 3. Universidad Autónoma de México: México, mayo, p. 34. Disponible en: www.revistadelauniversidad.unam.mx/0304/pdfs/30-36.pdf [consultado el 14 de noviembre de 2014]

filmicas.¹⁰⁴² Quirarte, que como hemos visto muestra un gran interés en las escrituras vampíricas y ha ejercido de crítico al respecto de estas producciones, piensa que el vampiro literario en estos tiempos, representado en este caso por el Vlad de Fuentes, encarna aún la promesa de la existencia (aunque no de la vida) como “uno de los consuelos ante las pestes apocalípticas del siglo XXI.¹⁰⁴³ Mauricio Molina piensa respecto de esta obra que

Al retomar la literatura fantástica, un género poco frecuente en nuestras letras mexicanas durante el siglo xx (sic), en un momento en que el realismo sucio y anecdótico parece permea la creación literaria de nuestro país, Fuentes ha reabierto de par en par el canon de la literatura mexicana hacia nuevos horizontes, más diversos y menos ceñidos a manidas tradiciones nacionalistas.¹⁰⁴⁴

Quisiera, para terminar con el tratamiento de Vlad que hacemos en este trabajo, expresar una postura crítica personal. Encontrando que lectores críticos y aun escritores encuentran (o dicen encontrar) verdadero terror en esta novela¹⁰⁴⁵ que, como se vio, se nutre sustancialmente de la parodia, me parece pertinente ahora señalar que el gusto gótico en Vlad, trivializado como está por sus conexiones con lo caricaturesco, me parece demasiado afectado por lo próximo a lo risible como para hablar de una historia de terror importante. Fuentes le da a Vlad la voz que Stoker no le dio en su Drácula, y así lo despoja de misterio original y de aquello que, por oculto, lo convertía en una figura terrorífica. Aunado a esto, su voz, como se vio, es explícitamente en algún momento señalada de caricaturesca, del mismo modo que su figura física es ridícula y sus acciones, como la de comer vísceras y morongas en vez de sangre, llegan a rozar lo risible. La narración de *Vlad*, por otro lado, carece de acciones tales que favorezcan el suspense o la commoción siquiera en algún momento, y en, general la impresión, que como lector tuve de ella fue de aburrimiento.

1042 Martínez Morales, J. L. (2012): Op. cit., p. 7

1043 Quirarte, V. (2012): Op. cit.

1044 Molina, M.: Op cit, p. 36

1045 Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=dg7N5CFjfBw> y <https://www.youtube.com/watch?v=a7o6Ds4akXY> [consultados el 17 de septiembre de 2015]. Guillermo del Toro y Xavier Velasco presentan *Vlad* en la Feria del Libro de Guadalajara 2010. Del Toro opina que es una de las novelas de vampiros más perturbadoras que ha leído. Velasco dice estar de acuerdo con él. Durante la conferencia del Toro insiste en su carácter terrorífico que, de acuerdo con él, se superpone al humor que Velasco al parecer intenta remarcar, abriendo una discusión al respecto.

Pienso que, más que una historia de terror paródica, el juego lúdico en *Vlad* conlleva una deconstrucción, de valores estéticos y literarios imprecisos y dudosos, de la novela gótica, formulación cercana más a una estructura y a un gusto muy popular que estarían más adecuados a un público primordialmente joven o poco exigente. Me parece que *Vlad* es un ejemplo de la final decadencia de la escritura Fuentes, la cual ha sido ampliamente señalada durante los últimos años por la crítica.

EL VAMPIRO METAFÓRICO

En este capítulo analizaremos dos ejemplos importantes del uso metafórico de la figura del vampiro en la narrativa mexicana durante el periodo de estudio. Pero antes de ello, debemos definir el concepto poético de metáfora con el fin de, con base a él, determinar cómo son proyectados rasgos semánticos de la figura del vampiro sobre el uso metafórico propuesto en los textos en cuestión.

Teoría de la metáfora

En su diccionario de *Retórica y Poética* (1985) Helena Beristáin dice que esta figura del nivel léxico-semántico de la lengua, se ha visto, al igual que la comparación y el símbolo, fundada en una relación de semejanza entre los significados que en ella participan. La metáfora implica la posesión compartida de rasgos semánticos en el plano conceptual o semántico, o la coposición de partes en el plano material o referencial cuando la metáfora no es lingüística. En la correlación se manifiesta la identidad parcial de dos significados, al mismo tiempo que la no identidad de los significantes correspondientes. En la metáfora no se advierte una sustitución de sentidos sino una modificación del contenido semántico de los términos asociados.¹⁰⁴⁶ Sranford y Wismatt describieron la metáfora como el resultado de un proceso que sucede cuando se utiliza un término en un contexto que no le corresponde.¹⁰⁴⁷

La más antigua consideración de este fenómeno se debe a Aristóteles, quien piensa que esta figura resulta del traslado de un nombre de una cosa hacia otra cosa.¹⁰⁴⁸ Vista desde diferentes puntos de vista, a través de la tradición retórica, ha sido descrita como una comparación abreviada, como una elipsis, una analogía, una sustitución, o bien, como un fenómeno de yuxtaposición o fusión, de transferencia o traslado de sentido.¹⁰⁴⁹ Es decir, la metáfora se considera una expresión que es distinta de lo que dice: un mecanismo de interacción semántica.

1046 Beristáin, Helena (1985): Op. cit., pp. 308 y 309

1047 Ibídem, p. 309 y 310

1048 Ibídem, p. 311

1049 Ibídem, p. 311

Los antiguos tratadistas pensaron que la metáfora suponía un giro lingüístico artificioso, lujoso u ornamental, que se dirigía hacia un contenido distinto con el fin de evitar el tedio del discurso e inscribir una presencia inesperada que significa lo diferente ante lo habitual.¹⁰⁵⁰ De este modo, la metáfora participa de lo que en el siglo XX fue llamado extrañamiento, desautomatización y singularización a partir del formalismo ruso.¹⁰⁵¹

En el siglo XX, a partir de los trabajos de Richards y Empson el criterio aristotélico de sustitución se remplazó por el de interacción semántica de las expresiones combinadas. Richards piensa que la metáfora se forma a partir de pensamientos y no de palabras. Él toma en cuenta tanto la idea sobreetendida como la explícita en cada uno de los términos, que, asociados, aportan semas para producir una significación excedente que es más completa y novedosa que el significado que aporta cada término por separado.¹⁰⁵² Para Jackobson el proceso metafórico se establece a partir de una relación de similitud.¹⁰⁵³

El grupo μ observa que la metáfora puede generarse por dos sinécdoques complementarias que funcionen de manera inversa y que determinen una intersección entre los términos.¹⁰⁵⁴ La sinécdoque generalizadora procuraría así el paso de *vampiro* a *opresor*, mientras que la particularizadora de *opresor* a *patrón*, cuando se dice que vampiro puede significar patrón: “el patrón es un vampiro”.

Es interesante aquí citar la idea de A. Henri que afirma que la metáfora frustra en cierto sentido la expectativa del lector que experimenta una sorpresa al encontrar un sentido distinto del esperado debido a que la metáfora es una “expresión que aparece en un contexto que es contradeterminante debido a que la determinación efectiva del contexto llega en dirección contraria a la esperada”.¹⁰⁵⁵

Según la tradición, la “metáfora en ausencia” (“in absentia”) constituye la verdadera metáfora. El grupo μ dice que esta metáfora requiere “una amplia intersección sémica entre el grado cero y el término figurado”.¹⁰⁵⁶ Allí se da no sólo una comparación, equivalencia, semejanza de identidad o de relaciones derivadas, sino una sustitución pura y simple como marca de identidad más perentoria. Solo en un contexto

1050 Ídem

1051 Ídem

1052 Ibídem, p. 312

1053 Ibídem p, 313

1054 Ibídem, p. 312

1055 Ibídem, p. 313 y 314

1056 VV. AA (1987): *Retórica general*. Paidós: Barcelona, p. 183

es posible su lectura.¹⁰⁵⁷ Tal es el caso de los ejemplos que nos ocupan. Solo en contexto (la lectura de las obras) permite hacernos reconocer, a través de ciertos rasgos, índices y unidades de sentido, por qué a los personajes de estas novelas se les nombra vampiros

De acuerdo conl listado de los posibles patrones gramaticales enlistados por Henri Morier, la “metáfora en ausencia” sería la última del siguiente listado:

A, B la carne, esta arcilla...

B, A Esta arcilla, la carne...

AB La carne arcilla

BA La arcilla carne

A de B Una carne de arcilla

B de A La arcilla de la carne

B La arcilla¹⁰⁵⁸

De entre los tipos de metáforas que enumera Beristáin en su diccionario, la metáfora mitológica coincide con la proyección de contenido semántico dada en los ejemplos que analizaremos; ya que este tipo de metáfora relaciona elementos simbólicos o míticos, ofreciendo una mayor profundidad y resonancia que las que relacionan elementos de otra naturaleza (como los visuales, sensibles, etc.), recayendo la impresión que produce esta figura metafórica en la fuerza de su originalidad, como en el caso de todas las demás figuras.¹⁰⁵⁹

El grupo μ dice acerca de la metáfora que ésta

no es propiamente hablando una sustitución de sentido, sino una modificación del contenido semántico de un término. Esta modificación resulta de la conjunción de las operaciones de base: adición y supresión de semas (...)

Formalmente, la metáfora conduce a un sintagma en el que aparecen contradictoriamente la identidad de dos significantes y la no identidad de los dos significados correspondientes.¹⁰⁶⁰

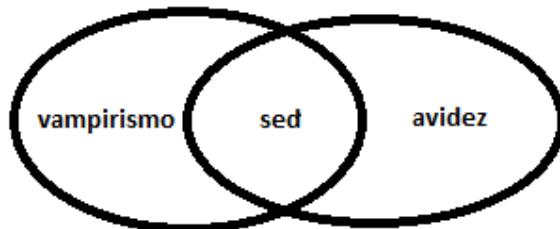
1057 Ibídem, p. 184

1058 Citado en: Berinstáin, H. (1985): Op. cit., p. 315

1059 Ibídem, p. 316

1060 VV. AA (1987): Op. cit., p. 176 y 177

La metáfora para este grupo se da mediante la intersección semántica entre dos términos. Pongamos un ejemplo nuestro:



Los autores firman que esta parte semántica común es necesaria como fundamento de la identidad entre los términos, del mismo modo que las partes no comunes son indispensables para la originalidad de la metáfora. Así “la metáfora extrapola, se basa en una identidad real manifiesta por la intersección de dos términos para afirmar la identidad de los términos enteros.”¹⁰⁶¹

Finalmente, haremos notar que estas teorías explicativas de la metáfora no se contradicen, sino que se complementan y arrojan luces sobre los mismos mecanismos semánticos puestos en juego en los ejemplos concretos de nuestro estudio, cada una desde una perspectiva diferente.

El vampiro de la colonia Roma, la novela

El vampiro de la colonia Roma es una novela de 1979, escrita por Luis Zapata, la cual coincide con la emergencia de la identidad gay en México, y es considerada como un clásico de la literatura gay mexicana.¹⁰⁶² Se trata de una novela picaresca,¹⁰⁶³ que se

1061 Ibídem, p. 178

1062 Laguardia, Rodrigo (2007): “El vampiro de la colonia Roma: literatura e identidad gay en México” [en línea] en *Takwá* No. 11-12. Guadalajara, p. 173. Disponible en: http://148.202.18.157/sitios/publicacioneses/pperiod/takwa1112/rodrigo_laguarda.pdf [consultado en 12 de enero de 2016]

1063 La pertinencia de señalar a *El vampiro de la colonia Roma* como una novela picaresca se revela en el título de su traducción al inglés: *Adonis García, a picaresque novel*; pero, sobre todo, en el epígrafe

convertiría en la primera novela latinoamericana específicamente gay en ser traducida al inglés.¹⁰⁶⁴ En esta novela se expresa el proceso de construcción de una nueva identidad, durante segunda mitad del siglo XX, de la homosexualidad masculina en México, que incluye rasgos que son reconocidos como propios de una sensibilidad o experiencia gay; elementos que son al mismo tiempo compartidos por otras novelas del mismo tema, como son: la experiencia marginal del mundo, la renuncia a los derechos que otorga la normalidad, el individualismo, la importancia de la belleza física, las relaciones afectivas efímeras y las cualidades de los hombres jóvenes,¹⁰⁶⁵ aun cuando dichas cualidades “se expresen frecuentemente a través de un estilo, de un humor insolente o de un desprecio hacia la realidad que aparentemente no tiene nada que ver la sexualidad”¹⁰⁶⁶. Siguiendo Rodrigo Laguarda, este estilo gay

puede ser reconocido como frívolo, malicioso, sórdido, en detrimento de la lucha por la liberación homosexual, pues a mucha gente le resulta desagradable. Comúnmente, reproduce y reafirma la imagen negativa de la homosexualidad que tiene una gran parte de los lectores. Esto se debe a que el culto de la homosexualidad en la literatura es una rebelión en contra de la moral tradicional o

que lleva, extraído de *Lazarillo de Tormes*, de autor anónimo, una de las novelas picarescas por excelencia:

Si he decir lo que siento, la vida picaresca es vida, que las otras no merecen este nombre; si los ricos la gustasen, dejarían por ella sus haciendas, como hacían los antiguos filósofos, que por alcanzarla dejaban lo que poseían; digo por alcanzarla, por que la vida filosofa y picaral es una misma; sólo se diferencia en que los filósofos dejaban lo que poseían por su amor, y los pícaros, sin dejar nada, la hallan. Aquéllos despreciaban sus haciendas para contemplar con menos impedimento en las cosas naturales, divinas y movimientos celestes; éstos, para correr a rienda suelta por el campo de sus apetitos; ellos las echaban en la mar, y éstos en sus estómagos; los unos las menospreciaban, como caducas y perecederas; los otros no las estimaban, por traer consigo cuidado y trabajo, cosa que desdice de su profesión; de esta manera que la vida picaresca es más descansada que la de los reyes, emperadores y papas. Por ella quise caminar como por camino más libre, menos peligroso y nada triste.

Cfr.: Zapata, Luis (2004): *El vampiro de la colonia Roma*. DeBolsillo: México, p.11 Del mismo modo, cada uno de los capítulos de la novela inicia con un epígrafe de alguna obra emblemática de la tradición picaresca, a saber: *El periquillo sarniento*, *La pícara Justina*, *Guzmán de Alfarache*, *La vida inútil de Pito Pérez*, *Vida del buscón don Pablos y Santa* (si por una licencia podríamos considerar a ésta también una novela picaresca).

1064 Ibídem, p. 175

1065 Ibídем, p. 176

1066 Ibídем, p. 177

patriarcal. La literatura gay produce una visión del mundo que resulta controvertida.¹⁰⁶⁷

Y De acuerdo con Mario Muñoz, en las formas recurrentes de la expresión de este estilo gay,

la idealización del efebo, el culto por el cuerpo, la atracción por lo sórdido, la constante búsqueda de una relación duradera, la producción de fantasías eróticas centradas en la exaltación de lo masculino, la afirmación personal mediante un estilo de vida en que se conjugan el placer y la frivolidad con la inclinación por la cultura y el arte, la omisión casi total de la presencia femenina y la exigencia de una autoafirmación, son, entre otros, los contenidos de lo que podríamos llamar una moral alterna, cuya visión de la realidad es opuesta a la consabida.¹⁰⁶⁸

La novela es el testimonio de un muchacho homosexual de nombre Adonis García¹⁰⁶⁹ que ha emigrado de la provincia a la Ciudad de México en busca de oportunidades y una mejor manera de vivir. La narración da cuenta de sus avatares y sus dilemas existenciales, dedicado a la prostitución en el contexto del submundo de la ciudad. El soliloquio de Adonis mira en retrospectiva, con detalle, sus aventuras personales y sexuales, que terminarán siempre en desventura. En ellas se reproduce el mundo sórdido de la prostitución masculina, con descripciones bastante explícitas de sus relaciones y su erotismo desenfrenado que desafían los roles tradicionales de la sociedad. Los personajes van descubriendo un submundo que no era visible para la mayoría de los habitantes del Ciudad de México de la época.

Rodrigo Laguardia piensa que la novela corresponde a un texto de transición con respecto a la emergencia de la identidad gay en México. Esto implica que cuenta todavía con elementos de comprensión de la homosexualidad más bien tradicionales,

1067 Ídem

1068 Citado en: Ídem

1069 El nombre de Adonis nos remite el héroe de la mitología griega homónimo, un joven sumamente hermoso; tan hermoso que Afrodita, la diosa de la belleza, se enamoró locamente de él. Cfr.: Garibay K., Ángel María (1998): *Mitología griega*. Porrúa: México, p. 28 y 29. Así, hay en el título de la novela una inscripción de culto de la belleza masculina, lo cual, como ya vimos, se identifica en gran medida con la estética literaria gay.

aunados a otros más modernos. De este modo, existe una fuerte presencia de personajes que reproducen roles sexuales estereotipados, y que sufren rechazo dentro de la misma comunidad gay.¹⁰⁷⁰ Adonis representaría un símbolo de ese momento de emergencia, caracterizada, según este crítico, por la fugacidad de las parejas sexuales, asunto que en su opinión debió de haber sido muy familiar a los lectores de la novela al final de la década de los setenta,¹⁰⁷¹ junto a otras situaciones, palabras e imágenes igualmente reconocibles, referidas a las prácticas homosexuales.

Este ambiente de sordidez se expresa de maneras crudas y exasperadas; se trata de un ambiente exterior interiorizado en las prácticas de la misma comunidad homosexual, las cuales reproducen un heterosexismo y un discurso de vejación. Y es que es difícil para los personajes de la novela despojarse de los prejuicios y significados sexuales que prevalecen por el lugar donde viven. Ante este paisaje exterior/interior, Carlos Monsiváis pensaba que la imagen de conjunto “es de una enorme desolación”: “Un orbe regido por la cacería, la compra, la espera, el autoescarnio, la befa de los semejantes, se ajusta, queriéndola no, a las versiones heterosexuales más negativas”.¹⁰⁷² Probablemente por haber aparecido en un este periodo de búsqueda de una identidad gay en México, la novela se convirtió en un éxito editorial, iniciando, según José Agustín una fuerte corriente de literatura con temática homosexual,¹⁰⁷³ y convirtiendo a su autor en una referencia notable para la crítica.¹⁰⁷⁴ Todo lo cual significó una reivindicación del homoerotismo y un parteaguas a partir del cual otros libros y autores gay fueron dados a conocer a un público amplio.¹⁰⁷⁵

La novela se construye como una supuesta transcripción de una entrevista con Adonis García, grabada en audio. Al ser así, la novela original no cuenta con puntuación. En vez de puntuación se introducen espacios en blanco, según sea el largo de las pausas representadas. La novela representa también los atropellos y muletillas del lenguaje oral conversacional, empleando un registro de palabras de uso callejero y otras propias de la subcultura gay urbana y marginal de la época. Es por ello que se han señalado las huellas esta novela tendría de la narrativa “de la Onda”, movimiento vestigial en la escritura mexicana de la época que se evidencia aquí mediante la

1070 Ibídem, p. 180

1071 Ibídem, p. 182

1072 Citado en: Ibídem p. 185

1073 Ibídem, p. 189

1074 Ídem

1075 Ibídem p. 199

“sublevación ante el convencionalismo cultivado en la sociedad.”¹⁰⁷⁶ Aquí, como en la literatura “de la Onda”, “se expone la rebeldía del joven al romper con las reglas del buen decir puesto que diferir de modo general de hablar es tratar de no ser como los demás, es salirse de las leyes y el orden que establece un lenguaje común.”¹⁰⁷⁷ Por ello la importancia del leguaje antiliterario usado en esta novela como en las de “la Onda”, elemento que uno aprecia en primer término cuando tiene la novela en sus manos.

En general, la crítica ha favorecido a esta novela. Sólo por citar dos opiniones prestigiadas: Muñoz piensa que la novela es enfática y que, sin justificar ni probar, expone simplemente los hechos “con un naturalismo exacerbado que descubre sin miramientos, con provocativa deleitación, el mundo sórdido de la prostitución masculina”;¹⁰⁷⁸ y José Blanco piensa que es un libro bien escrito y revolucionario, creador de libertades en la cultura social de México.¹⁰⁷⁹

El vampiro metafórico en *El vampiro de la colonia Roma*

En la novela *El vampiro de la colonia Roma* (1979), encontramos a un joven, su protagonista, que, siendo humano, podemos hablar metafóricamente él como de un vampiro, y esa sería la razón del título de la obra; un vampiro que no se alimenta de sangre, pero sí de los cuerpos de otros hombres a través del sexo. Si bien, el joven Adonis García no obtiene de ellos su alimentación, al menos directamente, sí construye y mantiene por medio de ellos su identidad y obtiene de ellos el dinero que lo hará sobrevivir. Así, no la sangre sino el cuerpo es el gran símbolo que en estas páginas se desarrolla, de tal suerte que funciona como un elemento esencial del discurso.¹⁰⁸⁰ Y esto es debido a que se trata de un prostituto que utiliza su cuerpo para obtener recursos, pero también para comulgar y trascender su soledad: de este modo, se alimenta del sexo de los otros.

1076 Del Toro, José César (2011): “Disidencia y radicalismo: el 68 en la novela mexicana de temática homosexual” [en línea] en *Inverso* No. 14. California, p. 5. Disponible en <https://www.csun.edu/inverso/Issues/Issue%20y%20radicalismo.pdf> [consultado el 21 de noviembre de 2015]

1077 Ídem

1078 Laguardia, R. (2007): Op. cit., p. 190

1079 Ídem

1080 Gutiérrez, León Guillermo (2010): “El vampiro de la colonia Roma. Función del espacio y el cuerpo en el discurso homoerótico” [en línea] en *Revista de humanidades* No. 27-28. Tecnológico de Monterrey: Monterrey, octubre, p. 232. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/384/38421211010.pdf> [consultado el 15 de febrero de 2016]

Los marcos en los que se lleva el ejercicio de “ligar” a los hombres para prostituirse, o bien para tener sexo recreativo por mero placer, suelen ser lugares decadentes: baños públicos, calles, cafés; en ellos el homosexual irrumppe acaso como de manera “perversa” trastocando la moral de una sociedad (una sociedad que está afuera de esos marcos dados por el ejercicio de la homosexualidad) que se esmeró por reprimir la sexualidad entre hombres y ocultarla en la invisibilidad. La práctica de la homosexualidad, en este medio, es productor, como la novela lo señala, de inquietud en la sociedad patriarcal, en la que el homosexual se considera un agente feminoide inmoral. Y no sólo eso; sino que el “vampiro” homosexual atenta contra la concepción religiosa dominante de la sexualidad, según la cual debe tener una finalidad exclusivamente reproductiva: Adonis García, que además es ateo, practica una sexualidad trasgresora cuyo sentido es, sin ser trascendental, únicamente utilitario o hedonista (confiesa tener el deseo en aumento de “probar nuevos chavos”¹⁰⁸¹); y aún más, se entrega libremente a uno de los oficios más pecaminosos concebidos por esa tradición religiosa: la prostitución. Esta liberalidad del hedonista se manifiesta inequívocamente cuando el protagonista llega a afirmar con motivo de su iniciación sexual: “me di cuenta (...) de que la vida vale únicamente por los placeres que te puede dar que todo lo demás son pendejadas”.¹⁰⁸² La inversión de estos valores morales, en este contexto, sólo puede considerarse escandalosa. El vampiro de la colonia Roma pasea su sexualidad liberal por avenidas, restaurantes y cines de la Ciudad de México llevando a su cuerpo juvenil como motivo de encuentro y festividad, pero, sobre todo, como ya lo dijimos, comunión con otros hombres, ávidos como él de sexo. Se trata de un vampiro que en vez de absorber los fluidos corporales, los sacrifica y derrama.

Adonis toma su nombre de uno de los mitos griegos más populares: un dios de gran belleza, eternamente joven, que, al igual que el vampiro, está signado por la muerte y la resurrección. En el imaginario popular, Adonis ha pasado a representar la suma de la hermosura masculina juvenil,¹⁰⁸³ lo que ya en sí es, como vimos, uno de los temas predilectos de la literatura gay. Al igual que el vampiro romántico, el hombre identificado con Adonis desea ser para siempre hermoso y joven, pues para él la propia juventud ya es un inmenso poder: poder de la vitalidad, del goce, de la seducción, del ensueño. Y al igual que el vampiro, el hombre identificado con Adonis, encarna un

1081 Zapata, Luis (2004): *El vampiro de la colonia Roma*. DeBolsillo: México, p. 79

1082 Ibídem, p. 45

1083 Gutiérrez, L. G. (2010): Op. cit., p. 239

desdoblamiento de los instintos hacia la voluptuosidad, hacia la inmediatez del placer. Pero el drama de este Adonis es diferente del de la figura griega. Porque, si bien en esta novela en algún sentido se trivializa mucho la figura mítica de Adonis al tomar de ella únicamente la referencia a la belleza superficial, Adonis García termina siendo también siendo una figura trágica, pues no encuentra en el sexo, que le parecía lo más placentero del mundo, lo que necesitaba para ser feliz, como pudo haber pensado en el inicio de su trayecto en la promiscuidad, y termina sintiendo esto como un enorme vacío con los años, aunque haya tenido miles de encuentros sexuales. Síntoma que adelanta esta vacuidad es que prontamente se desinterese de sus amantes sexuales y sienta hastío de ellos:

yo no puedo estar más de dos veces con el mismo cuarte al
cabo de dos o tres cogidas su cuerpo me empalaga me aburre me
parece como si llevara quine años viviendo con él siempre tengo la
necesidad de estar viendo nuevas pingas nuevas nalgas
nuevo todo ¿no?¹⁰⁸⁴

La sexualidad de este vampiro, cuyas aventuras conocemos íntimamente y con singularidad de detalles, sirve para insistir en que la sexualidad humana es tan artificial como la misma sociedad; que es un invento cultural susceptible de ser moldeado; remite en todo caso a las posibilidades biológicas, mentales y sociales acumuladas en el individuo, tan único en sus diferencias corporales como en su erotismo, sus deseos y el significado de sus fantasías.

En las múltiples aventuras teñidas de matices melodramáticos y jocosos del protagonista, así como en el remontamiento de los orígenes de su existencia desamparada a la infancia, la novela remite a la continuación de la tradición picaresca. Adonis García nace en Matamoros, Tamaulipas; en el seno de una familia desestructurada, sin abuelos ni parientes cercanos y sin sentir que tenía familia, a los diez años queda huérfano de una madre que siempre estuvo postrada enferma. En la soledad descubre la masturbación, al mismo tiempo que descubre las calles de su ciudad. Al morir su padre a los trece años comienza su existencia itinerante, marcada también por la ausencia de afecto. Ya adolescente, sin identidad, y viviendo en la Ciudad de México, una urbe despersonalizada, adopta su nuevo nombre al tener su

¹⁰⁸⁴ Zapata, Luis (2004): Op. cit., p. 51

primer encuentro homosexual. Renace como renace el vampiro, convertido en Adonis, sobrenombré con el que intenta borrar su existencia anterior para dar paso a otra caracterizada por la búsqueda del placer, aunque éste sea efímero. Ese placer lo encontrará en otros cuerpos y llegará a ellos a través de la actividad sexual (luego querrá encontrarlo en el alcohol y las drogas). Piensa entonces que la vida sólo vale para el placer, y así elige libremente el oficio de la prostitución, aún adolescente y apenas iniciada su vida sexual. Sin embargo, a pesar de todo, como los vampiros existencialistas, llega a sentir hastío de esa forma de ser. Muy joven aún, siente las consecuencias de los excesos, que le imposibilitan entonces conducir una vida ya degradada.

Como decíamos, la historia de este vampiro recupera los espacios de la decadencia, adaptándolos al personaje: los cuartos que habita en su travesía son descritos a menudo como pobres, chicos o sucios. En ellos Adonis desarrollará una vida no sólo sombría, sino nocturna que lo emparienta aún más con el vampiro. De día se guarda en ellos, principalmente a dormir (aunque haga otras cosas como perder el tiempo viendo revistas, bromear o alcoholizándose) para salir a la noche en busca de caza: clientes de los que obtendrá su sustento económico, pero que también le dan sentido a su existencia. La noche es el espacio de sus acciones vitales, su luxuria y la actividad inconsciente de sus instintos (aunque llegue a creer que el sexo con sus clientes es meramente una obligación), mientras que el día queda como tiempo vacío, pues lo dedica a actividades estériles o al descanso. León Guillermo Gutiérrez está de acuerdo en que, al igual que sucede con el modelo clásico de vampiro, en Adonis García “La única pulsión que anima el movimiento del cuerpo en el espacio exterior es la sexual”:¹⁰⁸⁵ no importa que estos sean lugares públicos cines y baños de tiendas departamentales, pues es en ellos donde en la novela se inscribe típicamente el ligue que termina en gozosos encuentros sexuales, los cuales están aparte de su actividad como prostituto. En estos encuentros, al igual que un vampiro, “sólo busca la satisfacción inmediata, sin ningún tipo de prejuicio y se convierte, sin proponérselo, en un ser trágico, condenado a un círculo vicioso, del que no hay salida porque nunca sacia sus apetencias.”¹⁰⁸⁶ Porque Adonis García no es capaz tampoco de conocer el amor y el afecto que tanto ansía; y su única posesión en el mundo sigue siendo su cuerpo. La jocosidad de las experiencias derivadas de este intercambio y comercio sexual, así como

1085 Gutiérrez, L. G. (2010): Op. cit., p. 243

1086 Ídem

el dramatismo de la imagen que Adonis García tiene de sí mismo, descubren un mundo humano marginal que es vivido principalmente por los habitantes de la noche: esos que la superficie y la luz proscriben por manifestar una conducta que interroga su pretendido orden.

Al decidir dedicarse a la prostitución, Adonis vive en toda su intensidad las pasiones reservadas a la noche por los hombres: su cuerpo se vuelve una cartografía que registra más intensamente que los hombres diurnos la ruta que va del deseo a la enfermedad, para terminar, en la novela, en una toma de conciencia. Habiendo pasado de la celebración carnavalesca del placer a momentos de melancolía y desesperación de carácter reflexivo, casi al final de la novela, Adonis se examina persistentemente y se reconoce susceptible a la degeneración, preocupado por su vida y su futuro. Y es que los vampiros como ya vimos, también son capaces de reflexionar acerca del sentido de su existencia y sentir dolor por ella.

Para consolidar la nota metafórica, el autor parece usar la palabra vampiro como sinónimo de prostituto en dos ocasiones;¹⁰⁸⁷ y ha insertado muy a propósito en el monólogo de Adonis García, la siguiente línea en la que el protagonista se identifica a sí mismo con un vampiro y lo reúne con el imaginario en torno a éste: “Yo desee ser un vampiro de a deveras y escaparme y escaparme volando por la ventana”.¹⁰⁸⁸ Si bien, los vampiros no vuelan, como hemos visto, sí son capaces de transformarse en murciélagos y cruzar los aires de esta manera: se trata de una imagen muy explotada en el cine del siglo XX que ha quedado muy bien grabada en la cultura popular y que la literatura rescata de la vieja tradición una vez más.

Morirás lejos, la novela

Morirás lejos (1967) es una novela de José Emilio Pacheco de carácter experimental, por la que obtuvo mucho reconocimiento como escritor, y que destaca por su preocupación por la historia, la memoria y la ética, la cual ha sido estudiada desde múltiples aspectos, pues se trata de una obra abierta que invita a ser descifrada por un lector activo y atento.¹⁰⁸⁹ Se le considera experimental debido a que “su trama no se

1087 Zapata, Luis (2004): Op. cit., pp. 54 y 91

1088 Ibídem, p. 97

1089 Campos, Juana Lorena (2011): “Morirás lejos. Asedios al lector” [en línea] en *Cuadernos Judaicos* No. 28. Universidad de Chile: Santiago de Chile: diciembre, p. 10. Disponible en:

muestra ordenada, de manera lineal, es decir, si bien en la novela comienza a construirse una historia, ésta será interrumpida por relatos que no abonan en la consumación de una sola narración, sino que generan otra o, inclusive, dicha inserción o interrupción suele negar la existencia de la narración anterior”.¹⁰⁹⁰ En ella ni la identidad ni la historia de los personajes principales de la narración, eme¹⁰⁹¹ y Alguien, no llegan a configurarse absolutamente, sino que estas son presentadas de manera fragmentaria y aparentemente caótica. Esto hace pensar a Asunción del Carmen Rangel López que la novela puede ser leída como una suma de notas o borradores, pudiéndose sostenerse la idea de que se trata de un discurso deliberadamente inacabado y no conclusivo.¹⁰⁹²

En *Morirás lejos*, la diégesis se presenta en piezas como una especie de rompecabezas que sin embargo parece no tener solución; no hay una lógica que esté regida por un ordenamiento natural. No hay tampoco un sólo relato, sino varios, que se llegan a superponer, y cuyos hilos narrativos, que con frecuencia se interrumpen súbitamente, se enredan con otros con facilidad.

Un estudio analítico ha reordenado los relatos contenidos en la novela para demostrar que cada uno tiene una sucesión lógico-cronológica.¹⁰⁹³ Sin embargo, la diégesis total es imposible de reconstruirse, debido principalmente a que las identidades de sus dos personajes principales no están determinadas y a que los indicios sobre éstas se relaboran constantemente, llegan a ser contradictorios y rescriben la historia reconstruida por el lector una y otra vez. Y es que “los personajes de *Morirás lejos* siempre están en constante construcción, conforme se avanzan las páginas de la novela estos van cambiando de identidad, e, incluso se llega a negar su existencia, incluyendo el espacio narrativo en donde, se supone, habitan.”¹⁰⁹⁴ Y por otro lado, la novela contempla ocho posibles desenlaces, los cuales inciden sobre las lecturas trazadas y el sentido desentrañado previamente. Esto permite que “la trama puede ser reorganizada de varias maneras y esta reorganización incluye la consideración de que no existe un solo relato o un solo final”,¹⁰⁹⁵ sino muchas posibilidades; tantas según la combinación

<http://www.cuadernosjudaicos.uchile.cl/index.php/CJ/article/viewFile/23090/24440> [consultado el 29 de noviembre de 2015]

1090 Rangel López, Asunción del Carmen (2011): “Morirás Lejos de José Emilio Pacheco, una novela por venir” [en línea] en *Castilla* No. 2. Valladolid, p. 477 Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3739471.pdf> [consultado el 29 de noviembre de 2015]

1091 Eme, aun siendo nombre propio, está inscrito siempre en el texto con minúscula inicial.

1092 Ibídem, pp. 478-479

1093 Ibídem, p. 482

1094 Ibídem, p. 483

1095 Ibídem, p. 482

posible de los elementos lo permita. Los críticos coinciden en esta apertura y complejidad de la novela. Raúl Dorra asegura que “es un libro difícil de abordar y esa dificultad es la que lo vuelve fecundo”.¹⁰⁹⁶ Jorge von Ziegler opina que “Nos cuesta descifrarla, darle una interpretación (...) Pacheco no se propone exigir la solución de un problema sino mostrar la pluralidad de la sociedad y la historia a través de un relato sin argumento donde intervienen y se cruzan todas las posibilidades, donde “elegir un número de conjeturas igual a las del alfabeto”¹⁰⁹⁷ es sugerir el infinito”.¹⁰⁹⁸ Sin embargo, esa complejidad tiene una función. Manuel Cárdenas explica que “La novedad e importancia de Morirás lejos está en la forma [...] El asunto es serio, delicado, doloroso; la forma es abierta, juguetona, eficaz. Sin esa estructura narrativa la novela se hubiera transformado en un panfleto grotesco o en un libro de historia proclive a la moralina.”¹⁰⁹⁹

Para Glanz la novela se planeta como “juego, enigma, adivinanza planteados como diálogos entre un lector y un observador”.¹¹⁰⁰ Ella propone la idea de que es la mirada del lector, identificada con la del narrador anónimo, designado expresamente como omnividente, la que va permitiendo la lectura. Mirada que pronto se revierte por medio de la refracción. Llama a esta una “novela de mirada”, “mirada de persecutoria, de hipótesis”. Y dice que su fragmentación es la fragmentación misma de sus hipótesis. “Su unidad la polaridad de las miradas”.¹¹⁰¹ El lector de la novela se vuelve un perseguidor, el descifrador de un enigma cifrado en la constante puesta en abismo, por las tramas paralelas y dentro de otras tramas, por el teatro dentro teatro:¹¹⁰² “todas las historias se contienen y se reflejan (...), subrayando con los relatos las semejanzas, las correspondencias, subrayando identidades históricas, pero dándole también su carácter individual”.¹¹⁰³ En ella los personajes se desdibujan. Esta estructura, indefinida y abierta, de “obsesión que nunca se sacia”, le permite ser clasificable dentro de los cánones de la *nouveau roman*.¹¹⁰⁴

1096 Citado en: Vásquez Ponce, Francisco (2011): La escritura del neobarroco. *Pliegue y digresión en Morirás lejos de José Emilio Pacheco* [tesis en línea]. Universidad Autónoma Metropolitana: México, p. 98 Disponible en: <http://148.206.53.84/tesiuami/UAMI14905.pdf> [consultado el 5 de mayo de 2016]

1097 Aquí se alude a las inscripciones que marcan los capítulos de la novela.

1098 Ídem

1099 Citado en: Ibídем, p. 100

1100 Glanz, Margo (1993): “Morirás lejos: literatura de incisión” en *El viento y la hoguera. José Emilio Pacheco ante la crítica*. UNAM/Era: México, p. 229

1101 Ídem

1102 Ibídем, p. 230

1103 Ibídém, p. 231

1104 Ibídém, p. 229

Su juego narrativo mantiene viva la memoria del Holocausto y promueve el juicio ético sobre él a la vez que discute la validez sobre discutir el tema fuera del testimonio, en el ámbito de la creación de imaginación.¹¹⁰⁵ La crítica coincide en que, aunque se muestra como una novela caótica, devela una “gran rigurosidad arquitectónica” que remite al lector la propuesta del sentido y el lugar de la narración frente a la historia, y relega a su autor a la función de restablecedor y salvador de la memoria por medio de la función social de la escritura: recordar como un trabajo, como un ejercicio consiente que da dignidad al hombre.¹¹⁰⁶

El vampiro metafórico en *Morirás lejos*

Conviene para este trabajo de investigación tratar ahora del personaje eme, cuya identidad, como ya lo dijimos, no es fija ni marcada, desviándose constantemente. Se trata de un personaje cuya identidad hipotética se va proyectando de manera constante sobre un amplio catálogo de posibilidades; un “entrelazado de sentido sugerido por los diversos supuestos sobre su identidad, “una constelación de significados”.¹¹⁰⁷ Aunque al final sea un personaje inescencial y anónimo, es posible guiarnos de algunas de las posibilidades sugeridas en el texto para elaborar y/o desmontar lecturas a partir de ellas.

El texto mismo de la novela va proponiendo una sucesión de posibles personalidades de eme. Rangel López hace un listado de posibles identidades de eme, listado que sin embargo no es exhaustivo, y cuyos elementos no son siempre independientes unos de otros:

1. Un fantasma: no existe
2. Una leyenda: el ser hibernante
3. Una función: A vigila en la banca de un parque, B lo observa tras las persianas
4. El apóstol de la medicina futura
5. El Dr. Med. SS
6. Un científico

1105 Campos, J. L (2011): Op. cit., p. 11 y 13

1106 Ibídem, p. 16 y 17

1107 Lecat, Bruno: “Pacheco/Perec L'idéogramme et la lettre dans deus récits de Pacheco et Perec” en *Revue de littérature comparée* [en línea]. Paris, p. 298. Disponible en: <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2007-3-page-291.htm> [consultado el 5 de mayo de 2016]

7. El técnico de la solución final, un criminal de guerra nazi
8. Un paranoico, un demente
9. Un fervoroso lector
10. Un oficial de la Gestapo
11. Un capitán
12. Un general
13. El escriba de Hitler
14. Es el sobreviviente: el führer¹¹⁰⁸

De este modo lo que caracteriza a eme es su movilidad semiótica y su carácter constantemente codificado/decodificado por la historia; lo que hace que funcione como un sistema abierto.¹¹⁰⁹ Y más aún: en algún momento de la novela se propone, “entre otras cosas”, lo que eme puede ser de acuerdo con letra inicial de su nombre; así se refiere a varias abstracciones de diversa índole: conceptos de un mismo campo semántico, un personaje literario (Melmoth, el errante), la letra eme que se forma con las líneas de las manos, un principio pre-científico de Paracelso (M), una casualidad (“porque cuanto aquí se narra sucede en algunos minutos de un miércoles”), un nombre iniciático.¹¹¹⁰ Y la que nos incumbe ahora:

Eme, para recordar a Fritz Lang y a una película que ustedes. Él y yo vimos en la Alemania de 1932: M, el vampiro de Düsseldorf, retrato de un criminal que muy pronto, con el ascenso de Hitler al poder, de monstruo se convertiría el paradigma. Además, no lo olvide, eme pasó sus años de juventud en Düsseldorf.^{1111 1112}

Tomaremos esta posible relación para demostrar que es posible reconstruir un campo de sentido, entre todos los elementos de la personalidad y los atributos de eme, que emparenta a éste con una figura vampírica. Queremos demostrar que existe una semántica de eme como una especie de vampiro, sin proponer que eme, en el interior

1108 Rangel López, A. del C. (2011): Op cit., p.489

1109 Lecat, Bruno (2007): Op. cit., p. 298 y 299

1110 Pacheco, José Emilio (1986): *Morirás lejos* (2da ed.). SEP: México, p.131-132

1111 Ibídem, p. 132

1112 Mayuli Morales Fredo señala en su estudio de las dos versiones del texto de Pacheco, concernientes a su primera y segunda edición, que sólo en la última de estas se hace consigna la posible identidad de eme con el vampiro de Dusseldorf. Cfr.: Morales Fredo, Mayuli (2006): “Morirás lejos: de la escritura a la reescritura (1967-1977)” en *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas* (Popovic Karc, Pol y Chávez Pérez Fidel; coords.) Siglo XXI/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, p. 221

del texto, se trate de un muerto viviente tal como lo cocemos en la mitología o la literatura, sino afirmando que es un vampiro metafórico, cuya figura se va elaborando con indicios dispersos a lo largo del texto. Para ello aludiremos a una serie de significados, características y elementos textuales relacionados con la personalidad y la identidad de eme en la novela que nos llevan a la pertinencia de esta interpretación.

Para iniciar, tenemos, dentro de las posibles identidades de eme que se plantean en el texto (cotejar la lista de Rangel López), que muchas parecen estar relacionadas con una figura tiránica circunscrita muy directamente al nazismo (gran parte de los actos que se le atribuyen tienen que ver con exterminio de judíos, servicios bélicos y experimentos inhumanos en el contexto del Tercer Reich); incluso se llega a sugerir que podría ser el mismo Hitler. Esto ya nos lleva a permitir cabalmente entender aquí la metáfora del vampiro como un opresor y un criminal social, si atendemos al uso concreto de este significado encontrado desde los textos de la Ilustración hasta la tradición latinoamericana moderna. Sin embargo, dentro de las tramas de la novela existen suficientes caracterizaciones que nos remiten a características propias de un vampiro humano, en su significado de opresor, caracterizado en algunos momentos como uno mitológico y/o literario, elementos que se confunden y superponen, pero que se fincan en última instancia en el campo semántico de una imagen típica del vampiro, aunque diluida. Así, reconstruiremos algunas de estas características para ir configurando al eme vampiro de la novela.

Eme es representado (para desgracia nuestra, se dice en el texto) con espíritu inquisidor, capacidad deductiva, fe en su propia fuerza.¹¹¹³ Es un ser acechante (acecha tras las persianas de una ventana a Alguien).¹¹¹⁴ Se dice de él que, *si existe* (y esto es muy importante), “alguien que lo conoció debe creerlo ya muerto”¹¹¹⁵; puesto que “eme, efectivamente murió hace más de veinte años”.¹¹¹⁶ Se trata, luego, de un “error o creencia a ciegas (...) en una *leyenda* que atribuye poderes de hibernación y supervivencia a seres como eme”.¹¹¹⁷ “Gracias a eme algunos de nuestros contemporáneos serán *inmortales*; no es su sentido figurado sino en el *sentido físico* que devuelve su gravedad a la palabra. Somos la última generación de *cadáveres*”.¹¹¹⁸

1113 Pacheco, J. E (1986): Op. cit., p. 12

1114 Ibídem, pp. 12, 25, 28 y otras

1115 Ibídem, p. 30

1116 Ibídem, p. 35

1117 Ídem

1118 Ibídem, p. 73 Hasta aquí las cursivas anteriores son mías y sirven para resaltar las palabras de interés.

Eme es también un modesto cirujano extremadamente cruel que se ensañó en prácticas crueles como ablaciones y amputaciones de órganos para investigaciones médicas bárbaras.¹¹¹⁹ Es un “matarife”¹¹²⁰, técnico “perfeccionado como genocida en el castillo¹¹²¹ de Hartheim”¹¹²² que dirigió algunos campos de exterminio en Polonia¹¹²³ (Auschwitz-Birkenau, Belzec, Chelmno, Majdanek, Sobibor o Treblinka)¹¹²⁴. Fue un ser extremadamente sádico (es llamado “sádico ilustrado”¹¹²⁵) que practicó la vivisección de hombre y mujeres, a los que también arrancaba partes del cuerpo y torturaba.¹¹²⁶ Su残酷 fue metódica, sagaz, refinada y sangrienta¹¹²⁷, la cual trasformó a un continente en “matadero e inmenso campo de esclavos¹¹²⁸” e “infierno”, regocijado en el tormento de ellos.¹¹²⁹ En esos campos de muerte

Todo en los campos pugna por reducir a sus víctimas al último grado de subhumanidad, la condición de *muertos que habiten cuerpos vivos*¹¹³⁰. No existe el tiempo en esa noche constante sin edad ni memoria ni porvenir. Los presos escapan al horror de la situación convirtiéndose en zombies de una obediencia mecánica imposible de ser juzgada: para entender el universo concentracionario no sirven las medias de afuera.¹¹³¹

En cuanto a sus manos, éstas son anchas y musculosas, con prominencias tenares e hipotenares muy fuertes, dedos espatulados, pulgares con falanges terminales bulbosas y uñas sin lunas.¹¹³² ¹¹³³ Sus características físicas en general son “frías, secas, duras”. “Su color es ligeramente violáceo”.¹¹³⁴ ¹¹³⁵.

1119 Ibídem, pp. 78 y 81

1120 Ibídem, p. 82

1121 Las cursivas son mías.

1122 Ibídem, p. 83

1123 Recordar que Polonia fue precisamente uno de los países de Europa en los que se registraron ataques de vampiros durante la fiebre que nosotros hemos llamado “la época clásica del vampirismo”.

1124 Ibídem, p. 83

1125 Ibídem, p. 134

1126 Ibídem, p. 82

1127 Ibídem, p. 84

1128 Las víctimas de los vampiros literarios son asumidas en suficientes casos como esclavos. Recuérdese el caso en *Drácula*, en donde el vampiro esclaviza a varios de los personajes de la novela para usarlo en sus fines. La dominación del vampiro a sobre sus víctimas es referida en la novela con la palabra esclavitud, por voz del doctor Van Helsing. Por otro lado, el abyecto Renfield, la voluntad más sometida por el vampiro de todas, se nombra a sí mismo *esclavo* de Drácula.

1129 Ibídem, p. 92

1130 Las cursivas son mías.

1131 Ibídem, p. 97

1132 Ibídem, p. 99

Es un ser trasgresor que pone siempre “la muerte en primer término”, que humilla a los hombres y se burla perversamente de ellos¹¹³⁶, divirtiéndose con las heridas infringidas y la destrucción que ocasiona.

Fue capturado, y fue fusilado, recibiendo un tiro de gracia.¹¹³⁷ Y tal vez “heredó de la alquimia el arte de *transfigurarse*”¹¹³⁸, “dueño del poder *demoniaco* de las trasformaciones”.¹¹³⁹ Su cadáver fue encontrado en la orilla noreste del lago Leman¹¹⁴⁰ (aunque ya estaba putrefacto).¹¹⁴¹ Antes había escrito un minucioso informe de todas estas actividades sanguinarias y destructivas en letras *góticas*.^{1142 1143}

En resumen, se trata de un criminal, cuyo nombre, por su inicial viene a significar:¹¹⁴⁴ “mal, muerte, mauet, meurtrier¹¹⁴⁵, macabre¹¹⁴⁶, malediction¹¹⁴⁷, menace¹¹⁴⁸, mis á mort¹¹⁴⁹, mischung¹¹⁵⁰, mancherlei¹¹⁵¹, meuchelrond¹¹⁵², maskenazung¹¹⁵³, märchen¹¹⁵⁴, messerheld¹¹⁵⁵, minaccia¹¹⁵⁶, miragio¹¹⁵⁷, macello¹¹⁵⁸,

1133 Es muy significativo aquí que los vampiros sean descritos a menudo, como ya se vio, con manos fuertes, anchas, dedos largos y delgados y uñas cristalinas.

1134 Ídem

1135 Como el de un cadáver.

1136 Ibídem, p. 107

1137 Ibídem, p. 111

1138 Ídem

1139 Ibídem, p. 112

1140 Ibídem, p. 125

1141 Si bien en una mayor parte de la mitología los cadáveres de los vampiros aparecen incorruptos, en algunas de elaboraciones más tempranas los muertos *revinientes* pueden ostentar cierto a grado de descomposición. El galicismo *reviniente*, traducción del francés *revenant* (participio de *revenir*, retornar) alude quien murió y reaparece en cuerpo entre los vivos para agredirlos. Cfr.: Olivares Merino, E. M. (2006): Op. cit., p. 206

1142 Ibídem p. 134

1143 No parece ser causal el uso de este adjetivo, si consideramos que Pacheco ha sido un autor señalado por su sagacidad, su agudeza y su inteligencia. En Pacheco solemos encontrar recurrentemente, por insignificantes que parezcan, elementos de intertextualidad que dialogan con la tradición cultural del mundo (Al respecto puede consultarse Rangel López, Asunción del Carmen: *La pulsión por el viaje de José Emilio Pacheco. Su periplo al romanticismo*. Universidad de Guanajuato: Guanajuato) Las cursivas de este párrafo también son mías.

1144 Pacheco. J.E: Op. cit., p.131

1145 *Asesino* en francés.

1146 *Macabro* en inglés.

1147 *Maldición* en francés y alemán.

1148 *Amenaza* en inglés y francés.

1149 Dar la muerte en francés.

1150 *Mezcla* en alemán. Recordar que los vampiros son mezcla de categorías, principalmente lo vivo y lo muerto.

1151 *Muchos* en alemán. Esto tendría que ver con todas sus posibles identidades, incluyendo la vampírica.

1152 Esta palabra no existe en ningún idioma.

1153 Lo mismo que la nota anterior.

1154 *Fábula* en alemán.

1155 *Matón* (con cuchillos) en alemán. Los cuchillos podrían ser metáfora de los colmillos.

1156 *Amenaza* en italiano.

1157 *Espejismo* en italiano

1158 *Matanza* en italiano

massacro¹¹⁵⁹. ¿No nos da todo esto una imagen más o menos clara de un vampiro en varias de sus posibles representaciones? Digo más o menos clara porque no podríamos pedir una determinación concreta a esta novela donde, como se vio, la indeterminación es una característica fundamental.

Pero regresemos a nuestro punto de partida, que es precisamente la última pista nueva que se nos dio; allí el sentido del vampiro proyectado con anterioridad se refleja en la inscripción de la misma palabra “vampiro” en el texto, en donde el sentido mismo construido hasta ahora se refracta. Se nos dice que eme se llama así para recordar a otro personaje homónimo, pero cuya inicial se escribe con mayúsculas, M, El vampiro de Dusseldorf, nombre de una película de Fritz Lang inspirada en Peter Kürten, más conocido como “el vampiro de Düsseldorf”,¹¹⁶⁰ un asesino en serie que alcanzó fama mundial por los crueles asesinatos y ataques sexuales que llevo cabo en 1929 en la ciudad de Düsseldorf (en donde eme también estuvo); se le dio éste sobrenombre porque afirmó durante su juicio que había bebido la sangre de algunas de sus víctimas. Atacó a cientos de personas con tijeras, navajas y martillos, a muchas de las cuales no llegó a matar, provocándole heridas y mordeduras en el cuello a través de las cuales chupaba la sangre fresca.¹¹⁶¹ Confesó haber cometido 79 delitos, aunque sería acusado solamente de nueve asesinatos y siete intentos de asesinato y no menos de 80 agresiones sexuales.¹¹⁶² Se trata pues, de sanguinario criminal histórico de extremada crueldad, que incluso era también caníbal, con el que el sadismo de eme guarda correspondencias a la manera de refracción, compartiendo el importante rasgo de ser ambos vampiros metafóricos.

De esta manera se completa la lectura de eme como un vampiro, aunque ésta se desvíe nuevamente.

1159 *Masacre* en italiano

1160 En este sentido, Glanz, en el texto de referencia, se equivoca rotundamente al pensar que esta inscripción de M, con mayúsculas, se refiere a Drácula, figura ésta sí de la literatura fantástica y que no es mencionada ni una vez en el fragmento del relato que nos ocupa: “eme, para recordar a Fritz Lang y a una película que usted, él y yo vimos en la Alemania de 1932, M, el vampiro de Dusseldorf, retrato de una criminal que muy pronto, con el ascenso de Hitler al poder, de monstruo se convertirá en paradigma.” A partir de esto, Glanz establece una correspondencia entre la *Drácula*, la novela, Drácula, el personaje y la novela de Pacheco y su figura real como escritor. Construcción que resulta evidentemente falaz como lectura crítica si nos damos cuenta de que la intertextualidad que Glanz establece es equivocada desde un inicio al confundir las identidades de “el vampiro de Düsseldorf” con la de Drácula, personajes que se envisten de múltiples particularidades bien diferenciadas y que sólo guardan una relación de campo semántico. Llama la atención la negligencia de este análisis toda vez que el texto ha sido reproducido en otras importantes compilaciones académicas serias, como la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

1161 Pérez Abellán, F. y Pérez Fernández, F. (2009): Op. cit., p. 231

1162 Gómez Aracil, M. (2009): Op. cit.: p. 94

CINCO: A MANERA DE CONCLUSIÓN

A través de la contemplación de las generalidades del mito vampírico hemos comprobado su sorprendente universalidad, así como, por medio del análisis de las recientes creaciones literarias en nuestro contexto mexicano reciente, que posee una actualidad vigorosa, lo que por sí mismo justifica el interés en él y la pertinencia de su estudio como producto cultural y artístico.

El vampiro tiene esta importancia porque en la interpretación de la existencia del hombre la conciencia de la muerte, sobre la que el vampiro finca su ontología, es probablemente la fuerza más poderosa, en tanto es finalmente la representación de la nada, siendo el símbolo temible de la certeza de la transitoriedad de la vida. Por ello es una constante en las religiones y las culturas el deseo de trascendencia e inmortalidad: todas las religiones parecen haber traído el mensaje al hombre de la victoria de la vida sobre la muerte. Así, la elaboración de la idea de la inmortalidad, uno de los temas relacionados con el vampiro, aparece siempre como la negación ante la conciencia traumática de la muerte.¹¹⁶³ En todas las culturas verificamos de este modo la existencia de un ánima o ser que continúa viviendo después de la muerte, o bien, que renace en una nueva forma de vida.

El ser mortal tiene como vehículo de su energía la sangre. Esto nos explica el papel central de ésta en numerosas creencias, mitos, ritos y ceremonias mágico-religiosas y su importancia también en la tradición oral y la literatura. Si perder la sangre significa morir, quien toma la sangre de otro se cree que adquiere su energía y aun su vida: sobre esta creencia elemental y universal se edifica también el vampiro, que como vimos es acaso uno de los mitos más poderosos de siempre. ¿Qué monstruo podría ser tan familiar a la humanidad como un vampiro que nos chupa la sangre y nos roba la vida?

Hemos visto, a cómo, a través la acción de diversas disciplinas humanas el mito del vampiro revela su riqueza semántica, la cual no ha dejado de tener trasformaciones desde que surgiera en la mente humana en períodos al parecer prehistóricos. El vampiro, ya como hecho literario, no sólo exhibe particularidades psicológicas y estéticas que le confieren un valor indiscutible como crisol de ciertas ansiedades y preocupaciones

1163 Morin, Edgar (1974): *El hombre y la muerte*. Kairós: Barcelona, p, 62

inherentes a la condición humana, sino que su materia misma, como también hemos visto, es capaz de revitalizarse para actualizar perspectivas que son contemporáneas y que tienen que ver con la reflexión en torno al hombre y sus creaciones.

Es interesante notar cómo el carácter terrorífico del vampiro se mantiene aún en estos años en los que la ciencia parece haber prometido rasgar con su pretendida luz las tinieblas de los misterios ancianos. Como producto del miedo, el vampiro ha seguido siendo un ícono prestigioso. Y es que, el miedo parece ser una de las emociones más poderosas del hombre, anclada como lo está a su instinto de supervivencia. H. P. Lovecraft, considerado un genio del horror literario, interpretó al miedo como la emoción más antigua y más intensa de la humanidad, siendo el miedo más intenso de todos el miedo a lo desconocido,¹¹⁶⁴ que el vampiro más que ningún otro monstruo literario trae a la sensación. Esta verdad de la capitalidad del miedo sería puesta en duda por pocos psicólogos y hace que la literatura que evoca al miedo tenga autenticidad y dignidad en todas las épocas. Esto se debe también a que su atractivo siempre encontrará mentes dotadas de la necesaria sensibilidad para apreciarlo¹¹⁶⁵ y porque “interviene aquí una pauta o tradición psicológica tan real y tan hondamente arraigada en la experiencia mental como cualquier otra pauta o tradición humanas, coetánea del sentimiento religioso, y tan hondamente inserta en nuestra herencia biológica más íntima.” Lo sobrenatural y su efecto terrorífico permanecerán aún más tiempo entre nosotros porque, como nos dice el mismo Lovecraft, aunque los hechos desconocidos se han ido reduciendo, la mayor parte del cosmos exterior permanece inexplorado y sumergido en un descomunal misterio. En este sentido, la literatura del miedo duraría lo mismo que el género humano. Y qué figura mítica para encarnar sobrenatural y el terror entre nosotros que el vampiro que reúne unas fuerzas sobrenaturales y unos terrores que nos parecen tan familiares e íntimos.

El vampiro sigue atemorizándonos porque el miedo desempeña un papel importante en la vida de toda sociedad, aunque no sea consciente de ello. El miedo es una necesidad oculta que experimentan periódicamente todas las comunidades¹¹⁶⁶ y “El cuerpo social (...) está siempre a la espera de los rostros que ha de darle a sus angustias”.¹¹⁶⁷

1164 Lovecraft, H.P (1984):Op. cit., Alianza: Madrid, p. 7

1165 Ídem

1166 Mannoni, Pierre: *El miedo*. FCE: México, p. 136

1167 Ibídem, p. 137

De esta manera los seres más asombrosos han llegado a ver la luz. Ni su monstruosidad, ni su improbabilidad bastan para desestimiarlos. Por el contrario, parecería que se tiene sed de lo imposible y de lo deformado: se les teme demasiado como para que no exista en ningún lado. El temor, muy poco cuidadoso en forma de garantías racionales y fundamentos sólidos, le otorga un respaldo inextinguible a todas las fantasías de una imaginación siempre dispuesta a convulsionarse.¹¹⁶⁸

El miedo además le presta el servicio a la comunidad de hacerle tomar conciencia de sí misma, hecho de verdadera importancia por cuanto sin el miedo la sociedad no pasaría de una mera argamasa sin cimientos e inoperante.¹¹⁶⁹ Y así resulta saludable. Además, los objetos de miedo, a pesar de su aspecto inquietante y amenazante, significan un contraste necesario frente al universo trillado de lo cotidiano, desempeñando así un papel para la vida afectiva que se puede comparar al de la fiesta; los hombres acogen al miedo con placer, pues lo sacan del tedio y la monotonía, sin que a veces tengan conciencia de ello.¹¹⁷⁰ El miedo es un fundamento animado de la vida social y le sirve a ésta para canalizar su angustia; sin las figuras con las que se identifica al miedo, la ansiedad social se acrecentaría hasta poner en peligro al grupo.¹¹⁷¹ El vampiro, como uno de los rostros predilectos del miedo, ha mostrado históricamente una flexibilidad y una adaptabilidad a las sociedades y a los tiempos históricos. Y es en períodos de trastornos y crisis (como la prolongada crisis que hemos estado viviendo en México desde hace décadas) que la sensibilidad se encuentra exacerbada pareciendo así conjugar y multiplicar los factores para que se dé el miedo,¹¹⁷² al menos en las letras de ciertas sensibilidades cultivadas.

Pero los misterios y horrores que el vampiro exhibe y revela no son sólo exteriores sino que también se anclan en lo más profundo e interior del hombre: su inconsciente. El vampiro parece ser la encarnación de las fuerzas más primitivas y originarias del ser humano: su sexualidad, su ansia de poder y su brutalidad, sin que por ello el mito literario deje de tener su refinamiento ganado a lo largo de siglos de perfeccionamiento y adaptación. El vampiro parece haber personificado como ningún otro monstruo los terrores del inconsciente como un magma que subiera de lo profundo

1168 Ibídem, p. 138

1169 Ibídem, p. 141

1170 Ibídem, p. 145 y 146

1171 Ibídem, p. 150

1172 Ibídem, p. 138

de la mente y cristalizara en la letra, fascinándonos con lo que de nuestras zonas abisales ha traído. Porque

El inconsciente manda a la mente toda clase de brumas, seres extraños, terrores e imágenes engañosas, ya sea en sueños, a la luz del día o de la locura, porque el reino de los humanos oculta, bajo el suelo del pequeño compartimiento relativamente claro que llamamos conciencia, insospechadas cuevas de Aladino. No hay en ellas solamente joyas, sino peligrosos genios: fuerzas psicológicas inconvenientes o reprimidas que no hemos pensado o que no nos hemos atrevido a integrar a nuestras vidas, y que pueden permanecer imperceptibles. (...) Son peligrosos porque amenazan la estructura de seguridad que hemos construido para nosotros y nuestras familias. Pero también son diabólicamente fascinantes porque llevan las llaves que abren el reino entero de la aventura deseada y temida del descubrimiento del yo. La destrucción del mundo que nos hemos construido y en el que vivimos, y de nosotros con él; pero después una maravillosa reconstrucción de la vida humana, más limpia, más atrevida, más espaciosa y plena... ésa es la tentación, la promesa y el terror de esos perturbadores visitantes nocturnos del reino mitológico que llevamos adentro.¹¹⁷³

El vampiro literario, que a su vez proviene de la ancianidad de los mitos y los sueños colectivos de la humanidad, habiendo pasado de manera tan fácil y natural del folclor oral a la literatura culta, nos revela una parte de nuestra naturaleza que hemos negado y condenado históricamente, la parte de nuestros horrores, nuestra naturaleza diabólica, o lo que Jung ha llamado la “sombra”, la cual

lanzada por la mente al inconsciente del individuo contiene los aspectos escondidos, reprimidos y desfavorables (o execrables) de la personalidad. Pero esta oscuridad no es exactamente lo contrario del ego consciente. Así como el ego contiene actitudes favorables y destructivas, la sombra tiene buenas cualidades: instintos normales e

1173 Campbell, J. (1959): Op. cit., p. 10

impulsos creadores. Ego y sombra, (...) aunque separados están inextricablemente ligados en forma muy parecida a como se relacionan entre sí pensamiento y sensación.¹¹⁷⁴

Así, el vampiro, nacido de la imaginación, permanece en ella debido a la atracción que ejerce sobre lo “prohibido” que esconde nuestra alma, aquello que tratamos de olvidar y ocultarnos a nosotros mismos y a la mirada de la sociedad, pero que sin embargo está allí, justo bajo el dique de la conciencia. El vampiro no posee sombra porque es una *sombra*. Tampoco se refleja en el espejo, porque él es un reflejo y no tiene un doble en este mundo. El espejo, como todas las asociaciones del doble, representa la muerte. Y el vampiro no puede verse en él. Porque *él es la muerte*.^{1175 1176}

Porque este monstruo representa, es claro, nuestras tendencias perversas y homicidas; tendencias que, nos parece siempre, aspiran a gozar, liberadas, de una vida propia. De acuerdo con Vax, en las narraciones fantásticas, el monstruo y la víctima son la representación de una dicotomía de nuestro ser; así como de la inquietud inconfesable que ello nos inspira.¹¹⁷⁷ Pero no por muy horroroso que sea que el hecho de que el monstruo vive adentro de nosotros es menos cierto. Por ello, el arte fantástico, que como señala Vax, vincula las ciencias ocultas con el arte, el saber y la emoción, exige un público cultivado, como también señalaba Lovecraft; público que en realidad es menos crédulo, pero puede experimentar un goce estético mucho mayor de lo fantástico,¹¹⁷⁸ porque reconoce lo que de verdadero hay toda esa fabulación que a otros parece no más que vana ficción. Así,

El ‘más allá’ de lo fantástico en realidad está muy próximo; y cuando se revela, en los seres civilizados que pretendemos ser, una tendencia inaceptable para la razón, nos horrorizamos como si se trata de algo tan ajeno a nosotros que lo creemos venido del más allá. (...) El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estemos;

1174 Jung, C. G (1984): *Los mitos antiguos y el hombre moderno*. Biblioteca Universal Contemporánea: Barcelona, p. 117

1175 Ingelmo, S. G. (1999): Op. cit., p. 157

1176 Otto Rank, discípulo de Freud, investigó el tema del doble en la literatura romántica y encontró que existe una equivalencia entre la sombra y el reflejo en el espejo como semejantes del yo, que cuando se separan de su dueño adquieren personalidad propia y se vuelven contra él. El doble en este sentido es la proyección de un imaginario que fusiona el instinto y la pulsión, la animalidad convertida en significado humano. Cfr.: Erreguerena, María Josefa (2002): Op. cit., pp. 109-111. Así, el vampiro es el doble del hombre.

1177 Vax, Louis: *Arte y literatura fantásticas*. Eudeba: Buenos Aires, p. 11

1178 Ibídem, p. 13

nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros. Ya se había deslizado en más íntimo se nuestro ser, cuando fingíamos creerlo fuera de nuestra existencia.¹¹⁷⁹

La expresión de lo fantástico, pues, nos produce estremecimiento por la irrupción de la alteridad que con sus formas imprevisibles nos señala que lo que consideramos real es también capaz de disolverse. El vampiro cimbra las nociones estructurales capitales de la civilización y reúne en sí dicotomías que parecen imposibles: tan sólo su mera existencia, reunión de la vida y la muerte, aparece como una paradoja insoluble. El vampiro es, como hemos visto, una amenaza a los órdenes natural, social y religioso. El vampiro trastorna toda ciencia humana y excede el ámbito de las seguridades oficiales. Y en ello radica su poderío como símbolo. Así es como lo fantástico cumple entonces su función de confundir lo conocido y lo desconocido para problematizar sobre la realidad y la arbitrariedad de nuestro conocimiento del mundo, de plantar la duda acerca de la seguridad del hombre con respecto a lo que conoce, incidiendo en la anomalía que revela el desorden ante la experiencia del mundo, instaurando una visión más amplia al mostrarnos lo que está oculto al conocimiento cotidiano: el vampiro literario nos lleva al terreno del milagro, de la resurrección de los cuerpos, de las fuerzas ocultas del mundo y del sueño, de la trasmisión psíquica del pensamiento, de la magia natural y otras realidades que el conocimiento humano hegemónico está reticente a aceptar. Recuerda lo difícil que es delimitar lo cierto de lo incierto, así como la fragilidad de los conceptos de verdad y realidad; y es así que se convierte en una interrogación acerca de las fronteras de lo humano. Y es que la función más importante y sostenida de lo fantástico “es recordar que el orden siempre es provisorio y parcial, que las palabras de la razón nunca son definitivas y que, por tanto, todo discurso sobre la realidad está vinculado inexorablemente a algún principio de irrealidad.”¹¹⁸⁰ En todo ello trasluce la función desafiante de la imaginación humana, que niega, trasgrede y trasforma la realidad creando una nueva realidad, acaso más vasta y más habitable. No olvidemos nunca que, como sucedió en la antigüedad, hay personas en la actualidad, rústicas y cultivadas, que creen en la existencia concreta del vampirismo; y que antes hubo y todavía hay personas que dicen ser vampiros y realmente lo creen así.

1179 Ídem

1180 Arán Pampa, Olga (1999): *El fantástico literario*. Naravaja: Córdova, p. 123

El vampiro es un enorme símbolo de la otredad. Aquella oscura alteridad que reluce en lo siniestro de la existencia. Y es en la literatura donde su aspecto siniestro se revela en una dimensión que alcanza cuotas altísimas de calidad artística. Como hecho atisbado, el vampirismo aglutina algunos de los efectos siniestros más perturbadores para la especie humana: la dimensión espectral, el tema del doble, la maldad humana que se realiza con la ayuda de fuerzas particulares, la disolución de la frontera entre la fantasía y la realidad. Luego de sumergirnos en el vampirismo literario, acaso presentimos que hay algo de verdad en todo aquello pues llegamos a considerar con el espíritu que el tema posee una lógica innegable que se comunica con lo más profundo de nuestra vida vegetativa. Entonces, nos podemos llegar a convencer, aunque sea por puro placer estético, que el vampirismo es *muy real*. Umberto Eco nos que dice el vampirismo es un hecho siniestro muy conocido (yo diría que uno de los hechos siniestros por excelencia), que provoca angustia no tanto por su manifestación animal, lo que producirá simplemente miedo, sino por que no llegamos a tener plena certeza de él y sí solamente su gran sospecha.¹¹⁸¹

Lo siniestro del vampirismo hace relucir la belleza de su calidad literaria, pues lo siniestro se configura en ella, de una manera elaborada, como un factor, aunque desestabilizante, finalmente de armonía y equilibrio. Por ello vemos que el vampiro evoluciona históricamente de un grosero cadáver andante a uno humanizado y hasta aristocrata. La dialéctica entre lo tenebroso y la luz produce un placer estético innegable, que nos recuerda la experiencia de la divinidad. Según Eugenio Trías “una de las condiciones que hacen que una obra sea bella es su capacidad para revelar y a la vez esconder algo siniestro”.¹¹⁸² Y lo siniestro se nos presenta entonces como algo lejano, pero a la vez tan próximo que aceptamos su familiaridad. Para Trías, lo siniestro es constituyente de lo bello, sin lo cual no podría manifestarse: “Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. (...) Es a la vez cifra y fuente de poder de obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y de arrebato.”¹¹⁸³ Así se nos manifiesta la importancia de lo siniestro para el arte y la literatura.

1181 Eco, Humberto (2007): Historia de la fealdad. Random House Mondadori: Barcelona, p. 322

1182 Trías, Eugenio (2001): *Lo bello y lo siniestro*. Ariel: Barcelona, p. 25

1183 Ibídem, p. 27

El arte, hoy se encamina, difícilmente, penosamente, a laborar estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo siniestro, lo repugnante, lo vomitivo y lo excremental, lo macabro y lo demoniaco, todo el surtido de temas del horror. Quizá como forma preventiva y defensa respecto a amenazas internas y externas que acosan por todas partes: sótanos del psiquismo y de la sociedad que cuanto más escondidos queden más efectos inesperados, crudos, intempestivos, dolorosos nos producen. Elaborar como placer lo que es dolor, tal es el humanitarismo del arte (...), el arte produce, siempre, cuando es arte, un efecto benefactor: linda el límite de lo soportable y de esa fuente del horror extrae beneficios que producen intensificación vital.¹¹⁸⁴

¿Qué es lo bello, pues, que limita lo siniestro en el tema del vampiro literario? Algunas indicaciones: el amor, la eternidad contenida en un cuerpo hermoso, la esperanza de redención y salvación, el contacto directo con la divinidad. El arte literario, al ser un espejo de la realidad, lo es tanto de lo lumínico como también de lo desconocido del lector, y lo oculto y agazapado que se muestra ante sus ojos acaba diciéndole algo acerca de sí mismo, lo que es tanto un goce como un exorcismo.

Habiendo rescatado en estas conclusiones lo siniestro y lo fantástico como configuradores del vampirismo literario, los cuales hemos ya estudiado en dos obras concretas de nuestro contexto reciente mexicano, pasaremos a hacer algunas cuantas anotaciones acerca de lo gótico y lo grotesco que se encuentran en ellas como elementos estético-formales literarios también muy relacionados con el tema del vampiro, casi inseparables de él hasta recientemente.

Se ha señalado que, al no haber una tradición propiamente gótica en Hispanoamérica, el vampiro literario ha entrado aquí en un género muy próximo como es el fantástico; frecuentemente los relatos fantásticos con el tema del vampiro hacen uso de una escenografía, paisajes y ambientaciones que son muy propias de la estética gótica.¹¹⁸⁵ Y es que hay afinidades entre las definiciones de lo gótico y lo fantástico, según se percibe en las teorías a las que hemos acudido. Sin embargo, si bien hay claras correspondencias, no son en todo coincidentes. La coincidencia más notable es que tanto lo gótico como lo fantástico necesitan la irrupción de un elemento extraño a la

1184 Ibídem, p. 83

1185 López González, E. (2005): Op. cit., p. 45

cotidianidad que hace dudar acerca de la naturaleza de lo real. El gótico trae del mundo de la fantasía y de lo sobrenatural lo irracional para hacen tambalear el orden imperante, aun cuando al final de la narración el orden sea restablecido (es por ello que Todorov y Lovecraft, dos figuras muy importantes en la crítica de lo fantástico, han pensado en el gótico como la fase que da inicio al género fantástico propiamente dicho; y en Latinoamérica, las célebres notas célebres críticas de la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Bioy Cázares y Silvina Ocampo se encuentra el mismo criterio). Se podría pensar que en español no se suele hablar de lo gótico tanto debido a un hecho meramente nominal, habiéndose optado por términos afines como “literatura fantástica” o “de terror” debido a que el ámbito cultural hispanoamericano hace parecer al término gótico muy extranjero y propio de otra historia del arte, y usarlo en nuestro contexto podrá dar pie a confusiones.¹¹⁸⁶ Sin embargo, lo cierto es que en la práctica sí se suele hablar de “elementos góticos” para criticar o describir una obra literaria concreta hispanoamericana. Si tuviéramos que definir qué es lo gótico en estas narraciones podríamos decir que

dentro de la trama, el lector precisa enfrentarse a fantasmas, demonios, vampiros o cualquier otra existencia más allá de la humana. Debería asimismo existir un romance, creencias religiosas y míticas y ciertos tabús. Y finalmente los acontecimientos de la historia deberían trasmitir al lector el deseo de explorar lo que pudiera existir más allá de nuestro mundo material.”¹¹⁸⁷

Asimismo, lo gótico enfrenta al lector con pasiones turbias que deberían estar decorosamente alejadas de su mente, por ser éstas perniciosas para la sociedad.

La ficción gótica en general representa un tipo de texto subversivo; es un conglomerado del mal, al que al mismo tiempo tememos y deseamos. Es esta fusión de temor y deseo lo que lo convierte en interesante para los lectores. A diferencia de otros géneros donde el bien y el mal pueden ser tratados como dos verdades absolutas, lo gótico permite una fusión de las líneas que dividen el bien y el mal.

1186 Ibídem, p. 49

1187 Sánchez-Verdejo Pérez, Francisco Javier (2012): “Fundamentos teórico-formales del gótico literario” [en línea] en *Polifonía* Vol. 2. No. 1. Austin Peay State University: Austin, pp. 9 y 10. Disponible en: <https://www.apsu.edu/sites/apsu.edu/files/polifonia/e1.pdf> [consultado el 13 de junio de 2016]

No nos proporciona una aseveración clara, sino que, por el contrario, nos infunde un sentimiento de temor e inseguridad. Es un vehículo para experimentar temor, pero también un medio de comprenderlo.¹¹⁸⁸

Se puede afirmar también que en términos generales tanto la imaginación, pero sobre todo la emoción, son aspectos determinantes de lo gótico en la literatura. Igualmente, lo gótico tiene interés más en trasgresión que en el orden, por lo que sus protagonistas se revelan contra las convenciones imperantes en la sociedad.¹¹⁸⁹ El lenguaje de lo gótico se dirige hacia el inconsciente de la gente y se caracteriza por su capacidad para captar la atención y concentración del lector para mostrarle los fantasmas de su deseo.

Las tensiones en las novelas góticas son claras reacciones a un orden impuesto, expresando sentimientos constreñidos y oprimidos por las leyes y las prácticas sociales, y abordando imperativos psicológicos y emocionales. La liberación de éstos dio lugar a una rica tradición de escritoras dentro del género gótico como Anne Radcliffe, Mary Shelley, las hermanas Brontë y Anne Rice, cuyas escrituras más que alentar la pasividad, la obediencia y la ignorancia femenina, justifican la actividad, la desobediencia y la persecución del conocimiento en sus personajes femeninos.¹¹⁹⁰ La mexicana Díaz Enciso se inscribiría dentro de esta tradición, en tanto el personaje principal femenino de su novela *La sed* reúne estas características.

Y aunque la crítica literaria en el pasado e incluso recientemente se ha mostrado reacia a aceptar lo gótico como un género en sí mismo, condenando en muchos casos obras de una gran profundidad, su prevalencia en la cultura popular está desde hace siglos asegurada y es allí donde su escritura ha prosperado y ejercido una influencia notable.¹¹⁹¹ A pesar de todo, la marginación no ha dejado de afectar a estas obras, muy a pesar de sus méritos, siendo excluidas de la esfera de la literatura aceptable. A pesar de tener el mérito de ser una de las pocas narraciones de marinos de la literatura mexicana reciente y una de las novelas más extrañas publicadas en América Latina en su momento,¹¹⁹² y no obstante haber ganado el Premio Internacional de Novela MECyF 1998 convocado por la editorial Vid, resulta muy difícil encontrar una edición de *La*

1188 Ibídem, p. 13

1189 Ibídem, p. 15

1190 Solaz, L. (2003): Op. cit.

1191 Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (2012): Op. cit., p. 16 y 17

1192 Según una publicación de la Jornada Semanal, aparecida a principios de 1999, *La ruta del hielo y la sal* es uno de los mejores libros de narrativa mexicana de 1998. Cfr.: Chimal, Alberto (2002): “La ruta de Zárate” [en línea] Disponible en: <http://vampiros.20m.com/ruta.html> [consultado el 11 de enero de 2013]

*ruta del hielo y la sal.*¹¹⁹³ Otra de las mejores novelas mexicanas de vampiros, según Alberto Chimal,¹¹⁹⁴ *La Sed*, a pesar de recibir críticas favorables, no ha gozado de la mayor difusión ni ha trascendido el estrecho círculo de los lectores interesados en la literatura gótica contemporánea. Esto no ha impedido que lo gótico permanezca históricamente y brille aun actualmente con luz propia en nuestra literatura. Con una historia ya de varios cientos de años en Occidente, sigue siendo visible. Se trata de una estética que, aunque con sus naturales trasformaciones, acaso ha llegado para quedarse. No lo podemos saber.

Lo grotesco, categoría estética emparentada con lo siniestro como hemos visto, es otra de las nociones importantes al estudiar lo gótico: lo repulsivo, lo desordenado y deformé que tienen un dejo de humor oscuro y perverso son intereses también de lo gótico. Las narraciones góticas de vampiros en el México reciente no han dejado de acercarse a este ámbito inquietante donde los reinos se mezclan y el absurdo cósmico muestra su mueca grosera sobre la inteligencia humana produciendo la inquietud del terror y la nausea, lo vomitivo. No sólo la literatura que lo reproduce, sino también el vampiro mismo como monstruo de la imaginación tiene mucho de grotesco, por la repelente idea de que es un muerto que imita desatentamente la vida, y que, en esa imitación, la rebasa en dotes y la somete a su ansiedad de destrucción.

El personaje del vampiro es, como ya bien hemos visto, cautivador por la trasgresora intrínseca de significar una amplitud conceptual y tener así un poder cognoscitivo. Definidos por su ambigüedad categorial y su movilidad preocupante, los vampiros no encajan fácilmente en las categorías, muy importantes para la situación de lo humano en el mundo, de lo bueno y lo malo; es así catalizador de una crisis de sentido que opone resistencia a entrar fácilmente en un orden de las cosas, rompiendo las reglas habituales de interacción y ocupando un lugar esencialmente fluido. Por ello, representa la libertad más pura y sin límites que muchos hombres desean, el deseo no reprimido y aquello que invade y anega nuestros sueños más oscuros, pero que nunca podremos llegar a ser. Adentro de la imaginación, el lector se proyecta y se identifica en él en una especie de válvula de escape de una realidad que puede ser sentida como opresiva y enajenante. Por ello, el vampiro, como los monstruos en general, no son sólo

1193 Ibídem

1194 Chimal, Alberto: (2001): “Una crítica de vampiros” [en línea] Disponible en: <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/una-critica-de-vampiros> [consultado el 11 de enero de 2013]

criaturas de la imaginación, sino, acaso, suertes ambivalentes de categorías culturales de la alteridad.

La alteridad constituye una importante y compleja noción en relación con la monstruosidad y la transgresión. El transgresor va más allá de las normas y las reglas, con lo que desafía el valor de su autoridad y su permanencia. Los monstruos combinan características negativas que se oponen (y definen) normas, convenciones y valores; sugieren un exceso o ausencia más allá de esas estructuras y llevan el peso de las proyecciones y las emociones (repulsión, horror, asco) que resultan. Monstruos como vampiros, cuerpos que hablan, o fantasmas son construcciones que indican cómo las culturas necesitan inventar o imaginar a los otros con el fin de mantener los límites.¹¹⁹⁵

El vampiro literario cuestiona la estructura profunda de la sociedad, y, me atrevo a decir, intenta trasformar ese sistema como creador de lenguaje y formas, como forjador de subjetividad. En esto, la sensibilidad letrada romántica tuvo a bien rescatar al mito de la cultura vulgar para convertirlo en un estandarte que lee a la sociedad para criticarla de una manera culta y refinada. En este sentido, como opinan Arianna Conti y Franco Pezzini, los vampiros son siempre síntoma de una rebelión contra el conformismo ideológico,¹¹⁹⁶ tesis que suscribo completamente.

Como tal, el vampiro literario hace una revolución a partir del deseo, oponiéndose a una racionalidad que a veces nos parece estéril y sin goce. Porque las pasiones son fuerzas que regresan todo el tiempo de la represión y el deseo es una fuerza inmanente que reside adentro de todos los seres humanos. El deseo del vampiro representa, pues, una corriente anárquica, salvaje e indomable, que contesta a la razón occidental. Porque el deseo es también una energía productiva, un reservorio de potencialidad y devenir, una fuerza vital que impulsa creaciones siempre nuevas que no necesariamente obedecen a la funcionalidad y pueden escapar fácilmente a la sistematización. El deseo no respeta límites. Si no en la existencia concreta, al menos en el mito tenemos esa oportunidad de aliviar esas ansiedades conflictivas que el deseo nos impone, para realizarlo plenamente.

1195 Botting, Fred (2014): Op. cit., p. 10

1196 Bevilacqua, Mara (2009): Op. cit., p. 19

La sexualidad, ese tema obsesivo de la humanidad, es una base estructural del vampirismo. Tan sólo de allí podría desprenderse un carácter universal de su literatura y su vigencia a lo largo de la historia. La sexualidad del vampiro no es, en absoluto, como podría parecer, completamente rudimentaria, animal o instintiva, sino que es también sublime, ya que es la representación de actitudes refinadas como la seducción o la dominación: es una metáfora de la sexualidad no sólo liberada, sino cultivada. Básicamente, el mordisco del vampiro es por si mismo sugestivo ya sexualmente, puesto que tiene lugar en una zona del cuerpo especialmente sensitiva y táctil, una zona erógena como es el cuello. Este mordisco, en el que la incisión de los colmillos recuerda una penetración fálica, puede manifestarse en formas heterosexuales, bisexuales u homosexuales, y sin otro fin que el del placer. Hay incluso quien piensa que, así, satisface la búsqueda utópica de un tercer sexo que alivie las tensiones que la modernidad introduce, a manera de escisión, entre los géneros determinados históricamente, y regresa la sexualidad humana a su cualidad plástica original. Su forma de perpetuarse a través de la mordida trasciende igualmente la experiencia heterosexual hegemónica en un acto exento igualmente de limitaciones de géneros. La sexualidad del vampiro es asocial, desligada en primer término de la procreación, trasgresora y heterodoxa. Es una sexualidad tanática, terráquea y nocturna. Pero la sexualidad del vampiro es más difusa que el mero mordisco y se inscribe también en la mirada, el pensamiento telepático y la suscitación del deseo por la seducción. A nivel de corporalidad, alejada de la procreación y la vida, y circunscrita a la boca y la dentadura, no puede ser sino, a la vez que sublime, también paradójicamente primitiva e infantiloide. Quizá la sexualidad del vampiro sea una simbolización de la sexualidad prohibida en general, y más de las formas tabú del contacto oral. El tema del vampiro reuce como uno de los más fructíferos ejemplos de la autosatisfacción perversa y la pasión narcisista que se centra en la espectacularidad de las maneras de hacer sufrir.¹¹⁹⁷ El erotismo como un acto profundo de rebelión.

Estas consideraciones acerca de la sexualidad y el erotismo como temas que el vampirismo literario disimula a veces, pero a la vez revela tan fuertemente nos recuerdan acaso que el erotismo es el problema humano quizás más misterio y más general, según pensaba Bataille; pues “para aquel que no puede eludirlo, para aquel cuya vida se abre a la exuberancia, el erotismo es el problema personal por excelencia.

1197 Duvignaud, Francois (1987): *El cuerpo del horror*. FCE: México, p. 155

Es, al mismo tiempo, el problema universal por excelencia”,¹¹⁹⁸ al ser, sin considerar a la experiencia mística, “la cima del espíritu humano”.¹¹⁹⁹

En la escritura vampírica el cuerpo es un espacio simbólico de cardinal importancia, toda vez que en él se inscribe el terror y la trasgresión. Desde el cuerpo del vampiro que resucita salvándose de la corrupción y regresa al mundo de los vivos a aniquilar gente, hasta el cuerpo de la víctima que es vaciado de sangre para alimentar el ansia incontrolable del vampiro. De este modo el cuerpo cumple con la función estética delatada por Francois Duvignaud de ser “instrumento e intermediario del horror”,¹²⁰⁰ pues “los grandes miedos deben asumir un rostro para poder imponerse a las multitudes, provocar otras imágenes y arraigarse en la fantasía”.¹²⁰¹

El vampiro, como ya lo vimos es otra de las rescrituras del Diablo, en tanto el Diablo es nuestra extensión humana negada y

La conciencia humana no soporta la culpa, por eso la trasfiere a un acontecimiento narrado, fantástico y de preferencia tenebroso. Así, el mal toma forma en lo intangible humano, con la posibilidad de retrotraerlo cada vez que se requiera, como un servidor autómata. El mito estetizado convierte al mal personal en una narración, el hecho literario va y viene modificando la ideología y haciendo soportables la perversidad del yo, del otro y del aquí.¹²⁰²

El Diablo mantiene en el vampiro su actualidad deslumbrante a prueba de cambios históricos, su capacidad de adaptación y metamorfosis, de negarse al olvido e impactar siempre, pasando del sueño a la realidad mediante el mito y el símbolo. Esto si aceptamos que el Diablo es denominación humana y que “el vínculo con el hombre le es inalienable”, siendo ese lazo más estrecho de lo que se cree.¹²⁰³ Por ello, el Diablo es una de las figura literarias más utilizadas y con mayor cantidad de rostros en la historia.¹²⁰⁴ Estos rostros del Diablo son el gran referente antagónico porque son útiles “en la integración del imaginario popular, en la trasmisión de la idiosincrasia, de la

1198 Bataille, George (1997): Op. cit., p.

1199 Ibídem, p.

1200 Duvignaud, Francois (1987): Op. cit., p. 22

1201 Ibídem, p. 104

1202 Ortiz, Alberto (2009): *Tratado de la superstición occidental*. Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, p. 165

1203 Ibídem, p. 168

1204 Ibidem, p. 169

historia de la cultura y en la conformación del sistema religioso occidental”.¹²⁰⁵ El Diablo o Satán es ante todo polimorfo porque siempre rechazó los límites de lo posible y ninguna ilusión le es negada, ni la de actuar sobre la naturaleza, ni la de modificar el comportamiento y la apariencia de los hombres.¹²⁰⁶ Y la plasticidad de Satán reside justamente en las metamorfosis de los entre-reinos,¹²⁰⁷ como en el caso de vampiro.

Y si como piensa Erreguerena, “toda cultura puede ser analizada a partir de sus representaciones del mal”,¹²⁰⁸ la persistencia del vampiro en la literatura mexicana actual nos es útil para seguir hablando del mal como de una categoría estética importante en la literatura, en estos tiempos en que la religión sigue permeando en las conciencias individuales y en las representaciones artísticas. Catalizador de ansiedades culturales, políticas, espirituales, ontológicas y morales, puede considerarse aún en estos días y en nuestro contexto una versión aglutinante de las versiones del mal en el mundo. Esto nos permite analizarlo necesariamente desde una postura ecléctica, desde diferentes enfoques, dada su complejidad, pues toda exploración exhaustiva sería virtualmente imposible incluso desde un punto de vista puramente literario, debido a lo resbaladizo de la concepción del mal: las interpretaciones de él son necesariamente tan amplias como espectro de la luz. El horror del mal nos lleva, a través del mito del vampiro, a poder definir y redefinir la relación entre lo humano y lo animal, lo normal y lo aberrante, lo natural y lo sobrenatural, lo primitivo y lo civilizado. Porque la cualidad de monstruo es *mostrar*,¹²⁰⁹ aunque su mismo carácter excesivo lo convierta en un desafío al entendimiento, siendo sobre todo una figura ambigua de alteridad.

Pero el vampiro es en nuestro contexto mexicano ya no, como en otros períodos históricos, una simbolización de las amenazas a la sociedad y la moral reinante, tampoco de un enfrentamiento entre el bien y el mal como en la literatura victoriana, ni de una confrontación entre Oriente y Occidente para reafirmar la superioridad de éste último, ni tampoco de la erotización de la mujer como síntoma de decadencia. Por eso ya no hay cazadores de vampiros en la literatura, tema muy explotado desde que fuera introducido por Le Fanu en *Carmila* y que solían ser representantes de la sociedad civilizada: clérigos, científicos o filósofos, y eran los encargados de restituir los valores

1205 Ibídem, p. 175

1206 Duvignaud, F.: Op. cit., p. 112

1207 Ibídem, p. 115

1208 Erreguerena, M. J (2002): Op. cit., p. 11

1209 Del latín *monstrum*, que denotaba un prodigo o un suceso que delataba la intervención de la divinidad, se acuñó el verbo *monstrare* con un significado igual al que tiene en el castellano actual *mostrar*. Cfr.: <http://etimologias.dechile.net/?monstruo>

perdidos que el vampiro amenazó. Aquí el vampiro es ya sólo acaso un síntoma de vitalidad de la literatura que se rehúsa a perder uno de sus emblemas más queridos acaso; y un desafío literario también. Así el vampiro sigue en evolución adaptándose a los nuevos tiempos, y lo nuevos modos de entender el mundo y la literatura. Es un personaje que sigue encerrando mucho misterio, mas que cualquier otro monstruo que la literatura haya conocido, y sigue constituyendo así la representación más sublimada del inconsciente humano, pero ahora es también una figura lúdica que permite a los escritores experimentar con la escritura.

Hemos visto cómo, en lo general, al vampiro mexicano en la contemporaneidad se le representa aún de una manera morfológica y caracterológica más o menos prototípica, modelo heredado de la literatura romántica europea y que ha pasado así a la narrativa estadounidense y latinoamericana, con algunas cuantas trasformaciones que no son de fondo. Salvo en los casos en los que se le parodia, el vampiro embiste unas particularidades que son parte claramente reconocible de las convenciones de la tradición en que se inserta. Solo pocas veces, los escritores mexicanos introducen algún rasgo inédito menor que, en el contexto de la descripción clásica no es significativo por no ser diferencial para la esencia de ésta. Por otro lado, es visible en algún caso la utilización del vampiro en la literatura mexicana para metaforizar a un tirano social o político, si bien este tópico no es tan elaborado ni está tan difundido como en los contextos hispanoamericanos que han tenido regímenes más opresivos o ya dictatoriales.

En cuanto a usos no convencionales del vampiro literario, para Moussong el vampiro ha sido un personaje que reinterpretar a la luz del humorismo y de una teoría personal del humor dentro de la literatura y la vida misma. Así, vimos despojado al vampiro en su cuentística de su gravedad original para volverlo objeto paródico que suscita la risa y es motivo de ridiculización. Con ello la literatura mexicana contemporánea diversifica sus modos y sus registros y ha ganado a un vampiro más acorde a los tiempos: entretenimiento lúdico y motivo de goce irreverente. Del mismo modo, Fuentes en su *Vlad* rescata de la tradición al personaje clásico europeo para, situándolo en un contexto mexicano, integrarlo al espíritu carnavalesco del sentir popular mexicano, que suele despojar de su halo magnánimo a los grandes personajes y los grandes relatos. Así, el vampiro gana en aristas por donde asírsele y se vuelve acaso más universal y más accesible a los diversos gustos de los lectores actuales. Estos usos caricaturescos del vampiro en nuestro contexto actual ponen de manifiesto el espíritu de

riesgo formal de los narradores y su interés por participar de experiencias literarias en más consonancia con la posmodernidad. El monstruo no muere; sólo se transforma de una manera acaso un poco radical para seguir suscitando el placer estético entre las nuevas generaciones, más familiarizadas con la ironía, el pastiche y las formas aligeradas que los medios de comunicación masivos han afianzado en el sentir de la sociedad.

En forma de metáfora, el vampiro tiene en la contemporaneidad mexicana dos facetas diferentes en las obras de Zapata y Pacheco. En el primer caso, el vampiro se ha vuelto un joven picaresco que a través de su sexualidad reconstruye su identidad perdida entre la enajenación de la urbe cosmopolita. Del viejo mito queda un sustrato elemental pero definitorio por el que podemos reconocer aún el viejo tema ahora tan relaborado y pasado a través del tamiz de diversas tradiciones literarias. Sin embargo, la pura mención del vampiro en el título de la novela es significativo e indica que las nuevas generaciones conocen tan bien el personaje mítico que sabrán reconocer los significados que éste pueda aportar la comprensión de la novela. En Pacheco, el siniestro personaje eme, nombrado también como un vampiro, trae a la lectura, según vimos, un amplio campo semántico relacionado con la muerte y la destrucción que sirven al autor para velar la memoria del Holocausto y devolver a la palabra su potestad de guardiana de la historia. Para recordar las perversidades que los hombres son capaces de cometer en su desmedida hambre de poder, y no olvidar a las víctimas inocentes de ésta. En Pacheco el vampiro es acaso una poderosísima metáfora del mal en sus facetas más históricas y humanas: la crueldad que el hombre ejerce sobre el hombre, la guerra y el exterminio.

Podemos concluir entonces que el vampirismo es un tema rico y polivalente de aristas inagotables que son puestas en actualidad por los escritores mexicanos contemporáneos pues el tema es lo suficientemente flexible para explorar diferentes registros y modos literarios. Mientras el ser humano y el escritor en particular deseen libertad y tengan imaginación, el vampiro estará allí disponible como un reservorio de energía para explorar los deseos más oscuros del individuo.

La literatura, por sí misma, posee ya un carácter vampírico que supone la presencia de un cuerpo nutrido de la esencia de otros cuerpos; es decir de textos alimentándose de otros textos, que a su vez producirán nuevos textos por el mismo proceso de apropiación, continuando sus vidas perpetuamente, más allá de la vida de su autor.

¿No es la humanidad en este mismo sentido, también, un vampiro?

SEIS: BIBLIOGRAFÍA

Libros

- ANÓNIMO (2003): *La biblia* (Serafín de Ausejo, trad.). Herder: Barcelona
- ARÁN Pampa, Olga (1999): *El fantástico literario*. Naravaja: Córdova
- ARANCIL, Miguel G. (2002): *Mito y realidad de los no muertos*. Edaf: Madrid
- ARISTÓTELES (1989): *El arte poética*. Espasa-Calpe: México
- ARMIENTA Oikawa, Natalia (2004): *La permanencia del vampiro*. Coyoacán; México
- BARTHES, Roland (1991): *Mitologías*. Siglo XXI: México
- BARTRA, Agustí (1999): *¿Para qué sirve la poesía?* Siglo XXI: México
- BATAILLE, Georges (1997): *El erotismo*. Tusquets: México
- (1977): *La literatura y el mal*. Taurus: Madrid
- BAUDRILLARD, Jean (1990) *De la seducción*. Rei, México
- BÉGUIIN, Albert (1954): *El alma romántica y el sueño*. FCE: México
- BERGSON, Henri (1994): *La risa*. Espasa-Calpe: México
- BERISTÁIN, Helena (1985): *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa: México

- BORGES, Jorge Luis; Ocampo, Silvina y Casares, Adolfo Bioy: *Antología de la literatura fantástica*. Edhsa-Sudamérica: Barcelona
- BOULLOSA, Carmen (2000): *Prosa rota*. Plaza & Janés: México, pp.166-260
- BOTTING, Fred (1996): *Gothic* (1era ed.). Routledge, New York
- (2014): *Gothic* (2da ed.). Routledge, New York
- CALMET, Agustín (2009): *Tratado sobre los vampiros*. Reino de Cordelia: Madrid
- CAMPBELL, Joseph (1959): *El héroe de las mil máscaras. Psicoanálisis del mito*. FCE: México
- y Moyers, Bill (1999): *El poder del mito*. Emecé: Barcelona
- CASSIRER, Ernest (1967): *Antropología filosófica*. FCE: México
- CENCILLO, Luis (1998): *Los mitos. Sus mundos y su verdad*. B.A.C: Madrid,
- CHEVALIER, Jean. (1986): *Diccionario de símbolos*. Herder: Barcelona
- CIRLOT, Juan Eduardo: (1992): *Diccionario de símbolos*. Labor: Barcelona
- COROMINAS, Joan y Pascual, José A. (1983): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* Vol. V. Gredos: Madrid
- DÍAZ, Enciso (2001): Adriana: *La sed*. Colibrí/Secretaría de Cultura de Puebla: Puebla
- DUCROT Oswald y Schaeffer, Jean-Marie (1998): *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Arrecife: Madrid
- DUVIGNAUD, Francois (1987): *El cuerpo del horror*. FCE: México
- ECO, Humberto (2007): *Historia de la fealdad*. Random House Mondadori: Barcelona
- ELIADE, Mircea (1972): *Tratado de historia de las religiones*. Era: México
- (1988): *Aspectos del mito*. Paidós, Madrid
- (1999): *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Paidós: Barcelona
- ENGELS, Federico (1971): *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Claridad: Buenos Aires
- ERREGUENA, María Josefa (2002): *Los medios masivos de comunicación como actualizadores de mitos* (2002) UAM: México
- FEIJOO, Jerónimo (2006): *Sobre la existencia de los vampiros*. Artemisa: Buenos aires
- FOCAULT, Michel (1999): *Los anormales*. Buenos Aires: FCE
- (1992): *Microfísica del poder*. Siglo XXI, México
- FLORES MAGÓN, Ricardo: *Antología*. Universidad Nacional Autónoma de México: México
- FRAZER, James George (1979): *La rama dorada*. FCE, México
- FREUD, Sigmund (1999): *Tótem y tabú*. Alianza: México

- FROMM, Erich (2012): *El lenguaje olvidado*. Paidós: Buenos Aires
- FUENTES, Carlos (2004): *Inquieta compañía*. Alfaguara: México
- GALEANO, Eduardo (2012). *Los hijos de los días*. México: Siglo XXI.
- GARIBAY K., Ángel María (1998): *Mitología griega*. Porrúa: México
- GLANZ, Margo (1980): *Intervención y pretexto. Ensayos de literatura comparada*. Universidad Autónoma de México: México
- IZZI, Massimo (2006): *Diccionario ilustrado de los monstruos*. José J. De Olañeta: Palma de Mallorca
- JONES, Ernest (1931): *On the nightmare*. International Psycho-analytical Association: Londres
- JUNG, Carl. G. (1984): *Los mitos antiguos y el hombre moderno*. Biblioteca Universal Contemporánea: Barcelona
- (1988): *Lo inconsciente*. Losada: Madrid
- KYSER, Wolfgang (2004): *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Machado: Madrid
- KIRK, G. S (1985): *El mito*. Paidós: Barcelona
- LAZO, Norma (2004): *El horror en el cine y la literatura*. México: Paidós
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1981): *Antropología estructural*. Siglo XXI: México
- LOSEV, Aleksei F. (1998): *Dialéctica del mito*. Universidad Nacional de Colombia
- LOVECRAFT, H. P (1984): *El horror en la literatura*. Alianza: Madrid
- MANNEONI, Pierre: *El miedo*. FCE: México
- MAY, Rollo (1992): *La necesidad del mito*. Paidós: Barcelona
- MELETINSKI, Eleazar M. (2001): *El mito. Literatura y folclore*. Akal: Madrid
- MOLINA, Mauricio (2012): *La trama secreta. Ficciones, 1999-2011*. FCE: México
- MOLINER, María (1990): *Diccionario del uso del español*. H-Z. Gredos: Madrid
- MORIN, Edgar (1974): *El hombre y la muerte*. Kairós: Barcelona
- MOLINA, Mauricio (1995): *Años luz*. Universidad Autónoma Metropolitana: México
- MOUSSONG, Lazlo (1986): *Castillos en la letra*. Universidad Veracruzana, Xalapa
- (2009) *Extrañas sustancias*. Axial: México, pp. 11-18
- ORTIZ, Alberto (2009): *Tratado de la superstición occidental*. Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas
- PACHECO, José Emilio (1986): *Morirás lejos* (2da ed.). SEP: México
- (1990): *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. Era: México
- PRAZ, Mario (1999): *La carne, la muerte y el Diablo en la literatura romántica*.

- Acantilado: Barcelona
- QUIRARTE, Vicente (2006): *Del monstruo considerado una de las bellas artes*. Paidós: México
- RÁBAGO Palafox, Gabriela (1990): *La voz de la sangre*. Instituto Mexiquense de Cultura: Toluca
- RANGEL López, Asunción del Carmen (2013): *La pulsión por el viaje de José Emilio Pacheco. Su periplo al romanticismo*. Universidad de Guanajuato: Guanajuato
- RECIO, Dávila María Concepción (comp.) (2003): *Entre la realidad y el mito*. Universidad Autónoma de Coahuila: Saltillo
- RICE, Anne (2000): *Entrevista con el vampiro*. Punto de lectura: Madrid
- ROSEN, Brenda (2008): *The mythical creatures bible: The definitive guide to legendary beings*. Sterling: Nueva York
- SEGOVIA, Francisco (2000): *Conferencia de vampiros*. Ediciones sin nombre: México
- STOKER, Bram (2011): *Drácula*. Alianza: México
- TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica* (1980). Premia, México
- TRÍAS, Eugenio (2001): *Lo bello y lo siniestro*. Ariel: Barcelona
- VAX, Louis: *Arte y literatura fantásticas*. Eudeba: Buenos aires
- VOLTAIRE (2002): *Diccionario filosófico Vol. III*. RBA: Barcelona
- VV. AA (2001) *Martirologías del siglo. Homenaje al Marqués de Sade* (2001). UAM: México
- VV. AA (2010) *Vampiros* (Siruela, Jacobo; comp.). Atalanta: Girona
- VV. AA (2015): *La torre*. Mixcoatl: México
- (2006): *Crónicas de vampiros: El llamado de la sangre*. Círculo latino: Barcelona
- WRIGHT, Dudley (1994): *The history of vampires*. Dorset Press: Nueva York

Capítulos de libros

- BALLESTEROS González Antonio (2008): “La región más tenebrosa: Carlos Fuentes y su reinterpretación del mito de Drácula en *Vlad*” en *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Universidad de Castilla-La mancha: Albacete, pp. 529-545
- CORRA, Gustavo y Ricón, Lía (2005): “Mito y personalidad psíquica: ¿Quién estructura a quién?” en *Mito y psicoanálisis*. APA: Buenos Aires, pp. 49-53

- FREUD, Sigmund: “Lo ominoso” en *Obras completas*, Vol. 17. Amorrortu: Buenos Aires, pp. 167-186
- GAMBETTA Chuck, Aída Nadi y Delk Gesso Cabrera, Ana María (2013): “De Inquieta compañía a Carolina Grau” en *Mito y fantasía: una vuelta al origen (Aproximaciones a la obra de Carlos Fuentes)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala: Tlaxcala, pp. 110-118
- GARCÍA Gual, Carlos (2008): “Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos” en *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Universidad de Castilla-La mancha: Albacete, pp. 31-44
- GLANZ, Margo (1993): “*Morirás lejos*: literatura de incisión” en *El viento y la hoguera. José Emilio Pacheco ante la crítica*. Universidad Autónoma de México/Era: México, pp. 229-248
- HERRERO Cecilia, Juan y Morales Peco Montserrat: “La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo” en *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Universidad de Castilla-La mancha, Albacete, pp. 13-28
- McGINLEY, Kathryn (1996): “Development of the Byronic vampire: Byron, Stoker, Rice” en *The gothic world of Anne Rice*. Bowling Green State University: Ohio, pp. 41-90
- MOLINA Fox, Antonio: “Drácula: Un mito del siglo XX” (1993) en Stoker, Bram: *Drácula*. Cátedra: Madrid, pp. 5-11
- MORALES Fredo, Mayuli (2006): “*Morirás lejos*: de la escritura a la reescritura (1967-1977)” en José Emilio Pacheco: perspectivas críticas (Popovic Karc, Pol y Chávez Pérez Fidel; coords.) Siglo XXI/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, pp. 221-41
- RENOU, Luis (1980): “Introducción” en: Anónimo (1980): *Cuentos del vampiro*. Paidós: Buenos Aires, pp. 4-11
- RICÓN, Lía (2005): “Mito y saber” en *Mito y psicoanálisis*. APA: Buenos aires
- SENÍS Fernández, Juan (2008): “Mito y literatura: un camino de ida y vuelta” en *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Universidad de Castilla-La mancha, Albacete, pp. 587-602
- SIRUELA, Jacobo (2010): “Prólogo” en VV. AA.: *Vampiros* (Siruela, Jacobo; comp.). Atalanta: Girona, pp. 11-43

YAMPEU, Nasim (2005): "Mito, simbolismo y creatividad" en *Mito y psicoanálisis*.
APA: Buenos Aires, pp. 75-85

Documentos en Internet

- AJURIA Ibarra, Enrique (2005): "Teoría de la literatura fantástica" en *Fantasía y compromiso social en los relatos de Juan Rulfo y Julio Cortázar* [tesis, en línea]. Universidad de las Américas: Puebla, p. 8-30. Disponible en: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lli/ajuria_i_e/capitulo1.pdf
- BARCHINO Pérez, Marcelino (2005): "Las criaturas del tiempo: Los últimos cuentos de miedo de Carlos Fuentes" [en línea] en *Anales de Literatura hispanoamericana*. Vol. 34. México, pp. 29-41. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0505110029A>
- BELNTLEY, Chistopher (1988): "The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's *Dracula*" [en línea] en *Dracula. The vampire and the critics*. UMI: Michigan, p.p. 25, 28 y 30. Disponible en http://kathyfreeman.weebly.com/uploads/5/4/9/1/54914679/the_monster_in_the_bedroom.pdf
- BEVILACQUA, Mara (2009): "L'evoluzione del vampiro nella letteratura" [en línea] en *Oblique studio*. Roma, julio, p. 12. Disponible en: http://www.oblique.it/images/rassegna/mono/rs_vampiri.pdf
- BONACHERA García, Ana Isabel (2013): "La caracterización del personaje vampírico desde Bram Stoker hasta la actualidad" [en línea] en *Philologica Urcitana* No. 8. Almería, marzo. Disponible en: <http://www.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr08.1.BonacheraGarcia.pdf>
- BURGOS, Campo Ricardo (2014): "Unos cuantos vampiros colombianos" [en línea] en *Estudios de literatura colombiana* No. 34. Universidad de Antioquia, Antioquia, pp. 99-118. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4765600>
- CAMPOS, Juana Lorena (2011): "Morirás lejos. Asedios al lector" [en línea] en *Cuadernos Judaicos* No. 28. Universidad de Chile: Santiago de Chile: diciembre, pp. 10-19. Disponible en: <http://www.cuadernosjudaicos.uchile.cl/index.php/CJ/article/viewFile/23090/24440>

- CARNERO, Silva (2003): “Marx y el mito vampírico” [en línea] en *A Parte Rei* No. 29. Madrid, p. 1 <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4143710>
- CHAVEZ, José Ricardo (1999): “Vampirismo y sexualidad en el siglo XIX” [en línea] en *Anuario de Letras Modernas* Vol. 9. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO: México, pp. 27-32. Disponible en: http://teorialiteraria.filos.Universidad_Autónoma_de_México.mx/mis_archivos/u8/02_chaves.pdf
- CHIMAL, Alberto: (2001): “Una crítica de vampiros” [en línea]. México. Disponible en: <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/una-critica-de-vampiros>
- (2002): “La ruta de Zárate” [en línea] México. Disponible en: <http://vampiros.20m.com/ruta.html>
- CONTRERAS, Ansberto Horacio (s.f): “El mito del vampiro” [en línea]. Disponible en: <http://encuentropsicoanalitico.com/s3/mitovamp.pdf>
- CUELLAR Alejandro, Carlos A. (2013): “De lo gótico a lo pseudo-gótico: mujer, vampirismo y lucha de poder” [en línea] en *Herejía y belleza. Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico* No. 1. Asociación Cultural Mentenebre: España, pp. 39-50. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4111823>
- DE GRAILLET Carrasco, Yolanda (2010): “Edward Cullen: el nuevo concepto de vampiro” [en línea]. Universidad Autónoma de Barcelona: Barcelona. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_97232/Treball_de_reerca.pdf
- DEL TORO, José César (2011): “Disidencia y radicalismo: el 68 en la novela mexicana de temática homosexual” [en línea] en *Inverso* No. 14. California. Disponible en <https://www.csun.edu/inverso/Issues/Issue%202014/Disidencia%20y%20radicalismo.pdf>
- DUSSAILLANT, Chantal (s.f): “Vampiros en La Antigua: asedios de la modernidad centroamericana” [en línea]. Disponible en: <http://2010.cil.filo.uba.ar/sites/2010.cil.filo.uba.ar/files/5.Dusaillant-Iba%C3%B1ez.pdf>
- EETESAM Párraga, Golrokh (2014): “La seducción del mal: la mujer vampiro en la literatura romántica” [en línea] en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* No. 32. Madrid, pp. 83-93. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_DICE.2014.v32.47140
- ERREGUERENA, Josefa María (1996): “El mito del vampiro en el cine” [en línea] en *Anuario de Investigación* 1996. Universidad Autónoma Metropolitana: México, pp. 115-129. Disponible en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=12&tipo=CAPITULO&id=705&archivo=26-705ffs.pdf&titulo=El%20mito%20del%20vampiro%20en%20el%20cine

- (1998): "La construcción imaginaria del mal" [en línea] en *Tramas* No. 13. UAM: México, pp. 201-213 Disponible en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=1236&archivo=6-113-1236wbx.pdf&titulo=La%20construcci%C3%B3n%20imaginaria%20del%20mal
- (1999): "El imaginario social y el mal" [en línea] en *Anuario de investigación 1999* Vol. I. Universidad Autónoma Metropolitana: México, pp. 251-260. Disponible en: <https://publicaciones.xoc.uam.mx/Recurso.php>
- (1999): "Desarrollo de los medios de comunicación como reproductores de mitos" [en línea] en *Anuario de investigación 1998* Vol. I. UAM: México, pp. 319-334. Disponible en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=CAPITULO&id=473&archivo=20-473pbx.pdf&titulo=Desarrollo%20de%20los%20medios%20de%20comunicaci%C3%A9n%20como%20reproductores%20de%20mitos
- (2001): "El concepto de imaginario social" [en línea] en *Anuario de investigación 2000* Vol. II. UAM: México, pp. 15-27 Disponible en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=CAPITULO&id=524&archivo=21-524ith.pdf&titulo=El%20concepto%20de%20imaginario%20social
- (2004): "El imaginario social en la modernidad" [en línea] en *Anuario de investigación 2003.* UAM: México, pp. 592-606. En http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=CAPITULO&id=1326&archivo=37-1326qia.pdf&titulo=El%20imaginario%20social%20en%20la%20modernidad
- FELIBERTY-CASIANO, Xiomara (2012): "La sangre de otros cuerpos: El vampirismo como metáfora literaria de la escritura de Carlos Fuentes" [en línea] en *Hispanet Journal* Vol. 5. Florida Memorial University: Florida. Disponible en: <http://www.hispanetjournal.com/LaSangre.pdf>
- FRIEDMANNE, Reinhard (2012): "Demonología organizacional y saberes vampiros" [en línea] en *Enfoques: Ciencia política y administración pública* No. 16. Universidad Central de Chile: Santiago de Chile: pp. 89-111. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3991961>

- GARCÍA, Miguel (2009): “El hambre del ‘otro’ o la sombra del vampiro [en línea] en *Paradigma: Revista universitaria de cultura* No. 7. Universidad de Málaga: Málaga, pp. 8-14. Disponible en: <http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/1011>
- GLANGZ, Margo (2006): “Las metamorfosis del vampiro” [en línea] en *Biblioteca Virtual Cervantes*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-metamorfosis-del-vampiro-0/>
- (2006): “Los fantasmas en la obra de Carlos Fuentes” [en línea] en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Alicante. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchh6x1>
- GÓMEZ-MORANO, Marta y Hewwit Hughes, Elena Carolina (2013): “El motivo de la mujer vampiro a través de la Gran Madre de E. NeumAnne (Clarimonde de T. Gautier y Carmilla de Le Fanu)” [en línea] en *Signa. Revista de Asociación Española de Semiótica* No. 22. Madrid, pp. 359-384. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4147490>
- GÓNZÁLEZ Christen, Alvar (2003): “De vampiros a vampiros” [en línea] en *Forestal veracruzana* Vol. 5, No. 1. Xalapa, pp. 53-58. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/497/49750109.pdf>
- GORDILLO, Adriana (2012): “Transformaciones del vampiro en la literatura hispanoamericana: Aproximaciones al ‘género’ en Dario, Agustini y Cortázar” [en línea] en *Polifonía* Vol. 2 No. 2. Austin Peay State University: Austin, pp. 88-105. Disponible en: <https://www.apsu.edu/sites/apsu.edu/files/polifonia/e6.pdf>
- GÜICH Rodríguez, José (2013): “Vampiros Marca Perú” [en línea] en *Pasavento* No. 1. Universidad de Alcalá: Alcalá, pp. 47-60. Disponible en: http://www.pasavento.com/pdf/vampiros_marca_peru.pdf
- GUTIÉRREZ, León Guillermo (2010): “El vampiro de la colonia Roma. Función del espacio y el cuerpo en el discurso homoerótico” [en línea] en *Revista de humanidades* No. 27-28. Tecnológico de Monterrey: Monterrey, octubre, pp. 235-247. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/384/38421211010.pdf>
- HERNÁNDEZ, Ana María (1979): “Camaleonismo y vampirismo en la poética de Julio Cortázar” [en línea] en *Revista Iberoamericana* No. 108-109. University of Pittsburgh: Pittsburg, pp. 475-492. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3392/3571>

Hernández, Ana María: “Ambigüedad y dualidad en *Carmilla* de J. S Le Fanu” [en línea] en *Anales* No. 11. Göteborg University: Gotemburgo, pp.67-82 Disponible en: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/10434>

HERRERO Cecilia, Juan (2006): “El mito como intertexto: la rescritura de los mitos en las obras literarias” [en línea] en *Cédille, Revista de estudios franceses* No. 2. Universidad de Castilla-La Mancha, abril, pp.58-79. Disponible en: <http://cedille.webs.ull.es/dos/herrero.pdf>

INGELMO, Salomé Guadalupe (1999): “La sangre es la vida. A la caza del vampiro semítico” arte [en línea] en *Isimu. Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la Antigüedad* No. 2. Universidad Autónoma de Madrid: Madrid, pp. 143-164. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3016649>

INGUNN, Annea Ragnarsdóttir (2011): “The vampires of Anne Rice. From Byron to Lestat” [en línea]. Reikiavik, p. 8. Disponible en: <http://skemman.is/stream/get/1946/8354/22231/1/IngunnAnneaBA.pdf>

INIESTA Masmano, Rosa (2011): “La señora Cristina. De la novela de Mircea Eliade a la ópera de Luis de Pablo” [en línea] en *Gazeta de Antropología*. No. 27. España. Disponible en: http://www.ugr.es/~pwlac/G27_04Rosa_Iniesta_Masmano.pdf

KANEV, Venko (1997): “Las formas breves de Lazlo Moussong (en *Castillos en la letra*)” [en línea] en *Texto crítico*. Nos 4-5 Xalapa, enero-diciembre, pp. 17-28. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7304/2/199545P17.pdf>

LAGUARDIA, Rodrigo (2007): “El vampiro de la colonia Roma: literatura e identidad gay en México” [en línea] en *Takwá* No. 11-12. Guadalajara, pp. 173-192. Disponible en:

http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/takwa/Takwa1112/rodrigo_laguardia.pdf

LECAT, Bruno: “Pacheco/Perec L’idéogramme et la lettre dans deus récits de Pacheco et Perec” en *Revue de littérature comparée* [en línea]. Paris, pp. 29-301. Disponible en: <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2007-3-page-291.htm>

LEDESMA, Agustina (2009): “La otra orilla de lo fantástico en Julio Cortázar” [en línea] en *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Centro de Estudios de Literatura Argentina: Rosario, pp. 1-9. Disponible en: www.celarg.org/int/arch_publi/ledesma_acta.pdf

LÓPEZ González, Encarnación (2005): *La metamorfosis del vampiro: características y evolución del personaje en la literatura en lengua inglesa y española* [tesis, en línea].

- Universidad Autónoma de México: México, p. 8 y 9. Disponible en: http://www.academia.edu/6529923/Tesis_La_metamorfosis_del_vampiro_An%C3%A1lisis_del_personaje_en_la_literatura_en_engl%C3%A9s_y_espa%C3%B1ol_1819-1927
- (2014): “De la tradición gótica en la literatura hispanoamericana: *La granja blanca*, de Clemente Palma” [en línea] en *Brumal* No. 2. Universidad Autónoma de Barcelona: Barcelona, pp. 177-186. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal_a2014v2n2/brumal_a2014v2n2p177.pdf
- LUENGO López, Jordi (2013): “La erótica del terror en la figura del vampiro: Nosferatu frente a Clarimonde” [en línea] en *Cuadernos de investigación filológica*, No. 39 La Rioja, pp. 77-06. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=451857647140>
- MARTÍNEZ Morales, José Luis (2012): “¿Vampiros mexicanos o vampiros en México?” [en línea] en *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* No. 4 Xalapa. Disponible en: http://lejana.elte.hu/PDF_4/Jose_Luis_Martinez_Morales.pdf
- MITJANS Altarriba Bernia (2015): “El renacer de Lilith: Representaciones populares contemporáneas” [en línea] en *Actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Disponible en: http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/downloads/mitjans-altarriba-bernia.pdf
- MOLINA, Mauricio (2004): “Escrito con sangre de ángeles, fantasmas y vampiros. Notas sobre *Inquieta compañía* de Carlos Fuentes” [en línea] en *Revista de la Universidad de México* No. 3. Universidad Autónoma de México: México, mayo, pp. 30-36. Disponible en: www.revistadelauniversidad.Universidad_Aut%C3%B3noma_de_M%C3%A9xico.mx/0304/pdfs/30-36.pdf
- (2006): “La máscara del Dios vampiro” [en línea] en *Revista de la Universidad de México* No. 31. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 32-36. Disponible en: http://www.revistadelauniversidad.Universidad_Aut%C3%B3noma_de_M%C3%A9xico.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/2710/3948
- MORALES Lomas, Francisco (2012): “Polidori y el vampiro premoderno” [en línea] en *Revista de creación literaria y humanidades* No. 78 p. 10 Disponible en: http://www.gibralfaro.uma.es/criticalit/pag_1837.htm
- (2013): “El recurso al vampirismo en la narrativa actual. De Polidori a Stephenie Meyer. Claves y fundamentos [en línea] en *Anelecta Malacitana*. Universidad de

- Málaga: Málaga, pp. 123-160. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4290903>
- MUÑOZ Aceves, Francisco Javier (2000): “El motivo de la mujer vampiro en Goethe” [en línea] en *Revista de Filología Alemana* No. 8. Universidad Cumplentense de Madrid: Madrid, pp. 115-128. Disponible en:
<https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/download/RFAL0000110115A/33797>
- NEOCLEOUS, Marcos (2013) “La economía política de los muertos: la metáfora cognitiva de los vampiros en Marx” [en línea] en *History of political thought* Vol. 24, No. 4. Imprint academic: Exeter. Disponible en:
<https://marxismocritico.files.wordpress.com/2013/06/neocleo.pdf>
- OLIVARES Merino, Eugenio M. (2006): “El vampiro en la Europa medieval: el caso inglés” [en línea] en *Cuadernos del CEMYR* No. 14. Centro de Estudios Medievales y Renacentistas: Tenerife, pp. 205-232. Disponible en:
[http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20CEMYR/14-2006/09%20\(Eugenio%20M_%20Olivares%20Merino\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20CEMYR/14-2006/09%20(Eugenio%20M_%20Olivares%20Merino).pdf)
- ORDÍZ, Alonso-Collada (2011): “Los vampiros en un mundo globalizado: *La sed* de Adriana Díaz Enciso” [en línea] en *Hispanet Journal* No. 5. Universidad de Florida, Florida. Disponible en: <http://www.hispanetjournal.com/Navegan.pdf>
- ORDÍZ, Inés (2005): “On Literary Vampires, Journeys and the Anglo-American Legacy” [en línea] en *The Gothic Imagination*. University of Stirling, Stirling. Disponible en: <http://www.gothic.stir.ac.uk/guestblog/mexican-gothic-part-i-on-literary-vampires-journeys-and-the-anglo-american-legacy/>
- ORDÍZ, Inés (2005): “On vampires and parody [en línea] en *The Gothic Imagination*. University of Stirling, Stirling. Disponible en:
<http://www.gothic.stir.ac.uk/guestblog/9893/>
- PEDRESA, José Manuel (2001): “Recetas para deshacerse de vampiros, diablos y brujas (el primer golpe mata, el segundo resucita) [en línea] en *Pliegos de la ínsula Barataria* No. 5-6. Universidad de Alcalá: Alcalá, pp. 97-105. Disponible:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4315738>
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2007): “La sombra del vampiro” [en línea] en *XLSemanal* No.1041. España, octubre. <http://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/167/la-sombra-del-vampiro>

- PERIS Blanes, Jaume (2012): “Cortázar: entre la cultura pulp y la denuncia política” [en línea] en *Estudios filológicos* No. 50. Universidad Austral de Chile: Valdivia, pp. 95-112 Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/efilolo/n50/art06.pdf>
- PRINS, Herschel (1985): “Vampirism: A clinical condition” [en línea] en *The British Journal of Psychiatry*. No. 146. Reino Unido, p.666-668. Disponible en: <http://bjp.rcpsych.org/content/146/6/666>
- PULIDO, José Antonio (2010): “El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano del caribe” [en línea] en *Contexto* No. 10. Universidad de los Andes: Mérida, pp. 229-249. Disponible en <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/18912/1/articulo16.pdf>
- QUIRARTE, Vicente (2012): “Carlos Fuentes viaja a Transilvania” [en línea] en *Revista de la Universidad de México*. No. 111. Universidad Autónoma de México: México, mayo. Disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.UniversidadAutonoma de Mexico.mx/ojs.../383-2947-1-PB.pdf> [consultado el 14 de noviembre de 2014]
- RANGEL López, Asunción del Carmen (2011): “Morirás Lejos de José Emilio Pacheco, una novela por venir” [en línea] en *Castilla* No. 2. Valladolid, p. 477-489 Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3739471.pdf>
- REID, Annea (2010): “El vampiro sudamericano: parásitos y espectros en los cuentos de Quiroga” [en línea] en *Espéculo. Revista de estudios literarios* No. 44. Morelos. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/vampquir.html>
- RENDÓN, Leda (2011): “Drácula se muda a la Ciudad de México” [en línea] en *Revista de la Universidad de México* No. 83. Universidad Autónoma de México: México, p. 108. Disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.UniversidadAutonoma de Mexico.mx/8311/pdf/83rendon.pdf>
- RODRÍGUEZ Domingo, José Manuel (2012): “Imágenes de perversidad: el vampirismo en el arte [en línea] en *Vampiros a contraluz: constantes y modalizaciones del vampiro en el arte y la cultura* (Carretero González, M.; et al, eds.). Comades: Granada, pp. 221-229. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/27432>
- ROMERO Chumacero Leticia (2010): “Torvo, inspirador aleteo: Julio Cortázar y sus vampiros” [en línea] en *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos* No. 7. Valladolid. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3123734>

- SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ (2011): *Terror y placer: hacia una (re)construcción del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa* [tesis, en línea]. Universidad Castilla-La Mancha. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10578/1197>
- (2012): “Fundamentos teórico-formales del gótico literario” [en línea] en *Polifonía* Vol. 2. No. 1. Austin Peay State University: Austin, pp. 3-22. Disponible en: <https://www.apsu.edu/sites/apsu.edu/files/polifonia/e1.pdf>
- SARDIÑAS, José Miguel (2007): “El vampirismo en relatos modernistas” [en línea] en *Fuentes humanísticas* No. 35. Universidad Autónoma Metropolitana: México, pp. 33-44. Disponible en <http://hdl.handle.net/11191/2387>
- SERRANO, Carmen (2010): “El vampiro en el espejo: Elementos góticos en el *Yo supremo*” [en línea] en *Revista Iberoamericana* No. 232-233. University of Pittsburgh: Pittsburgh, pp. 899-912. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6759/6933>
- SILVA Sardenberg, Thiago (2014): “Minha história conto eu: a celebração da alteridade em *Entrevista com o vampiro* de Anne Rice” [en línea] en *Palimpsesto* No. 18. Rio de Janeiro, pp. 241-251. Disponible en: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num18/estudos/Palimpsesto18estudos11.pdf>
- SOLARES, Ignacio (2013): “Drácula: la inmortalidad del mito” [en línea] en *Revista de la Universidad de México* No. 111. Universidad Autónoma de México: México, mayo, pp. 19-23 Disponible en: http://www.revistadelauniversidad.Universidad_Autónoma_de_México.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/385/public/385-2948-1-PB.pdf
- (2014): “Cortázar y el Mal” [en línea] en *Revista de la Universidad de México* No. 128. Universidad Autónoma de México: México, octubre. Disponible en: http://www.revistadelauniversidad.Universidad_Autónoma_de_México.mx/articulo.php?publicacion=782&art=16362&sec=Homenaje%20a%20Cort%C3%A1zar
- SOLAZ, Lucía (2003) “Literatura gótica” [en línea] en *Especulo. Revista de estudios literarios* No. 23. Madrid, marzo. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html>
- STEVENSON, John Allen (1988): "A Vampire in the Mirror: The Sexuality of Dracula" [en línea] en *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. 103, No. 2. Nueva York, Marzo, pp. 139-149 Disponible en:

http://castledracula.weebly.com/uploads/2/5/0/9/25092484/jstor_pdf_a_vampire_in_the_mirror-_the_sexuality_of_dracula.pdf

SUELDO, Martín (2013): “Articulaciones históricas y vampirismo: *El vampiro* de Froylan Turcios y *O vampiro* de Curtiba de Dalton Trevisan” [en línea] en *Hispanet Journal* No. 6 Florida Memorial University: Florida, marzo. Disponible en: <http://www.hispanetjournal.com/Articulaciones%20historicas%20y%20vampirismo.pdf>

TAIBO, Carlos (2009): “Un vampiro de nuestros días: la globalización capitalista” [en línea] en *Viento Sur* No. 100. Madrid, enero, pp. 223-229. Disponible en: <http://cdn.vientosur.info/VScompletos/VS-100-27-taibo-unvampiro.pdf>

TERRÓN Barbosa, Lourdes (1997): “Vampiros y succionadores de Sangre. A propósito de *Lea* [en línea] en *Le chemins du texte: VI Coloquio da APFUE*. APFUE: España, pp. 417-428. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1227830>

TOLA DE HABICH Fernando (2009): “Vampiros: una mirada ortodoxa” [en línea] en *Hablando con los fantasmas.* Disponible en: <http://hablandoconlosfantasmas.com/literatura-fant%C3%A1stica/vampiros-una-lectura-ortodoxa>

TORRES Pech, Marissa (2008): La intertextualidad en dos cuentos de vampiros de Lazlo Moussong” [en línea] en *Cuentos en red*. No. 8. México, pp. 33-48 Disponible en: http://bidi.xoc.uam.mx/resumen_articulo.php?id=3298&archivo=10-244-3298rse.pdf&titulo_articulo=La%20intertextualidad%20en%20dos%20cuentos%20de%20vampiros%20de%20Lazlo%20Moussong

VÁSQUEZ Ponce, Francisco (2011): La escritura del neobarroco. *Pliegue y digresión en Morirás lejos de José Emilio Pacheco* [tesis, en línea]. Universidad Autónoma Metropolitana: México, p. 98 Disponible en: <http://148.206.53.84/tesiuami/UAMI14905.pdf>

ZÁRATE, José Luis (s.f): *La ruta del hielo y la sal* [libro digital en línea]. s.e: s.l. Disponible en: <http://documents.mx/documents/la-ruta-del-hielo-y-la-sal.html>