

## ÍNDICE

1. El sentimiento de lo fantástico de Julio Cortázar
2. La metamorfosis del vampiro de Margo Glantz
3. Vampirismo de E. T. A. Hoffmann
4. El vampiro de John William Polidori
5. Himno a la belleza de Charles Baudelaire
6. Las metamorfosis del vampiro de Charles Baudelaire
7. La muerta enamorada de Theophile Gautier
8. La casa del juez de Bram Stoker
9. El Horla de Guy de Maupassant
10. Miriam de Truman Capote
11. El gran dios Pan de Arthur Machen
12. La llamada de Cthulhu de H. P. Lovecraft
13. Notas sobre el arte de escribir cuentos fantásticos de H. P. Lovecraft
14. El almohadón de plumas de Horacio Quiroga
15. Cómo se escribe un cuento policiaco de G. K. Chesterton
16. Los crímenes de la calle de Morgue de Edgar Allan Poe
17. El pie del diablo de Arthur Conan Doyle
18. En el bosque de Ryunosuke Akutagawa
19. La coartada perfecta de Patricia Highsmith
20. Tekelili de José de la Colina
21. Espectáculo cruento de James Ellroy
22. Breve nota sobre el neopoliciaco mexicano de Roberto Herrera Gallardo.
23. Entrevista con Paco Ignacio Taibo II por Carlos Rojas Urrutia.

Yo he sido siempre y primordialmente considerado como un prosista. La poesía es un poco mi juego secreto, la guardo casi enteramente para mí y me conmueve que esta noche dos personas diferentes hayan aludido a lo que yo he podido hacer en el campo de la poesía. (...) he pensado que me gustaría hablarles concretamente de literatura, de una forma de literatura: el cuento fantástico.

Yo he escrito una cantidad probablemente excesiva de cuentos, de los cuales la inmensa mayoría son cuentos de tipo fantástico. El problema, como siempre, está en saber qué es lo fantástico. Es inútil ir al diccionario, yo no me molestaría en hacerlo, habrá una definición, que será aparentemente impecable, pero una vez que la hayamos leído los elementos imponderables de lo fantástico, tanto en la literatura como en la realidad, se escaparán de esa definición.

Ya no sé quién dijo, una vez, hablando de la posible definición de la poesía, que la poesía es eso que se queda afuera, cuando hemos terminado de definir la poesía. Creo que esa misma definición podría aplicarse a lo fantástico, de modo que, en vez de buscar una definición preceptiva de lo que es lo fantástico, en la literatura o fuera de ella, yo pienso que es mejor que cada uno de ustedes, como lo hago yo mismo, consulte su propio mundo interior, sus propias vivencias, y se plantee personalmente el problema de esas situaciones, de esas irrupciones, de esas llamadas coincidencias en que de golpe nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad tienen la impresión de que las leyes, a que obedecemos habitualmente, no se cumplen del todo o se están cumpliendo de una manera parcial, o están dando su lugar a una excepción.

Ese sentimiento de lo fantástico, como me gusta llamarle, porque creo que es sobre todo un sentimiento e incluso un poco visceral, ese sentimiento me acompaña a mí desde el comienzo de mi vida, desde muy pequeño, antes, mucho antes de comenzar a escribir, me negué a aceptar la realidad tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante.

Ese sentimiento, que creo que se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento; en cualquier momento les puede suceder a ustedes, les habrá sucedido, a mí me sucede todo el tiempo, en cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico. Eso no es ninguna cosa excepcional, para gente dotada de sensibilidad para lo fantástico, ese sentimiento, ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de, de viento interior, que los desplaza y que los hace cambiar.

Un gran poeta francés de comienzos de este siglo, Alfred Jarry, el autor de tantas novelas y poemas muy hermosos, dijo una vez, que lo que a él le interesaba verdaderamente no eran las leyes, sino las excepciones de las leyes; cuando había una excepción, para él había una realidad misteriosa y fantástica que valía la pena explorar, y toda su obra, toda su poesía, todo su trabajo interior, estuvo siempre encaminado a buscar, no las tres cosas legisladas por la lógica aristotélica, sino las excepciones por las cuales podía pasar, podía colarse lo misterioso, lo fantástico, y todo eso no crean ustedes que tiene nada de sobrenatural, de mágico, o de esotérico; insisto en que por el contrario, ese sentimiento es tan natural para algunas personas, en este caso pienso en mí mismo o pienso en Jarry a quien acabo de citar, y pienso en general

en todos los poetas; ese sentimiento de estar inmerso en un misterio continuo, del cual el mundo que estamos viviendo en este instante es solamente una parte, ese sentimiento no tiene nada de sobrenatural, ni nada de extraordinario, precisamente cuando se lo acepta como lo he hecho yo, con humildad, con naturalidad, es entonces cuando se lo capta, se lo recibe multiplicadamente cada vez con más fuerza; yo diría, aunque esto pueda escandalizar a espíritus positivos o positivistas, yo diría que disciplinas como la ciencia o como la filosofía están en los umbrales de la explicación de la realidad, pero no han explicado toda la realidad, a medida que se avanza en el campo filosófico o en el científico, los misterios se van multiplicando, en nuestra vida interior es exactamente lo mismo.

Si quieren un ejemplo para salir un poco de este terreno un tanto abstracto, piensen solamente en eso que utilizamos continuamente y que es nuestra memoria. Cualquier tratado de psicología nos va a dar una definición de la memoria, nos va a dar las leyes de la memoria, nos va a dar los mecanismos de funcionamiento de la memoria. Y bien, yo sostengo que la memoria es uno de esos umbrales frente a los cuales se detiene la ciencia, porque no puede explicar su misterio esencial, esa memoria que nos define como hombres, porque sin ella seríamos como plantas o piedras; en primer lugar, no sé si alguna vez se les ocurrió pensarlo, pero esa memoria es doble; tenemos dos memorias, una que es activa, de la cual podemos servirnos en cualquier circunstancia práctica y otra que es una memoria pasiva, que hace lo que le da la gana: sobre la cual no tenemos ningún control.

Jorge Luis Borges escribió un cuento que se llama “Funes el memorioso”, es un cuento fantástico, en el sentido de que el personaje Funes, a diferencia de todos nosotros, es un hombre que posee una memoria que no ha olvidado nada, y cada vez que Funes ha mirado un árbol a lo largo de su vida, su memoria ha guardado el recuerdo de cada una de las hojas de ese árbol, de cada una de las irisaciones de las gotas de agua en el mar, la acumulación de todas las sensaciones y de todas las experiencias de la vida están presentes en la memoria de ese hombre. Curiosamente en nuestro caso es posible, es posible que todos nosotros seamos como Funes, pero esa acumulación en la memoria de todas nuestras experiencias pertenecen a la memoria pasiva, y esa memoria solamente nos entrega lo que ella quiere.

Para completar el ejemplo si cualquiera de ustedes piensa en el número de teléfono de su casa, su memoria activa le da ese número, nadie lo ha olvidado, pero si en este momento, a los que de ustedes les guste la música de cámara, les pregunto cómo es el tema del andante del cuarteto 427 de Mozart, es evidente que, a menos de ser un músico profesional, ninguno de ustedes ni yo podemos silbar ese tema y, sin embargo, si nos gusta la música y conocemos la obra de Mozart, bastará que alguien ponga el disco con ese cuarteto y apenas surja el tema nuestra memoria lo continuará. Comprenderemos en ese instante que lo conocíamos, conocemos ese tema porque lo hemos escuchado muchas veces, pero activamente, positivamente, no podemos extraerlo de ese fondo, donde quizá como Funes, tenemos guardado todo lo que hemos visto, oído, vivido.

Lo fantástico y lo misterioso no son solamente las grandes imaginaciones del cine, de la literatura, los cuentos y las novelas. Está presente en nosotros mismos, en eso que es nuestra psiquis y que ni la ciencia, ni la filosofía consiguen explicar más que de una manera primaria y rudimentaria.

Ahora bien, si de ahí, ya en una forma un poco más concreta, nos pasamos a la literatura, yo creo que ustedes están en general de acuerdo que el cuento, como género literario, es un poco la casa, la habitación de lo fantástico. Hay novelas con elementos fantásticos, pero son siempre un tanto subsidiarios, el cuento en cambio, como un fenómeno bastante inexplicable, en todo caso para mí, le ofrece una casa a lo fantástico; lo fantástico encuentra la posibilidad de instalarse en un cuento y eso quedó demostrado para siempre en la obra de un hombre que es el creador del cuento moderno y que se llamó Edgar Allan Poe. A partir del día en que Poe escribió la serie genial de su cuento fantástico, esa casa de lo fantástico, que es el cuento, se

multiplicó en las literaturas de todo el mundo y además sucedió una cosa muy curiosa y es que América Latina, que no parecía particularmente preparada para el cuento fantástico, ha resultado ser una de las zonas culturales del planeta, donde el cuento fantástico ha alcanzado sus exponentes, algunos de sus exponentes más altos. Piensen, los que se preocupan en especial de literatura, piensen en el panorama de un país como Francia, Italia o España, el cuento fantástico no existe o existe muy poco y no interesa, ni a autores, ni a lectores; mientras que, en América Latina, sobre todo en algunos países del cono sur: en el Uruguay, en la Argentina... ha habido esa presencia de lo fantástico que los escritores han traducido a través del cuento. Cómo es posible que en un plazo de treinta años el Uruguay y la Argentina hayan dado tres de los mayores cuentistas de literatura fantástica de la literatura moderna. Estoy naturalmente citando a Horacio Quiroga, a Jorge Luis Borges y al uruguayo Felisberto Hernández, todavía, injustamente, mucho menos conocido.

En la literatura lo fantástico encuentra su vehículo y su casa natural en el cuento y entonces, a mí personalmente no me sorprende, que habiendo vivido siempre con la sensación de que entre lo fantástico y lo real no había límites precisos, cuando empecé a escribir cuentos ellos fueran de una manera casi natural, yo diría casi fatal, cuentos fantásticos.

(...) Elijo para demostrar lo fantástico uno de mis cuentos, La noche boca arriba, y cuya historia, resumida muy sintéticamente, es la de un hombre que sale de su casa en la ciudad de París, una mañana, en una motocicleta y va a su trabajo, observando, mientras conduce su moto, los altos edificios de concreto, las casas, los semáforos y en un momento dado equivoca una luz de semáforo y tiene un accidente y se destroza un brazo, pierde el sentido y al salir del desmayo, lo han llevado al hospital, lo han vendado y está en una cama, ese hombre tiene fiebre y tiene tiempo, tendrá mucho tiempo, muchas semanas para pensar, está en un estado de sopor, como consecuencia del accidente y de los medicamentos que le han dado; entonces se adormece y tiene un sueño; sueña curiosamente que es un indio mexicano de la época de los aztecas, que está perdido entre las ciénagas y se siente perseguido por una tribu enemiga, justamente los aztecas que practicaban aquello que se llamaba la guerra florida y que consistía en capturar enemigos para sacrificarlos en el altar de los dioses.

Todos hemos tenido y tenemos pesadillas así. Siente que los enemigos se acercan en la noche y en el momento de la máxima angustia se despierta y se encuentra en su cama de hospital y respira entonces aliviado, porque comprende que ha estado soñando, pero en el momento en que se duerme la pesadilla continúa, como pasa a veces y entonces, aunque él huye y lucha es finalmente capturado por sus enemigos, que lo atan y lo arrastran hacia la gran pirámide, en lo alto de la cual están ardiendo las hogueras del sacrificio y lo está esperando el sacerdote con el puñal de piedra para abrirle el pecho y quitarle el corazón. Mientras lo suben por la escalera, en esa última desesperación, el hombre hace un esfuerzo por evitar la pesadilla, por despertarse y lo consigue; vuelve a despertarse otra vez en su cama de hospital, pero la impresión de la pesadilla ha sido tan intensa, tan fuerte y el sopor que lo envuelve es tan grande, que poco a poco, a pesar de que él quisiera quedarse del lado de la vigilia, del lado de la seguridad, se hunde nuevamente en la pesadilla y siente que nada ha cambiado. En el minuto final tiene la revelación. Eso no era una pesadilla, eso era la realidad; el verdadero sueño era el otro. Él era un pobre indio, que soñó con una extraña, impensable ciudad de edificios de concreto, de luces que no eran antorchas, y de un extraño vehículo, misterioso, en el cual se desplazaba, por una calle.

Si les he contado muy mal este cuento es porque me parece que refleja suficientemente la inversión de valores, la polarización de valores, que tiene para mí lo fantástico y, quisiera decirles además, que esta noción de lo fantástico no se da solamente en la literatura, sino que se proyecta de una manera perfectamente natural en mi vida propia.

Terminaré este pequeño recuento de anécdotas con algo que me ha sucedido hace aproximadamente un año. Ocho años atrás escribí un cuento fantástico que se llama

“Instrucciones para John Howell”, no les voy a contar el cuento; la situación central es la de un hombre que va al teatro y asiste al primer acto de una comedia, más o menos banal, que no le interesa demasiado; en el intervalo entre el primero y el segundo acto dos personas lo invitan a seguirlos y lo llevan a los camerinos, y antes de que él pueda darse cuenta de lo que está sucediendo, le ponen una peluca, le ponen unos anteojos y le dicen que en el segundo acto él va a representar el papel del actor que había visto antes y que se llama John Howell en la pieza.

“Usted será John Howell”. Él quiere protestar y preguntar qué clase de broma estúpida es esa, pero se da cuenta en el momento de que hay una amenaza latente, de que si él se resiste puede pasarle algo muy grave, pueden matarlo. Antes de darse cuenta de nada escucha que le dicen “salga a escena, improvise, haga lo que quiera, el juego es así”, y lo empujan y él se encuentra ante el público... No les voy a contar el final del cuento, que es fantástico, pero sí lo que sucedió después.

El año pasado recibí desde Nueva York una carta firmada por una persona que se llama John Howell. Esa persona me decía lo siguiente: “Yo me llamo John Howell, soy un estudiante de la universidad de Columbia, y me ha sucedido esto; yo había leído varios libros suyos, que me habían gustado, que me habían interesado, a tal punto que estuve en París hace dos años y por timidez no me animé a buscarlo y hablar con usted. En el hotel escribí un cuento en el cual usted es el protagonista, es decir que, como París me ha gustado mucho, y usted vive en París, me pareció un homenaje, una prueba de amistad, aunque no nos conociéramos, hacerlo intervenir a usted como personaje. Luego, volví a N.Y, me encontré con un amigo que tiene un conjunto de teatro de aficionados y me invitó a participar en una representación; yo no soy actor, decía John, y no tenía muchas ganas de hacer eso, pero mi amigo insistió porque había otro actor enfermo. Insistió y entonces yo me aprendí el papel en dos o tres días y me divertí bastante. En ese momento entré en una librería y encontré un libro de cuentos suyos donde había un cuento que se llamaba “Instrucciones para John Howell”. ¿Cómo puede usted explicarme esto, agregaba, cómo es posible que usted haya escrito un cuento sobre alguien que se llama John Howell, que también entra de alguna manera un poco forzado en el teatro, y yo, John Howell, he escrito en París un cuento sobre alguien que se llama Julio Cortázar.

Yo los dejo a ustedes con esta pequeña apertura, sobre el misterio y lo fantástico, para que cada uno apele a su propia imaginación y a su propia reflexión y desde luego, a partir de este minuto estoy dispuesto a dialogar y a contestar, como pueda, las preguntas que me hagan.

## Las metamorfosis del vampiro

Margo Glantz

El vampiro es un mito legendario. Deambula por la historia de Fausto y Don Juan; es más, el vampiro es una extraña mezcla de Fausto y de Don Juan; ha pactado con el diablo y persigue a las doncellas para destruirlas. Don Juan las priva de su honor y el vampiro de su sangre; la fama del Don Juan se determina por el número de víctimas deshonradas y la vida del vampiro se sostiene por la sangre de las vírgenes. Tanto el Don Juan como el vampiro aman a las doncellas débiles, a las virtuosas y pálidas mujeres que, hipnotizadas, se les entregan. El vampiro no sólo ha pactado con el diablo, es su imagen.

Pero como dice Barthes en *Mitologías*, el mito es una forma y no se define por el objeto de su mensaje sino por la manera como lo profiere. El mito del vampiro que resucita en la literatura cada vez que sus detractores lo guillotinan y le clavan la estaca fratricida en el pecho, es aparentemente eterno. Aparentemente, porque lleva una veintena de siglos de existencia y sigue reproduciéndose como los demonios aniquilados para siempre en las hogueras. Parecería que su existencia y su aniquilación fueran eternas, y que su eternidad vinculada con la palabra siempre definiese al vampiro como una modalidad esencial del hombre. La agonía romántica se instala en galerías monstruosas evocadoras de ciertos estremecimientos convulsos y deliciosos emparentados con esa inquietante aparición del temor que Freud define en *Totem y tabú*: «Las fuentes verdaderas del tabú deben ser buscadas más profundamente que en los intereses de las clases privilegiadas; nacen en el lugar de origen de los instintos primitivos y, a la vez, más duraderos del hombre, en el temor a la acción de fuerzas demoníacas». Pero lo demoníaco está asociado muchas veces con el sexo y el vampiro es un mito en el que sexo se emboza mitigado por la negra capa que lo encubre y exagera en la blancura de los colmillos afilados que lo revelan como mito y lo ligan con la sangre.

Más como el propio Freud lo asienta, «ni el miedo ni los demonios pueden ser considerados en psicología, como causas primeras, más allá de las cuales sería imposible remontarse» y es que a su vez tanto el miedo como los demonios están asociados con lo sagrado y con lo impuro y por ello son venerados y execrados, como la figura del vampiro. Las doncellas que le temen se le entregan y una vez vampirizadas caen en el vampirismo; así se cumple el patrón señalado por Freud cuando determina el poder contagioso inherente en el tabú por la facultad que posee de inducir en tentación e impulsar a la imitación.

Mito vivo pues, o mito que resucita periódicamente como la figura que lo engendra o que lo simboliza, mito que reviste ciertas características, constituye una historia, define un significado, se nos entrega con sus atributos: El vampiro es un ser que se alimenta de sangre de seres vivos y mantiene la vida propia a costa de la vida ajena: El vampiro es nocturno y su presencia despierta una sigilosa concupiscencia, un terror extraño, y provoca furtivas complacencias y heladas sensualidades; su presencia hipnotiza, congela, atemoriza; su aspecto es a la vez atrayente y repulsivo; su simpatía es satánica y su relación con el otro mundo se sospecha y se persigue; su sustancia es la muerte, su presencia garantía de sacrificio ritualmente consumado. La evocación simple de la palabra que lo define nos devuelve su

sentido, aunque éste se haya devaluado a veces como en la palabra vamp que nos remite al star system jolivudesco. Pero lo que aquí nos preocupa es su presencia extraña, su engañosa «eternidad», su capacidad de supervivencia, su existencia de gato diabólico, ser proteico, engendro de sí mismo, su asociación con el demonio, con lo oscuro, con el abismo. Esa presencia que engendra un sentido se mantiene aún; «postula un saber, al decir de Barthes, determina un pasado, una memoria, un orden comparativo de hechos, de ideas, de decisiones». Pero esta memoria, esta historicidad concentrada en la palabra que evoca su sentido, se revierte en formas incesantemente renovadas y produce nuevas versiones estéticas del mito que ahondan en su sentido y aclaran, entenebreciéndola, su embozada red de extrañas implicaciones. Producen esa «extrañeza inquietante» con la que Freud trató de hacerle frente a ciertos problemas psicoanalíticos escurridizos y ambivalentes. El mito del vampiro renace en cada nueva forma que lo engendra y recrea su nuevo acontecer. La historia de las formas que el vampiro ha revestido regenera su sentido y refuerza el carácter de su mito, lo vuelve un ser resplandeciente de eternidad.

Veamos algunas de las formas de su genealogía.

### 1. El vampiro y la agonía romántica

La presencia del vampiro es innegable desde finales del siglo XVIII, aunque existe desde antes, como las brujas, pero oculto, vergonzante. El siglo romántico lo exhibe. De la famosa novela gótica o negra arranca una serie de presencias perseguidas por la mentalidad popular. El castillo de Otranto de Horace Walpole fija el estereotipo del espacio lúgubre, ese espacio fortaleza que esconde viejas tumbas y seres monstruosos que se cuelan por misteriosos pasadizos escondidos y practicados por antiguos arquitectos que han pactado con el diablo. Los misterios de Udolfo de Ann Radcliff y otras novelas de la misma autora, rescatan para la novela gótica la pareja víctima-verdugo que había puesto en circulación el puritano Richardson en su *Clarissa*, y estudia en su problemática más profunda e inconfesable el Marqués de Sade. Mary Shelley construye su *Frankenstein*, tan poderoso en su genealogía como el Vampiro. El Monje de Lewis y Melmoth de Maturin determinan uno de los más altos momentos de este tipo de novelística que será imitada y transformada durante el siglo romántico: La castidad angélica enfrentada a la pasión luciferina, la plitud del bien y la deslumbrante agonía del mal, la fascinación del abismo, el prestigio de la muerte y la belleza de lo horrible. Melmoth y el Monje son los antecedentes de Maldoror de Lautréamont. Melmoth y el Monje encuentran su encarnación fascinadora en una de las figuras más románticas del Romanticismo, Lord Byron. Melmoth será alabado por Baudelaire quien en *Los paraísos artificiales* dirá entusiasmado: «Recordemos a Melmoth, este admirable emblema. Su espantoso sufrimiento surge de la desproporción entre sus maravillosas facultades, adquiridas instantáneamente por un acto satánico, y el medio, dónde, como criatura divina, se ve condenado a vivir. Ninguno de aquellos a quienes quiere seducir consiente en comprarle su terrible privilegio bajo las mismas condiciones. En efecto, todo hombre que no acepta las condiciones de la vida, vende su alma. Es fácil establecer la relación que existe entre las creaciones satánicas de los poetas y las criaturas vivas que se han entregado a la droga. El hombre ha querido ser Dios, y helo aquí que pronto y debido a una ley moral incontrolable, ha caído más bajo que su naturaleza real. Es un alma que se vende al menudeo».

El satanismo es una de las condiciones del vampirismo. La elegante figura de Byron, su palidez, su defecto físico, su vida escandalosa en la que destacan el adulterio y el incesto y su muerte apasionada corporifican la leyenda. Es la representación carnal del Don Juan pero su satanismo implacable lo liga con el vampiro y su poesía acaba de redondear el parecido. En 1819 aparece en Francia una novela atribuida a Byron llamada *El Vampiro*, pero en realidad la ha escrito el Doctor Polidori. Charles Nodier, romántico francés de principios de siglo

aprovecha la ocasión para defender este tipo de novelas: «La fábula de los vampiros es la más universal de nuestras supersticiones... Carga con la autoridad de la tradición. No carece ni de la teología ni de la medicina... El vampirismo es probablemente una combinación bastante natural pero afortunadamente muy rara del sonambulismo y la pesadilla». Pero la moda del vampirismo es mucho más vieja y en su Diccionario filosófico Voltaire le consagra un artículo satírico: «fue en Polonia, en Hungría, en Silesia, en Moravia, en Austria, en Lorena cuando los muertos tuvieron esta manía. Nunca se oyó hablar de vampiros en Londres ni siquiera en París. Confieso que en esas dos ciudades haya habido tratantes y comerciantes que bebieron la sangre del pueblo en pleno día, pero no estaban muertos, eran corruptos. Estas verdaderas sanguijuelas no vivían en los cementerios sino en palacios muy hermosos».

Quizás en el siglo XVIII la Razón de los Ilustrados les impidiese creer en los vampiros, pero a fines de ese mismo siglo, la moda irrumpe y pulveriza a los románticos; sin embargo como la novela gótica, la moda de los vampiros parece declinar hacia 1830 y Théophile Gautier la fulmina diciendo: «es una literatura de depósitos de cadáveres y presidios, pesadilla de verdugo, alucinación de carnicero ebrio y de mozo de cordel enardecido. El siglo amaba la carroña y prefería el osario al tocador».

Estas declaraciones no terminan con la moda. El vampiro espera su turno y acostado en el cementerio deja pasar el tiempo soñando con la sangre fresca que lo devolverá a la vida milagrosa. La mentalidad decadente de fines del XIX lo retoma y el mito se encarna siguiendo nuevas modalidades. El propio Gautier publica en 1836 «La muerte amorosa», relato de vampiros, después de haberlos fulminado en 1830, y aprovecha varios de los clisés diseminados hábilmente por los primeros románticos, entre los que se encuentran justamente los criticados por él: los depósitos de cadáveres, las alucinaciones, la carroña, es decir la necrofilia. Además su Clarimonda es una vampiresa que al ser besada en su lecho de muerte por un joven cura pronuncia palabras desde ultratumba y dice: «ahora estamos prometidos, podré verte y amarte». Desde ese momento el joven monje lleva una doble vida, su vida eclesiástica y su vida con la muerta. Pronto advierte que Clarimonda tiene un gusto bizarro y la descubre picándole el cuello con un alfiler y bebiendo su sangre. Los famosos colmillos del vampiro han sido sustituidos por un alfiler, que también tiene su tradición en la historia de la brujería.

El vampirismo que los franceses conocen a través de la novela del Doctor Polidori tiene sus antecedentes definitivos en Lord Byron como se había dicho antes. En su poema *The Giaour* avisa que este personaje ha sido enviado a la tierra como Vampiro para rondar tenebroso su vieja tumba y beber la sangre de toda su estirpe y en especial la de las mujeres de la familia, la esposa, la hija, la hermana. Este verso que aparece en el poema publicado en 1813 se desarrolla más tarde siguiendo un plan elaborado por el propio Byron y algunos de sus amigos: En 1816 se reúne en Ginebra con el poeta Shelley, con el Doctor Polidori y con Claire Clairmont y Mary Shelley y una noche deciden escribir sobre vampiros. Byron escribe un cuento de horror que publica como fragmento en 1819, la señora Shelley concibe su *Frankenstein* y Polidori publica también en ese año su cuento macabro, *El Vampiro*, inspirado en el fragmento de Byron y en la novela autobiográfica de Carolyn Lamb en la que esta amante del poeta lo había representado como el pérfido Lord Glenarvon, fatal a sus amantes y presa finalmente del diablo. Este cuento, publicado en el *New Monthly Magazine* bajo el nombre de Byron por un error de su editor, fue considerado por Goethe como la obra maestra del poeta inglés. Este juicio de Goethe responde sin duda a las inclinaciones románticas del autor del *Werther* que en 1797 en su *Braut von Korinth* había dado forma literaria a leyendas sobre vampiros que habían surgido en Iliria durante el siglo XVIII.

Esta moda por lo frenético, cultivada en Inglaterra, tiene antecedentes en Francia también y el René de Chateaubriand se vuelve al morir una especie de vampiro: «El genio fatal de René, dice el novelista de las *Memorias de ultratumba*, perseguía todavía a Celuta como esos



fantasmas nocturnos que viven de la sangre de los mortales». Próspero Mérimée también se deja arrastrar por la moda, a pesar de que como Goethe es más bien un escritor clásico y en su cuento «La Guzla» de 1826 le da a su vampiro todo el encanto de un hombre fatal a la Byron y lo describe diciendo: «Quién podría evitar la fascinación de su mirada?... Su boca era sangrienta y sonreía como la de un hombre adormilado y atormentado por un amor horrible». En otro de sus cuentos, «La bella Sofía», una joven que por razones de dinero ha rechazado a su novio y se ha casado con un hombre rico, es atacada en su recámara nupcial por el espectro de su novio que se ha suicidado y que la muerde en la garganta. Charles Nodier, cuentista y teórico de esta moda declara de nuevo: «Los vampiros visitarán con su horrible amor los sueños de todas las mujeres; y pronto, sin duda, ese monstruo apenas exhumado prestará su máscara inmóvil, su voz sepulcral, su ojo de un gris mortecino..., toda su parafernalia de melodrama a la Melpómene de los bulevares, donde tendrá un enorme éxito».

En 1825 aparece otro cuento llamado La vampira del barón de Lamothé Langon, que utilizando datos históricos de actualidad en ese momento los mezcla a lo sobrenatural: Un oficial de Napoleón conoce a una joven húngara durante una de las campañas del Emperador. Al regresar a Francia olvida sus juramentos y se casa. En medio de una felicidad tranquila irrumpe la primera novia y empiezan los desastres. Al morir su esposa y su hijo, decide casarse con la joven húngara y en la iglesia, al tomarle la mano, advierte que es la de un esqueleto.

Al referirme a la tendencia tan marcada que el primer romanticismo tiene por lo macabro y por tanto por los vampiros, he utilizado la palabra moda. Pero ¿es posible minimizar a ese grado esta propensión y banalizarla aplicándole ese término? ¿Es posible manejar esta problemática atribuyéndole apenas el sentido de una moda? Es cierto que lo fantástico horrible, o lo frenético como se le llamaba, es muy peculiar del siglo XIX y que una de las características del Romanticismo fue este gusto singular por lo macabro. Decirlo es con todo describirlo y no explicarlo, aunque lo haya explicado tanto Mario Praz.

## 2. Satán y el vampiro

Las leyendas de vampiros son tan viejas como las leyendas del Fausto o las de Don Juan. Ya lo decía al empezar este escrito. Se remontan por lo menos al medioevo, aunque tienen antecedentes en las literaturas clásicas. El hombre lobo, el hombre murciélago que se alimenta de cadáveres aparecen muy pronto en la historia de la literatura y Petronio tiene un cuento que lleva precisamente ese nombre, «El lobo». En ese cuento hay dos de las características típicas del vampiro: sus transformaciones nocturnas y la sangre que mana del cuello. Uno de los animales habitualmente asociados con el vampiro es el lobo y sus apariciones son nocturnas y al serlo están conectadas con el diablo. Vampiro es muerte y es satanismo. Es más, el vampirismo es uno de los símbolos tradicionales que el hombre ha construido para explicar su ansia de inmortalidad. Ser inmortal no significa resucitar de entre los muertos el día del Juicio Final; aliarse con el diablo significa adelantar ese momento. El que sobrevive gracias a esa alianza sobrevive concretamente en esta tierra, pertenece al mundo de los vivos y no espera esa resurrección de la carne que se efectuará al final de los tiempos. El vampiro vive en el presente, un presente que la sangre le compra y su vitalidad se adquiere a través del amor, aunque su amor destruya a los demás seres vivos.

Acudir a Satán para liberarse de la muerte es también liberarse de las ataduras que Dios le impone al hombre. Satán es el gran rebelde y su figura ocupa un lugar destacado en el universo cristiano. Satán y sus misas negras, Satán y sus hechiceras, Satán y los aquelarres, Satán y la Naturaleza pueblan los libros de horas y los grandes frescos de las iglesias medievales; Satán aparece, detrás de los capiteles de las columnas románicas, Satán deslumbra en los vitrales góticos y se enfrenta descarado a los ángeles. Satán es el héroe caído, el príncipe de las Tinieblas, Lucifer, el personaje más fascinante del Paraíso perdido. Y

desde su aparición en los versos de la *Jerusalem libertada* de Tasso se habla de «su hórrida majestad que en su feroz aspecto aumenta el terror y aumenta su soberbia... y como negro abismo su boca se abre, obscena e infectada de sangre negra». Y en el *Marino*, el poeta barroco, Satán lleva en los ojos la tristeza y el signo de la muerte y en ellos brilla una luz escarlata y confusa. «Su mirada oblicua y sus destellos parecen cometas o relámpagos que iluminan su mirada. Y de su nariz y sus pálidos labios vomita y expelle niebla y pestilencia; furioso, soberbio y desesperado, sus gemidos son truenos, su aliento, un relámpago». El Lucifer de Milton es cercano a esta concepción italiana del Demonio y Schiller declara que Milton es un panegirista del Infierno mientras Shelley expresa su admiración con estas palabras: «El Diablo de Milton es superior como ser moral a su Dios». Satán hipnotiza y su representante en la tierra, el Vampiro, petrifica a sus víctimas que avanzan hacia él y se entregan a un sonambulismo amoroso que las pierde. Sus destellos erizados y magníficos son más fuertes que el pálido resplandor de la virtud y los ángeles con réplicas desvaídas de ese Paraíso insulso que el Ángel de las Tinieblas combate.

Al provenir como los otros mitos medievales del inconsciente colectivo, el vampiro se regenera en la literatura y a sus muertes definitivas y constantes suceden sus resurrecciones triunfadoras. Gautier lo ha declarado muerto, los irónicos racionalistas franceses lo entierran con una sonrisa torcida en los labios, pero a pesar de la guillotina que cercena su cabeza y de la estaca que lacera su pecho, el vampiro resucita. El Drácula de Bram Stoker con su traje negro, sus afilados y blancos colmillos, su sensual, repugnante y encendida boca, su mirada viperina y su andar de lobo crea una nueva prole de esta mal llamada moda. La cinematografía se apropia de su imagen y los repetitivos rituales se enriquecen reiterando los estereotipos. Aparece Nosferatu y lo sigue Drácula y el terror se apodera de los ojos; las películas acaban agotando su arsenal terrorífico y la cursilería aniquila al miedo, pero Drácula sigue vivo y Polanski y Warhol se apropian su mitología y la condensan haciéndolo girar en sanguinolenta danza. Ahora es Werner Herzog.

### 3. El vampiro en la ficción latinoamericana

La ficción latinoamericana no olvida a los vampiros y los transforma a su manera, conservando bajo la apariencia de algo muy distinto los viejos símbolos utilizados dentro de rituales de nueva representación.

En los cuentos fantásticos de Leopoldo Lugones ya aparecen los vampiros entre otras fuerzas sobrenaturales y en «El almohadón de plumas» de Horacio Quiroga se desliza el aguijón-diente que desangrará a una joven recién casada. La mentalidad decadente de Quiroga lo emparenta con esos escritores que Rubén Darío llamó los raros y es en este cuento donde la morbidez de lo delicuescente se presenta con mayor maestría. La genealogía obvia de este cuento pasa por Poe y Maupassant, autores ardientemente admirados por el maestro uruguayo, pero su origen más definitivo se encuentra en *L'Araignée-crabbe* de Erckman-Chatrion. Una araña-cangrejo se oculta en una gruta y desde su escondite acecha a los imprudentes visitantes que se aventuran por sus pasadizos siniestros. El animal tiene el grosor de una cabeza humana y parece una vejiga inflada de sangre; esta descripción es exactamente la misma que hace Quiroga al descubrir dentro del almohadón de plumas al enorme insecto que ha desangrado lenta y voluptuosamente a la joven recién casada. Pero el parecido no queda allí; lo irracional, lo satánico parecen esfumarse debido a la explicación naturalista que con afán científico tanto el cuento francés como el de Quiroga otorgan al animal. Ambos coinciden en identificar al insecto como un monstruo perfectamente conocido por los entomólogos. De esta manera lo sobrenatural parece esfumarse y la explicación racionalista contenta a la mentalidad positiva que exige el naturalismo, pero en realidad este monstruoso animal, injerto diabólico de dos seres dispares que ha producido la naturaleza es una de las metamorfosis que el vampiro adopta a influjo del Padre de la Naturaleza, Satanás.

## Gracias por visitar este Libro Electrónico

Puedes leer la versión completa de este libro electrónico en diferentes formatos:

- HTML(Gratis / Disponible a todos los usuarios)
- PDF / TXT(Disponible a miembros V.I.P. Los miembros con una membresía básica pueden acceder hasta 5 libros electrónicos en formato PDF/TXT durante el mes.)
- Epub y Mobipocket (Exclusivos para miembros V.I.P.)

Para descargar este libro completo, tan solo seleccione el formato deseado, abajo:

