[Sintaxis del vampiro]

VICENTE
QUIRARTE

el péndulo
ediciones

VERDEHALAGO

Sintaxis del vampiro

Una aproximación a su historia natural

Primera edición: 1996
Primera reimpresión: 1996
Segunda reimpresión: 1997
Segunda edición: 2003

Diseño: Alfredo Herrera Patiño

D.R. © 1996 Vicente Quirarte
D.R. © 2003 Librería El Péndulo, S.A. de C.V.
Alejandro Dumas 81, Col. Polanco
Chapúltepec. CP 11560, México, D.F.
Teléfono 52 80 41 11 Fax 52 80 42 09
http://www.pendulo.com
D.R. © 1996 Verdehalago, Cristina Leticia Jiménez Vázquez,
Alicante 157, Col. Postal, CP 03410, México, D.F.
Teléfono 56 96 77 78 Fax 56 96 78 14
gnomos@verdehalago.com.mx
http://www.verdehalago.com.mx

Impreso y encuadernado en México

ISBN: 970-680-143-X

Vicente Quirarte

...

Sintaxis del vampiro

Una aproximación a su historia natural

el péndulo
ediciones

VERDEHALAGO

A la memoria de
Enrique Moreno Menéndez
(1976-1994),
cazador de vampiros

I

En un lugar discreto pero visible, los autores del libro *Vampire. A Masquerade* advierten a los lectores sobre el peligro de creer que son verdaderos los elementos que conforman esta nueva especie de *Decamerón*, donde los jugadores arman historias a partir de un número limitado de elementos, características y situaciones lógicas y verosímiles desde el punto de vista narrativo, siempre alrededor del universo de los muertos en vida. Mark Rein, principal artífice del denominado *Juego de horror personal*, subraya:

> Para decirlo claramente, los vampiros no son reales. La creciente afirmación sobre su existencia se halla en función de lo que pueden enseñarnos sobre la condición humana y sobre la fragilidad y esplendor de lo que llamamos la vida.

La advertencia es apenas leída o francamente pasada por alto por quien entra en el juego con

la plena convicción de que los vampiros son reales. Nadie puede experimentar la sensación de horror y placer que provocan si no cree, al menos mínimamente, en su existencia. Como el pegaso o las sirenas, los vampiros se han vuelto familiares a causa de convivir con ellos: su vigencia en el inconsciente colectivo es una necesidad que evidencias en contra no pueden combatir. Los ajos, las espinas de rosa, el crucifijo, el agua corriente, la estaca de madera son elementos que conforman el arsenal básico de un cazador de vampiros que se respete, pero a esos objetos los apoya un poderoso sostén ideológico que los vuelve verosímiles y dignos de nuestra confianza.

En nuestra vida cotidiana, el vampiro forma parte de una mitología que aun los niños conocen. El conde Patula, el cereal del conde Chocula, Chiquidrácula, El hombre murciélago, el jugo de betabel llamado vampiro, constituyen para ellos elementos familiares y menos agresivos que el horror acechante en su cotidianeidad. En la película *Los muchachos perdidos* (1987) de Joel Schumacher, únicamente los niños creen en la

existencia de los vampiros y sólo ellos, como detentadores de la fantasía, pueden buscar las armas para combatirlos. Paradójicamente, la domesticidad de los vampiros, el comercio que con ellos establecemos, no ha eliminado el temor o el respeto que nos causan. Saber más sobre su estructura no cancela las prevenciones que deben tenerse contra ellos. La revelación de los secretos del monstruo no lo hace menos temible: cuando de vampiros se trata, lo doméstico no quita lo siniestro, para utilizar la dicotomía de Sigmund Freud. El niño protagonista del cuento para adolescentes *Ma y Pa Drácula* de Ann Martin concluye, tras enterarse de que sus padres son vampiros, que debe aprender a aceptarlos, pero también a cuidarse de ellos. Metáfora y concreción, depredador repulsivo o personaje romántico, al vampiro es preciso aproximarse con las alas de la imaginación y las armas del conocimiento científico.

Tarde o temprano, toda historia de vampiros llega a la frase que niega, categóricamente, su existencia. La historia y nuestra cordura necesitan de esa convicción. Si la fuerza del vampiro

consiste en que nadie cree en él, los cazadores de vampiros reales y los amantes de sus historias exigen a sus monstruos que sufran sucesivas metamorfosis, pero que no abandonen su sintaxis original. Quien se aproxima al territorio de los inmortales lo hace bajo una condición: que el vampiro esté constituido por un número limitado de elementos, de tal modo ordenados que la existencia del vampiro resulte verosímil. La retórica de los tratados de vampiros es más convincente cuando no se detiene a poner en duda las afirmaciones, sino expresa objetivamente y ordena de manera orgánica el material sobre su existencia y sus apariciones. Un libro como el de Manuela Dunn Mascetti, *Vampire. The Complete Guide to the World of the Undead*, parte de la base de que el lector cree en los vampiros o al menos tiene la disposición a iniciarse en los misterios de esa estructura donde la vida y la muerte disputan sus poderes.

Antes de dar el siguiente paso en sus exploraciones, el cazador de vampiros debe saber qué es exactamente lo que busca. De ahí que su primera e inevitable pregunta sea: ¿Qué es un

vampiro? Al igual que otras realidades culturales, el vampiro ha sido víctima de usos y abusos, de torpezas lingüísticas y apreciaciones superficiales. Para reivindicar su buen nombre están los grandes escritores que han sabido comprenderlos. Como *El vampiro de Londres* se conocía a John Haig, el asesino que bebía la sangre de su víctimas, y que fue ahorcado por sus crímenes en 1948, una vez consumado el horror de la Segunda Guerra, esa otra forma del vampiro. En nuestro ámbito latinoamericano, al siempre adelantado Horacio Quiroga se debe "El almohadón de plumas", narración plausible y hasta cierto punto lógica sobre un insecto monstruoso, succionador de sangre. Julio Cortázar y Severo Sarduy han explorado el tema como una metáfora de esas criaturas que se alimentan del intelecto de los otros. En el sentido peyorativo, la palabra *vampiro* se utiliza del mismo modo en que lo hacemos con el término *parásito*, aunque el daño que el primero causa tenga efectos más espectaculares y su estructura alcance mayores grados de complejidad y sofisticación. Si la sangre es la vida, de acuerdo con el conocimiento

científico y según las palabras del Deuteronomio, un ser que se alimenta exclusivamente con la sangre de los otros, reúne las características para actuar en los escenarios de la realidad, la leyenda y el arte.

En el sentido más estricto, la palabra *vampiro* procede de la voz serbia *wampira* (*wam* = sangre, *pir* = monstruo) (Dudley Wright, 1993:4, Manuela Dunn Mascetti, 1992:17), y designa al muerto que, de acuerdo con leyendas de la Europa central, regresa a alimentarse con la sangre —y, según ciertas variantes, con la carne— de los seres que en vida estuvieron más próximos a él. De tal raíz surgen las siguientes denominaciones: *vampyr* en holandés; *wampior* o *upior* en polaco; *upir* en eslovaco; *upeer* en ucraniano. En el diccionario Webster de principios de este siglo, el vampiro aparece definido como: "Espectro succionador de sangre o cuerpo reanimado de una persona muerta; el espíritu o el cuerpo reanimado de un muerto. Se cree que vuelve de la tumba y merodea extrayendo la sangre de personas dormidas, causándoles la muerte" (citado por Dudley Wright, 1993:1) J. L. Bernard

(1971:334) lo define como una "persona atormentada por una necesidad mórbida de sangre y que la absorbe orgánicamente, sea bebiéndola en la arteria misma, sea por un proceso sutil". La definición de Bernard supone que el vampiro es un ser cuya estructura fue alguna vez humana. Sus dos formas de vampirización —por la arteria o de manera sutil— aparecen ilustradas en dos instantes de la literatura de vampiros: desde su título *Varney the Vampire or The Feast of Blood* (1845), James Malcolm Rymer ya anuncia lo que será su novela, donde la sangre, el sadismo y las descripciones tremendistas campean en sus demasiadas páginas. En el ocaso del siglo, un año antes de la publicación del *Drácula* de Bram Stoker, Mary Elizabeth Braddon publica el cuento "Good Lady Ducayne" (1896), debajo de cuyo contenido manifiesto late un poderoso contenido latente: una dulce y generosa anciana se alimenta de la sangre de las jóvenes que le hacen compañía en sus viajes por Italia, sangre que les es extraída durante el sueño con la intervención de un siniestro médico que acompaña a Lady Ducayne.

Roland de Villeneuve (1971:78) define al vampiro como "el individuo, muerto o vivo, que por radiación o por ósmosis aspira la vida de otro individuo para asimilarlo, sea con un fin puramente egoísta, sea con un fin altruísta". Villeneuve menciona las teorías de Darwin y Lombroso, según las cuales en el reino animal y el vegetal existen numerosos casos de vampirismo, como en la planta *drosera*. "Otros animales son verdaderos vampiros, como el *Desmodus refus* y la *Diphylla ecaudata*". Para quienes están familiarizados con las alas de los grandes murciélagos batiendo la densa niebla europea, les parecerá desilusionante saber que el pequeño murciélago vampiro, el *Desmodus Rotundus Murinus*, orden de los *Chiroptera*, familia *Desmondontidae*, cuya dieta es exclusivamente de sangre, sólo existe de este lado del océano, desde Nuevo León hasta Yucatán, por la costa del Golfo, y desde Sonora hasta Chiapas, por la del Pacífico; y por el centro, de Morelos a Panamá. De ahí se extiende su existencia hasta América del sur. Quincey, uno de los tres caballeros del *Drácula* de Bram Stoker, menciona haber visto en Ar-

gentina a un grupo de murciélagos vampiros desangrar a un potro hasta la muerte.

Otro animal asociado al vampiro es el lobo, depredador natural del cordero, símbolo de la iglesia cristiana. Y si bien la leyenda del licántropo ha arraigado en diversas culturas, no alcanza el prestigio ni la riqueza semántica del vampiro. Criatura que deriva su nombre de Licaón, el soberano condenado por los dioses a convertirse en animal, su condición tiene con el vampiro paralelos y divergencias. Los espejos lo aceptan, pero él prefiere no ser testigo de su condición de bestia. Su ser escindido influye en su indefinición nominal: hombre lobo, lobisón, nahual, licántropo. Entre sus múltiples poderes, al vampiro le es concedido convertirse en lobo, y bajo tal disfraz emprende algunas de sus escapatorias más espectaculares. El hombre lobo no tiene más traje que el de lobo. Si la posibilidad de convertirse en vampiro es terrible pero al mismo tiempo seductora, el licántropo sufre su condición dual: su fuerza reside exclusivamente en su potencia física, en el vigor proporcional de la fiera que le otorga sus cualidades.

Sus metamorfosis le causan angustia y recuerda sólo vagamente lo que ha hecho cuando por las noches sale al páramo. Entra por la puerta de servicio, se reintegra lleno de remordimientos a su existencia cotidiana y se ve obligado a limpiar sus estropicios. Es el más inverosímilmente vestido de los monstruos. En la película miliar de la mitología licántropa (*The Wolfman*, 1941), un angustiado Lon Chaney sufre su transformación mientras aún conserva parte del traje cortado por el mejor sastre que su condición nobiliaria le permite. En la siguiente escena, ya convertido en lobo y debidamente instalado en medio de la niebla, ha cambiado su atuendo por camisa y pantalón de gabardina que le permiten ejercer con mayor libertad su oficio carnicero. No le es concedida la elegancia del conde Drácula, emblemática desde que Bela Lugosi cambió por un traje de etiqueta la austeridad del hábito monacal o baudeleriano del conde Orlac en *Nosferatu*, continuado por Klaus Kinski en el más melancólico de los vampiros.

Físicamente próximo al animal que le da su nombre, el hombre lobo tiene las características

de la bestia y eso lo acerca a la domesticidad, aun cuando se trate, como el cuchillo, de una domesticidad amenazante. En *La Caperucita roja*, Charles Perrault intentaba no solamente contar una historia sino además prevenir a los niños franceses del siglo XVIII contra los peligros reales de los lobos que merodeaban los alrededores de París. Ya en el siglo XIX, nuestro Guillermo Prieto inicia *Memorias de mis tiempos* con una descripción —terrorífica, por su lujo de detalles— de las atrocidades cometidas por una loba en la ciudad de México.

Para explicar la condición ontológica del licántropo, Roland Villeneuve cita un fragmento de la *Haute Magie* de Eliphas Lévi:

> Un hombre lobo no es otra cosa que el cuerpo astral de un hombre, del cual el lobo representa los instintos salvajes y sanguinarios. Mientras su fantasma vaga por el campo, duerme penosamente en su lecho y sueña que es un auténtico lobo [...] Las heridas infringidas al hombre lobo hieren verdaderamente a la persona dormida, por correspondencia del cuerpo inmaterial con el cuerpo material.

Si la soledad es condición esencial de los héroes y los monstruos, ninguna tan radical y estoica como la del licántropo. El lobo sale del bosque sólo cuando tiene hambre, dijo Villon, y lo repiten sus seguidores. En *Los lobos viven del viento* (1992), José Francisco Conde establece su simpatía por el diablo mediante la práctica de otra especie de licantropía: el lobo-hombre, el animal bípedo que recorre las calles como un páramo conocido pero siempre lleno de sorpresas, con la seguridad de que a la vuelta de la esquina lo espera la bala de plata destinada a terminar con la maldición y el milagro de la eterna búsqueda, de la perpetua errancia:

El lobo sale de noche,
mira la ciudad como un extraño,
husmea la luz de los anuncios.
Hiere su corazón rigor helado.

El lobo afila sus garras;
muestra sus colmillos a la noche
y piensa que parece y es propicia.

Rejuvenecido, el lobo
presume la conquista de la presa
y anticipa el asalto final:
tensa el lomo, el olfato
se afina cuando apenas oscurece
y la aciaga victoria se demora.

La hora más oscura de la noche se descubre;
el lobo anuncia los colmillos
que sólo reflejan la luz de los anuncios.

El término *vampiro*, propio de un ser humano-bestializado, o de una criatura que alguna vez perteneció a nuestra especie, pasó al dominio de una zoología más real que fantástica: se llama vampiro al único animal que se alimenta exclusivamente de sangre, el murcielago hematófago cuyo nombre científico es *Desmodus Rotundus*. Como señala José Emilio Pacheco en su poema "Indagación sobre el murciélago", el pequeño animal que alcanza los 50 gramos de peso, nada sabe de su prestigio literario. Murciélago vampiro o vampiro es el nombre que se da al único mamífero que vuela y se alimenta íntegramente de sangre humana. Sus hábitos vespertinos —recuérdese la inclusión del murciélago en el grabado *Melancolía* de Alberto Durero— y su habitación en lugares oscuros —abadías, cavernas, sitios alejados de la luz— lo convirtieron en el animal emblemático del hombre convertido en vampiro.

De acuerdo con Raymond Mac Nally y Radu Florescu (1973:147), Hernán Cortés informó haber visto murciélagos vampiros en el acto de alimentarse con la sangre de otros. Por su parte, William López-Forment (1990:11) señala que en 1526, Oviedo y Valdés, fueron los primeros en guardar registro de la existencia de estos animales. En su viaje alrededor del mundo en el velero *Beagle*, Charles Darwin los vio alimentarse de sangre, tanto de las bestias de tiro que lo acompañaban como de algunos humanos.

Aunque existen leyendas de vampiros desde las culturas asiria y babilónica, el vampiro orgánicamente establecido como criatura literaria, es un recién llegado a nuestra cultura. Sin embargo, con sus menos de 200 años de existencia ha alcanzado tal prestigio y tal grado de evolución, que ha obligado a escritores, artistas plásticos y cineastas a enriquecer y, paralelamente, justificar las modificaciones de la criatura. Como ha demostrado Erwin Panofsky, un mito evoluciona en la medida en que una comunidad centra en él sus necesidades. Para la tradición de la iglesia ortodoxa, la muerte es un

proceso lento, y el abandono de este mundo obliga al muerto a pasar por diversas etapas; de ahí que sea necesario tener buen cuidado en prepararlo para el adecuado descanso de su espíritu. Quienes murieran con el alma en desasosiego —los niños sin bautizar, los blasfemos, los suicidas, los hechiceros, los adúlteros— eran más susceptibles de regresar a este mundo bajo la forma de vampiros. Stephen King lleva al monstruo de *Salem's Lot* a apoderarse y vampirizar primeramente a los pobladores del pueblo más proclives a caer en tentación: los viciosos, los inseguros, los desamparados.

Si, para ofrecer la imagen de la ballena como el Leviatán mítico, Herman Melville abre su novela maestra con una larga lista de epígrafes en torno al gran animal, la historia natural de los vampiros ha obligado a una sistematización análoga. Así lo ha hecho Alan Ryan en *The Penguin Book of Vampire Stories*, cuyo primer texto es de 1816 y aparece firmado por Lord Byron. Cierra el libro un cuento publicado en 1984, "Bite-Me-Not or Fleur du Feu" de Tanith Lee. En nuestro ámbito de lengua española, Marcos

Fingerit publicó *Vampiros. Una antología de los maestros del género* y en fecha más reciente Jacobo Siruela ha hecho una nueva sistematización, acompañada de inteligentes comentarios a cada una de las obras incluidas. El personaje Lestat de Anne Rice tiene su propia escala de vampiros, y el citado juego *Vampire. The Masquerade* los clasifica de acuerdo con tribus, generaciones, gustos y debilidades. Entre nosotros, Enrique Romo es el inteligente antologador de *Aleteo de colmilludos*, donde el material de diversos autores se agrupa de manera fluída, con lo cual los textos admiten leerse como un solo tratado sobre los vampiros. Otra particularidad es que el libro de Romo pertenece a una colección dirigida a adolescentes, quienes son algunos de los consumidores más entusiastas de historias y películas de vampiros.

El nacimiento del vampiro literario coincide con la liberación de las fuerzas interiores producto de la caída de la Bastilla, y el surgimiento de nuevos modos de decir y contar el tiempo. A Rousseau y Voltaire, los grandes faros de la Filosofía de las Luces, se deben textos donde el

vampirismo aparece bajo un objetivo científico. Rousseau lanza un verdadero desafío al afirmar: "Si ha habido en el mundo una historia garantizada, es la de los vampiros. No falta nada: informes oficiales, testimonios de personas atendibles, cirujanos, sacerdotes, jueces: ahí están las pruebas" (Fingerit, 1961:26). Una sociedad que nacía al mismo tiempo a la sacralizacion de la Diosa Razón y al conocimiento objetivo de la realidad, necesitaba justificar científicamente sus intuiciones. Seguramente Rousseau tenía en mente el *Informe médico sobre vampiros* enviado en 1755 por el protomédico Gerard van Swieten a su majestad la emperatriz María Teresa. Con la objetividad y el lenguaje científico que el siglo siguiente utilizará Edgar Allan Poe en "El entierro prematuro", ensayo sobre la catalepsia y sus derivaciones, Van Swieten hace un frío análisis de la causa judicial emprendida contra unos cadáveres por la creencia que se trataba de vampiros culpables de varias muertes y epidemias en el pueblo. Por su parte, Voltaire dedica páginas de su *Dictionaire philosophique* al estudio de los vampiros, a partir del trabajo cimero sobre el

tema, escrito a la mitad del siglo XVIII. Su composición se debe a la pluma del padre Dom Augustin Calmet, quien en 1751 da a la luz su libro *Dissertation sur les revenants en corps, les excommuniés, les oupires ou vampires, brucolaques*, más conocido como *Tratado sobre los vampiros* y vertido a nuestro idioma por Lorenzo Martín del Burgo. El trabajo de Dom Calmet, hecho para demostrar que todo lo que es contrario a la voluntad divina es una aberración, es uno de los más sistemáticos y objetivos que existen: en él se encuentran los testimonios y las pruebas que anunciaba Rousseau, presentadas por un hombre que verdaderamente creía en la existencia del monstruo. Villeneuve (1971:99) menciona otros compendios de la época: los libros de Léonne Allacci (Colonia, 1745), Gioseppe Davanzati (Nápoles, 1774) y Louis-Antoine de Caraccioli (París, 1771), abundancia que explica el interés que en el siglo de la Razón despertaban los muertos en vida.

III

Es en el siglo XIX cuando el vampiro adquiere su plena carta de naturalización literaria, desde el enigmático Lord Ruthven de William Polidori hasta la figura histórica de Vlad Tapès en la obra de Bram Stoker. Cada escritor añade sus propios elementos al mito, pero es a fines del siglo XIX cuando los elementos adquieren estructura en una de las obras cimeras de la literatura de horror. En 1897, tres años antes de terminar el siglo XIX, el irlandés Bram Stoker, secretario particular de sir Henry Irving, uno de los grandes actores finiseculares, publica la novela *Drácula*, que inmediatamente se convierte en un éxito de librerías y desde entonces nunca ha estado fuera de circulación. Es el tiempo de las invenciones y la decadencia colonialista de Gran Bretaña, ante la emergencia de las economías alemana y estadunidense. Tiempo de emociones encontradas, al decir de Jean-Pierre Rioux (1991:21), sacudido por "el terror de la deuda pública, la

BIBLIOTECA CENTRAL UTEX

sífilis protuberante, el vampirismo de los burócratas (*sic*), el neokantismo y la seudorreligión de la ciencia, el alcoholismo de los pobres y la morfinomanía de los ricos, el salvajismo socialista acampando a las puertas de la ciudad, la moda escandalosa de la cremación de los difuntos". Tiempo de moral ambivalente que mantiene con disciplina militar los modos de conducirse en casa mientras un asesino de nombre Jack descuartiza mujeres, amparado por la espesa niebla londinense, en el mismo espacio donde un detective llamado Sherlock Holmes desentraña los misterios de la ciudad y se convierte en cruzado del bienestar de quien puede pagar para salvaguardarlo.

Tres son los elementos que vuelven aterradora, inolvidable y emblemática la novela de Bram Stoker: estar inspirada en un personaje histórico, que sus hechos se desarrollen en fechas precisas y contemporáneas a los años de aparición de la novela y la presencia de argumentaciones científicas a todo lo largo de la obra. En su exploración de la figura del vampiro, Stoker sistematiza los elementos del mons-

truo y los vuelve plausibles. Ubicar su acción en Transilvania, centro geográfico donde confluyen los mitos en torno a los vampiros y el retorno de los muertos, es un triunfo de verosimilitud narrativa. Transilvania es el sitio obligado de peregrinación para quien se inicia en los misterios de la novela y del vampirismo, como lo revelan, entre otros muchos trabajos, Leonard Wolf en su edición anotada de la obra, y las investigaciones histórico-antropológicas de Raymond Mc Nally y Radu Florescu en su libro *In Search of Dracula*. De acuerdo con ellos, aun en nuestros días, los habitantes de Transilvania pueden ignorar el prestigio del mito del Drácula histórico y su relación con la figura del vampiro, pero jamás pondrán en duda las creencias ancestrales de su comunidad.

Aunque en *Drácula* no tiene lugar la primera actuación literaria del vampiro, a partir de Stoker surge una escuela interdisciplinaria que prolonga, parafrasea o modifica los principales elementos de la novela original. El libro fundador crea discípulos en ambas direcciones temporales: los antecesores adquieren nueva vida y los suceso-

res enfrentan el desafío textual. Obra maestra de fin del siglo XIX, poderosa metáfora del deseo, termómetro de los valores manifiestos y latentes de la literatura y la sociedad victorianas, *Drácula* es a la literatura de vampiros lo que Don Quijote es a la novela de caballerías, lo que *Moby Dick* a las narraciones de aventuras marinas.

En la edición conmemorativa *The Essential Dracula*, Leonard Wolf incluye no sólo el texto de la novela, sino testimonios de quienes han sido marcados de manera definitiva por la novela. Julio, el extraño niño del cuento "Bebe mi sangre" de Richard Matheson, decide ser un vampiro a raíz de la lectura que hace de *Drácula* hasta memorizarla. Matheson debe su justa fama a la novela *Soy leyenda* (1954), donde el personaje narrador es el último sobreviviente no infectado en un mundo donde el resto de los habitantes son vampiros. A la inversa, Julio, el niño solitario e incomprendido del cuento que citamos, evoca la alteridad del monstruo en un mundo regido por el sentido común y la prudencia. En su versión de *Nosferatu* (1979), Werner Herzog pone en labios de Klaus Kinski, una

frase ilustrativa de esta condición de víctima en lugar de victimario. Ante el estremecimiento de Jonathan Harker al escuchar el aullido del lobo, el vampiro exclama: "Nadie piensa que se trata del animal acosado." De igual modo, Julio es un perseguidor perseguido, un niño extraño, pero ¿qué niño sensible no es ajeno en un mundo no hecho a su medida? Escrito con las frases breves y concisas de su novela mayor, el cuento "Bebe mi sangre" (1951) imita el estilo de los textos escolares donde aprendemos las primeras letras. Gracias a la sintaxis dislocada y reiterativa, propia de la cosmovisión infantil, vemos, olemos y sentimos de manera más inmediata las vivencias de Julio. La acumulación de acciones, la biografía del niño entregado a sus fantasías, permiten que el texto de Matheson pueda ser leído como un puro cuento de terror y como una conmovedora metáfora de la condición humana, siempre en busca de lo que no tiene.

Aunque en la novela *Entrevista con el vampiro* (1981) de Anne Rice, Louis se refiera a Drácula como el producto de la imaginación de un irlandés delirante, la creación de Stoker es el vampi-

ro. A él corresponde haber realizado la primera sintaxis del vampiro. Con todo, en la exploración que Stoker hace del ser maligno por antonomasia no se hallaba solo. El primitivismo como amenaza al mundo civilizado era un tema debatido en todos los niveles del conocimiento; el año de publicación de *Drácula* es también el año en que se acuña la palabra psicoanálisis (Daniel Puick, 88:71). Lo que Freud hace al estudiar lo primitivo es hallar un camino para comprender el origen de nuestros miedos, tótems y proyecciones. El propósito del novelista es otro, pero es tan poderosa la metáfora, tan vasto el número de contenidos latentes en el contenido manifiesto, que el terror contenido en *Drácula* trasciende al universo victoriano donde surge. Los problemas de la herencia y la degeneración aparecen en numerosas obras de la época. Un hombre experimenta con la vida en animales y seres humanos en *La isla del doctor Moreau* de H. G. Wells. Igualmente, su novela *La guerra de los mundos* expresa el terror de este mundo ante la irrupción de lo ajeno. Los límites entre el alma y la animalidad pura y la confrontación con el

doble son trazados por Robert Louis Stevenson y Oscar Wilde en *El extraño caso del doctor Jekyll y Míster Hyde* y *El retrato de Dorian Grey*, respectivamente. Joseph Conrad lleva a sus lectores a un viaje al *Corazón de las tinieblas*, para convencernos de que la cordura y la demencia son vecinas.

La aparición de Abraham van Helsing —doctor en Medicina, Filosofía, Literatura y Derecho— en la novela de Bram Stoker modifica radicalmente la manera de concebir a los vampiros. Para establecer la oposición necesaria entre pensamiento mágico y conocimiento científico Stoker enfrenta dos concepciones del mundo: Inglaterra orgullosa de su pujante industria y el Oriente dominado por el pensamiento mágico. Los personajes de la novela hacen uso del fonógrafo, la máquina de escribir, los ferrocarriles y sin embargo deben acudir a sus más elementales temores para convencerse de la existencia de la otredad, para luego pensar en su aniquilamiento. El peligro de Drácula es real, pero también lo es la amenaza que el implacable conde representa: el imperio del instinto, la supervivencia bestial

sobre la organización social que el mundo de Occidente ofrece como garantía de felicidad. Las víctimas naturales del vampiro son las mujeres, pero en esa metáfora subyace una comprobación sociológica. Como ha demostrado Bram Dijkstra (1986:235),

> el simple pensamiento de que existía una mujer fuerte con voluntad, de mente y deseos propios, era suficiente para debilitar la musculatura de una personalidad alimentada con la hierba amarga del beneficio económico. El ardor del deseo del poder masculino parecía encogerse hasta la insignificancia ante el homenaje tumescente que rendía su cuerpo a la maravilla de una mujer radiante de vida e insensible a las exigencias del dinero.

Naturalmente, eso no lo sabía Bram Stoker ni lo sabía el conde Drácula. Lo notable es que con la lectura entre líneas que el tiempo nos permite hacer sobre el vampiro, éste aparece como el elemento desencadenador de los impulsos inconfesables. No es casual que Drácula elimine primeramente a la coqueta Lucy Westenra —en cuyo apellido muchos críticos

han visto un símbolo del mundo occidental (*West*)— y la verdadera amenaza —siempre latente, nunca manifiesta— para la sociedad masculina finisecular sea Mina Harker, independiente, trabajadora, rival de la autoridad varonil. Son los hombres y no el vampiro quienes clavan una estaca en el corazón y decapitan el cadáver de Lucy, dando con ello fin, simbólicamente, al deseo que amenaza a la respetabilidad burguesa.

Van Helsing es el científico racional que no descarta los poderes de lo sobrenatural. Stoker pertenecía a un círculo iluminista, y su nombre, *Bram,* es una abreviatura de Abraham. Semioculto en ese disfraz, el autor de *Drácula* dicta en el capítulo XVIII una conferencia magistral sobre vampiros, transcrita en taquigrafía —otra escritura de la modernidad— por la industriosa e indómita Mina Karker:

> Los vampiros existen [...] algunos de nosotros lo sabemos por experiencia. Y aunque no hubiéramos tenido la prueba de nuestra propia desgracia, las enseñanzas y las narraciones antiguas son concluyentes para cualquier persona sensata [...] El *Nosferatu*

no muere, como la abeja, cuando pica una vez. Por el contrario, se hace más fuerte, y tiene por ello más poder para hacer el mal. Este vampiro que está entre nosotros tiene la fuerza de veinte hombres; es más astuto que los mortales, pues su sagacidad ha ido creciendo con los siglos; puede utilizar la necromancia, que es, como indica su etimología, la adivinación por los muertos, y todos los de esta condición a los que puede acercarse están a su servicio; es brutal y más que brutal; es un demonio de crueldad, no tiene corazón; puede aparecer a voluntad cuando y donde quiera, en cualquiera de sus formas; es capaz de dirigir los elementos en cierta medida: la tormenta, la niebla, el trueno; puede dar órdenes a todos los seres maléficos: la rata, el búho, el murciélago, la polilla, el zorro y el lobo; puede aumentar y disminuir de tamaño, y a veces puede desaparecer y pasar inadvertido.

Sin embargo, ante esta omnipotencia del vampiro existen una serie de armas que todo aquel que esté familiarizado conoce. Pasemos a detallar cada una de ellas y a buscar su simbología y las causas de su prestigio. El ajo es la primera arma preventiva que Van Helsing aplica a los

aposentos de las víctimas en potencia. Poco convencido de la efectividad del símbolo y más dipuesto a demostrar la eficiencia del ajo para preservar su vida, el personaje de la novela *Soy leyenda*, ante la falta de ajos, fabrica un aceite con puerros y cebollas, vegetales que también contienen sulfuro de alilo e isoticianato de alilo. Sin embargo, luego de infructuosos experimentos, concluye, sin encontrar jamás la causa, que sólo el ajo mantiene alejados a los vampiros. Según Jean Chevelier y Alain Gheerbrant (1988: 68-69):

> Un manojo de ajos colgado en la cabecera de la cama o un collar de flores de ajo alejan a los vampiros, según una tradición de la Europa central [...] los griegos detestaban el ajo. Pero la creencia más persistente, en la cuenca del Mediterráneo y hasta la India, es que el ajo protege contra el mal de ojo. Por esta razón encontramos en Sicilia, en Italia, en Grecia y en la India, manojos de ajo atados con lana roja. En Grecia, el solo hecho de pronunciar la palabra ajo conjura los maleficios [...] En todas esas prácticas, el ajo se revela como un agente protector contra influencias nefastas o agresiones peligrosas.

Si como elemento natural contra la sobrenaturalidad que es el vampiro, la estaca de madera goza de un gran prestigio, sólo es eficaz aquélla convertida en ceniza, debido al sentido religioso de las cenizas en las que se convierte la sustancia consumida por el fuego. El vampiro de la película *Vamp* no muere debido a que la estaca con que es herido es, en realidad, de formaica que imita a la madera. Recordemos que Drácula es muerto con armas blancas de acero, el largo cuchillo *kukri* de Seward y el pequeño cuchillo Bowie de Quincey. Un curioso dato histórico: la segunda de las armas mencionadas debe el nombre a su creador, James Bowie (1799-1836), muerto en la batalla del Alamo como consecuencia de heridas provocadas por arma blanca. En cuanto al crucifijo y las espinas de la rosa, son los emblemas del único poder que el vampiro respeta porque le teme. De acuerdo con Dom Calmet, el vampiro es el supremo trasgresor en tanto que sólo Dios —e invoca el ejemplo de Lázaro— tiene el poder para conceder la vida. En la tradición cristiana, "la corona de espinas de Cristo celebra en la pasión el matrimonio del

cielo y la tierra virgen; es el anillo matrimonial entre el Verbo —Hijo del Hombre— y la Tierra, virgen que en todo momento puede ser fecundada" (Chevalier y Gheerbrant, 1988:478-479).

Con las armas anteriores y con Abraham van Helsing como orquestador intelectual, da comienzo la cacería. El otro doctor, el joven William Seward, es a Van Helsing lo que el doctor Watson es a Sherlock Holmes. Van Helsing y Holmes siempre saben más de lo que dicen y de aquello que sus interlocutores y sus lectores intuimos, pero, como el vampiro, también necesitan de un testigo lo suficientemente iniciado para compartir sus iluminaciones. Antes de *Drácula* no existen propiamente los cazadores de vampiros, que alcanza su expresión más alta en *La danza de los vampiros* (1975) de Roman Polanski, donde el profesor Ambrosius dedica sus mejores esfuerzos a conocer y destruir el reino de los insepultos y discute con su siniestro anfitrión en torno al libro, de la autoría de Ambrosius, *The Mysteries of the Bat*. Aunque Polanski plantea su película como una comedia, hay en ella algunas escenas terroríficas, como es

el lento descenso del vampiro a la tina de Sharon Tate o la danza propiamente dicha donde los insepultos regresan a este mundo.

En las historias y películas de vampiros, es el científico quien articula la descripción objetiva de la bestia. Es él quien da orden al material disperso en testimonios de primera mano. En *Drácula*, Van Helsing encuentra el hilo para unir las perlas negras: el diario de Jonatahan Harker durante su pesadilla en Transilvania, las páginas de Mina Harker, las anotaciones de Lucy Westenra y las grabaciones del doctor Seward. Si la escritura es el recurso supremo para no naufragar en la locura, si el conocimiento científico precisa, como subraya Van Helsing, cruzar "las aguas amargas para llegar a las aguas dulces", la novela *Drácula* es un conjunto de procesos iniciáticos. Jonatahan Harker, un promisorio corredor de bienes raíces, abandona la civilización de Londres y se interna en el Oriente. El diario donde rinde testimonio de su personal temporada en el infierno es su única manera de estar en el tiempo de su Occidente familiar. Desde las primeras manifestaciones de

alteridad entre los personajes de la novela, aparece en escena el doctor Van Helsing, quien sólo revelará plenamente los secretos del vampiro cuando esté seguro de que sus compañeros en la atroz aventura están convencidos del horror que enfrentan.

Las metamorfosis de Van Helsing han sido múltiples, y cada una responde a las necesidades culturales del momento. En la versión de Tod Browning (1931) es un hombre robusto, sanguíneo, con el pelo de corte militar, mientras en el *Drácula* de John Badham (1979) es personificado por un melancólico y educado sir Laurence Olivier. Francis Ford Coppola tuvo el acierto de elegir a Anthony Hopkis. Con el recuerdo de su actuación como el asesino Aníbal Lecter en *El silencio de los inocentes*, Hopkins personifica a un hombre de ciencia despiadado, sin escrúpulos, guasón e irreverente, y el único capaz de vencer con su fuerza intelectual y física al vampiro, del mismo modo en que Conan Doyle tuvo que inventar al brillantísimo doctor Moriarty para enfrentarlo a su detective y establecer un contrapeso en la lucha entre el bien y el mal. En *El*

Ansia (1983) de Tony Scott, el lugar de Van Helsing es ocupado por la joven, exitosa y atractiva doctora Sarah Roberts, especialista en genética y quien de víctima pasará a convertirse en cabeza de una nueva dinastía vampírica.

IV

Uno de los mayores aciertos literarios de Bram Stoker en *Drácula* es la presencia ausente del vampiro. Luego de los cuatro primeros capítulos de la novela, constituidos por el *Diario* de Jonatahan Harker, donde éste se convierte en huésped y prisionero del conde, el monstruo desaparece para hacer posteriormente sólo agunas actuaciones esporádicas. Sin embargo, su omnipresencia late tras cada uno de los medios escriturales de que se valen los personajes para armar la historia. Como ha tenido la paciencia de demostrarlo Leonard Wolf (1975:350-351), de las 390 páginas de la edición original, sólo 62 son ocupadas por el conde Drácula. De hecho, una de las características más sobresalientes de la literatura de vampiros es que éstos siempre se hallan en ausencia o se hace alusión a ellos de manera tangencial. De ahí su terror. Excepción a la regla son las más de 800 páginas de *Varney el Vampiro*. Con el paso de los años, el vampiro

ha exigido su lugar en el escenario y habla debajo de los reflectores. En su novela *La voz de Drácula* (1975), Fred Saberhagen otorga voz al habitante de Transilvania y lo lleva a narrar la historia desde su perspectiva. El estilo de Saberhagen es inferior —naturalmente y por explicación natural— al de su modelo, pero el enfoque resulta novedoso porque tenemos el testimonio hipotético de la criatura. Por demás sugerente resulta la parte donde el conde entabla una discusión en el tren, rumbo a Transilvania, con un científico, cuyo nombre no aparece, pero en quien podemos adivinar la identidad de un doctor llamado Sigmund Freud.

Desde el título de la primera novela de las crónicas vampíricas de Anne Rice, el vampiro Louis, a semejanza de las *Confesiones* de Rousseau o de *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, da comienzo a su testimonio. En su citado *Vampire A Masquerade* (1992:10-11), Mark Rein otorga voz al vampiro. Es uno de la especie el encargado de hacer, a modo de confesión, su propia *Anatomía vampírica*. Debido al fundamento científico de sus afirmaciones; a causa de su conte-

nido psicológico y simbólico; por el modo en que recoge y cuestiona algunas de las fórmulas más simplistas e ingenuas en torno al tema, es una de las más completas que se hayan hecho:

> No obstante que nuestra apariencia exterior se asemeja mucho a la de los vivos, hay algunos de nosotros que insistimos en que el cambio transforma a su sujeto en otras especies —*Homo Sapiens Sanguineus*, *Homo Sapientissimus* y *Homo Vampiricus* ya han sido adoptados como nombres para esta nueva raza...
>
> Los grandes cambios físicos son temas de sobra conocidos, por lo cual hemos dejado que permanezcan en el dominio de la ficción popular. Los dientes caninos son en efecto largos y puntiagudos, adecuados para desgarrar y posteriormente succionar la sangre. Sin embargo, alcanzan su extensión total sólo en el instante del ataque, mientras que en otras ocasiones se mantienen retraídos en las encías gracias a la contracción de un tejido flexible en su base. De otra manera, se dificultarían el habla y la secreción de saliva. Algunos, de un clan decadente, carecen de medios para contraer sus colmillos y resultan fácilmente identificables.

HEMEROTECA CENTRAL UACM

Para alimentarnos, básicamente necesitamos morder, retirar los colmillos de la herida y comenzar a beber. Si lamemos la herida después de beber, no quedará ningún rastro de ella. De hecho, si lamemos cualquier herida que hayamos causado con nuestras garras o colmillos, podemos curarla completamente.

Nuestra piel, como la del vampiro cinematográfico, se encuentra invariablemente pálida. Se debe, en parte, a nuestra aversión a la luz del día, pero también a nuestro permanente estado de muerte. *Darüber noch später.* (Sobre eso, más tarde.)

Nuestro apetito está motivado por la subsistencia, de ello no puede caber duda. De tal hecho, y de amargas experiencias con los alimentos que más he disfrutado en mis tiempos mortales, parece que las entrañas de un vampiro han perdido su facilidad para la digestión. Pocas veces se ve a un vampiro sobrado de peso, y casi todos descubren, después del Cambio, una nueva esbeltez. Al no ser requeridos, presumiblemente los órganos se atrofian.

El cuerpo del vampiro permanece como estaba en el instante de la muerte. El cabello y las uñas continúan creciendo durante algunos días, como lo hacen en un cadáver fresco, pero eso es todo. Si deseo que mi pelo o mis uñas sean más cortos, debo

cortarlas cada tarde después de levantarme. Conjeturo que el cuerpo de los vampiros está en realidad muerto, y detenido en su proceso degenerativo sólo por el poder del cambio. La piel se vuelve un poco más tirante sobre los huesos, como les sucede a los muertos recientes.

Los pulmones de un vampiro ya no respiran —aunque muchos han aprendido a fingir la respiración para andar entre los vivos— porque la sangre fresca de la presa provee la pequeña cantidad de oxígeno necesaria para mantener en actividad los tejidos muertos. Sólo un vampiro joven o inexperto toma sangre de la vena yugular, donde casi se halla al fin de su viaje y llena de impurezas; es preferible la sangre de la arteria carótida, limpia y plena.

Así como los pulmones ya no respiran, el corazón ya no late. De algún modo, la sangre de la presa se difunde a través del cuerpo por un proceso de ósmosis, en lugar de fluir por venas y arterias. Esto puede verse en el hecho de que cuando un vampiro llora —lo cual en verdad hacemos, y con más frecuencia de lo que un mortal supone— las propias lágrimas son de sangre. Si se corta la garganta de un vampiro, se encontrarán las venas vacías. La clausura y el atrofiamiento de los vasos sanguíneos más

Para alimentarnos, básicamente necesitamos morder, retirar los colmillos de la herida y comenzar a beber. Si lamemos la herida después de beber, no quedará ningún rastro de ella. De hecho, si lamemos cualquier herida que hayamos causado con nuestras garras o colmillos, podemos curarla completamente.

Nuestra piel, como la del vampiro cinematográfico, se encuentra invariablemente pálida. Se debe, en parte, a nuestra aversión a la luz del día, pero también a nuestro permanente estado de muerte. *Darüber noch später.* (Sobre eso, más tarde.)

Nuestro apetito está motivado por la subsistencia, de ello no puede caber duda. De tal hecho, y de amargas experiencias con los alimentos que más he disfrutado en mis tiempos mortales, parece que las entrañas de un vampiro han perdido su facilidad para la digestión. Pocas veces se ve a un vampiro sobrado de peso, y casi todos descubren, después del Cambio, una nueva esbeltez. Al no ser requeridos, presumiblemente los órganos se atrofian.

El cuerpo del vampiro permanece como estaba en el instante de la muerte. El cabello y las uñas continúan creciendo durante algunos días, como lo hacen en un cadáver fresco, pero eso es todo. Si deseo que mi pelo o mis uñas sean más cortos, debo

cortarlas cada tarde después de levantarme. Conjeturo que el cuerpo de los vampiros está en realidad muerto, y detenido en su proceso degenerativo sólo por el poder del cambio. La piel se vuelve un poco más tirante sobre los huesos, como les sucede a los muertos recientes.

Los pulmones de un vampiro ya no respiran —aunque muchos han aprendido a fingir la respiración para andar entre los vivos— porque la sangre fresca de la presa provee la pequeña cantidad de oxígeno necesaria para mantener en actividad los tejidos muertos. Sólo un vampiro joven o inexperto toma sangre de la vena yugular, donde casi se halla al fin de su viaje y llena de impurezas; es preferible la sangre de la arteria carótida, limpia y plena.

Así como los pulmones ya no respiran, el corazón ya no late. De algún modo, la sangre de la presa se difunde a través del cuerpo por un proceso de ósmosis, en lugar de fluir por venas y arterias. Esto puede verse en el hecho de que cuando un vampiro llora —lo cual en verdad hacemos, y con más frecuencia de lo que un mortal supone— las propias lágrimas son de sangre. Si se corta la garganta de un vampiro, se encontrarán las venas vacías. La clausura y el atrofiamiento de los vasos sanguíneos más

próximos a la piel es otra causa de la pálida complexión que caracteriza al vampiro, aunque en el instante posterior a que un vampiro se alimenta es posible ver un tinte rosáceo.

La sangre de la presa... parece tener algunas propiedades notables. Somos capaces de sanar de nuestras heridas con una rapidez asombrosa. Aún sentimos dolor, y un reflejo envía sangre al área afectada; tal como ocurre con los vivos, la sangre se difundirá en el tejido afectado y alcanzará una coloración púrpura. La excepción a esta regla es la estaca tan querida por escritores y cineastas. Ésta causará un cierto estado de trance o parálisis, pero no provocará la muerte. Por qué ocurre esto no lo sé, pues el corazón ya no late y no es necesario bombear el flujo sanguíneo. He escuchado varias explicaciones míticas a este fenómeno, pero confieso mi incapacidad para explicarlo racionalmente.

El cuerpo ya no produce ni regenera su propia sangre, y depende por completo de la presa para la obtención de sangre fresca y los nutrientes que la ciencia ha encontrado en ella. Algo en la sangre... merced al cambio, estimula la llama de la vida y evita su terminación, pero para impedirla se necesitan regulares infusiones de sangre fresca. Y cuando un vampiro es destruido, la degeneración es asom-

brosamente rápida, como si el tiempo cobrara la deuda de décadas o siglos. Nada queda sino polvo, por lo cual resulta imposible un estudio anatómico y mucho hay que dejarlo a la conjetura.

Somos capaces de curar nuestras heridas mediante la sangre con la cual nos alimentamos. Podemos utilizarla para regenerar miembros y órganos, con el tiempo y el espacio necesarios. La regeneración nos devuelve siempre al estado físico que teníamos en el instante de morir, incluyendo el largo del cabello, la forma del rostro, el peso —todo. Cuando el cuerpo resulta herido, se regenerará a partir del mismo molde una y otra vez. Ya estamos muertos, y por lo tanto no podemos morir excepto por obra de las fuerzas de la vida: el sol eterno y la llama primigenia.

Queda sólo una última cuestión *in re corporis*, un tanto lasciva, que trataré de responder con la mayor delicadeza posible. A través de la tradición popular, el vampiro se ha convertido en una de las más poderosas figuras románticas —y más que románticas. Si bien el acto amoroso es físicamente posible para el vampiro de cualquier género, los impulsos asociados y los estímulos han muerto junto con la carne. Con un esfuerzo de la voluntad, podemos hacer que vuelvan todos estos impulsos, obligando a la

sangre a dirigirse a áreas determinadas, del mismo modo en que curamos una herida, pero eso es todo. El éxtasis del beso reemplaza cualquier otra necesidad dentro de nosotros. La sangre es el único objeto de nuestro deseo.

Vivir como vampiro es vivir con el horror... El Ansia nunca puede ser plenamente saciada. La llamamos Ansia, pero el término es lamentablemente inadecuado. Los mortales conocen el hambre, incluso la inanición, pero eso no es nada. El Ansia reemplaza a casi cualquier otra necesidad, cualquier otro impulso conocido por los vivos —comida, bebida, reproducción, ambición, seguridad— y es más urgente que una combinación de todos.

Más que un impulso, es una droga, a la cual nacemos con una desesperanzada adicción. Al beber sangre no sólo garantizamos nuestra sobrevivencia, sino experimentamos un placer más allá de cualquier descripción. El Ansia es un éxtasis físico, mental y espiritual que ensombrece todos los placeres de la existencia mortal.

Ser un vampiro es estar atrapado por el Ansia. Tal es la paradoja de nuestra vida. Es la maldición de mis semejantes.

Hay en la anterior declaración de la criatura una mezcla de poder, aceptación y elegía. Se trata de una disección fisiológica del vampiro, de la cual es posible extraer además una especie de ontología vampírica. Se subraya, sobre todo, que la principal actividad del vampiro es la obtención de sangre. Sin embargo, a diferencia del instinto de supervivencia del *Desmodus rotundus*, tal apetito no se limita a la satisfacción física sino se añaden vivencias de orden intelectual. En la cita anterior, hemos traducido *Hunger* como *Ansia*, para seguir la interpretación de la versión española de la película de Tony Scott, donde el tema principal es precisamente esta fascinación por la sangre y la manera como los hermosos vampiros Catherine Deneuve y David Bowie se sumergen en la estética para aumentar el éxtasis de su vida eterna.

Por lo que se refiere a la fundamentación científica de los cambios que se operan en el organismo vampírico, de acuerdo con la extensa cita anterior, la forma de la asimilación de la sangre por parte del vampiro artístico no se halla lejos de la realidad científica. Según explica William López-Forment (1990:11-12):

> Para que el flujo de sangre no se interrumpa por coagulación de la misma, la saliva del murciélago tiene un anticoagulante que no permite la agregación de las plaquetas de la sangre, sucediendo así un flujo de sangre ininterrumpido. Después de unos 8 a 10 minutos, ha llenado estómago y se retira a su refugio para digerir la sangre. Siendo la sangre una sustancia singularmente alta en proteína y baja en carbohidratos y grasas, y por lo tanto un alimento muy nitrogenado, el vampiro es forzado a excretar urea altamente concentrada rápidamente, y a mantener un presupuesto de agua fuertemente controlado.

La explicación anterior revela que, si la fisiología del animal es semejante a la del hombre metamorfoseado, no debe ser fácil ni agradable pertenecer a su fauna. Uno de los críticos de *Drácula* anota cómo siempre le ha llamado la atención quién aseaba los trajes del conde. En tal sentido es revelador el capítulo donde los cazavampiros entran en el refugio de Drácula en Picadilly, y ahí se encuentran, cuidadosamente cubierto, el arsenal con que el insepulto hace su *toilette* para incorporarse al mundo de los vivos. En la sistematización que Dudley Wright (1924:

66-130) hace de las diferentes leyendas y anécdotas que existen en torno a las apariciones de vampiros en el siglo XVIII, no se habla de que resulte un privilegio ser atacado por uno de esos seres. Con todo y su poder para regresar de la tumba, esa capacidad no resulta digna de admiración. ¿Por qué, entonces, el vampiro ha evolucionado hasta convertirse, en algunas versiones del mito, en el más excitante de los seres o en el más digno de simpatía? Para Stephen King, los jóvenes de la generación de las microcomputadoras y de las enfermedades transmitidas por vía sexual, siguen de cerca las metamorfosis del vampiro porque su amor es casi exclusivamente oral, o al menos así se nos ofrece en la mayor parte de las novelas y películas. Con todo, también es cierto que el vampiro ha evolucionado en su erotización, desde un Bela Lugosi que en la versión de *Drácula* (1931) de Tod Browning sufre el corte de cámara cuando está a punto de consumar la mordedura de su víctima, hasta la escena del *Drácula* (1992) de Francis Ford Coppola, donde el vampiro, metamorfoseado en lobo, posee brutalmente a Lucy Westenra. Los extremos en la mordedura

femenina los forman la sensualísima Grace Jones, transformada en una bestia implacable en *Vamp* (1991) de Richard Wenk, y cuyo horror aumenta porque jamás pronuncia una palabra, y la angelical Catherine Deneuve en *El Ansia* (1983), donde la francesa no altera la elegancia de su atuendo ni la serenidad de su rostro al succionar la sangre necesaria para su supervivencia. Ambos personajes femeninos ilustran el cambio de *habitat* que los vampiros han experimentado con el paso del tiempo. En lugar de vivir en castillos y casas abandonadas, lejos de la civilización, de acuerdo con la imaginería gótica, siguen el ejemplo del conde Drácula y se trasladan a centros urbanos densamente poblados. Grace Jones es la principal bailarina de un ínfimo local de *dirty dancing*, perdido en los barrios bajos de Los Angeles, mientras Myiriam, el personaje protagonizado por la Deneuve, vive en Nueva York, con todas las comodidades de la vida moderna, incluida una cámara de circuito cerrado para detectar posibles intrusos.

La inefabilidad del Horror que es el vampiro puede conducir a diversos recursos para vencer-

lo, incorporándolo a nuestra mitología cotidiana, ya por medio de la sátira, ya mediante el repaso de las defensas que debemos tener contra él. Bela Lugosi pidió ser enterrado con la capa del Drácula que aún ahora para muchos sigue siendo el arquetipo del vampiro —aristócrata, distante, pausado, con su inglés pleno de reminiscencias eslavas. Acaso exorcizaba el horror que le daba personificar al Horror, aceptando la versión satírica del monstruo, con ayuda del humor insoportable de Abbott y Costello y los *East End Kids*.

La limitación y arma del vampiro es no poder contemplarse en un espejo. En esta falta de reflejo se halla una de las carencias del vampiro y una de nuestras posibilidades para vencerlo. Según advierte Ornella Volta (citado por Villeneuve, 1970:83): "Al decretar que sólo el alma tiene derecho a la inmortalidad, el cristianismo ha creado una reivindicación de la parte del cuerpo. El vampiro, impaciente de los límites impuestos por la muerte física, busca la posibilidad de que sobreviva un cuerpo sin alma." Como el hombre que perdió su sombra en el

cuento de Peter Schlemill, el vampiro es un ser en busca de su integridad, la cual no habrá de encontrar ni mediante la posesión del cuerpo de los otros. De semejante impotencia proviene la angustia del zóofago Renfield —profeta del nuevo anticristo encarnado en Drácula— al declarar su exclusiva obsesión por cuerpo, nunca por el alma, de sus víctimas. El vampiro no desea nuestra alma, pero la envidia:

> El espejo no tiene solamente por función reflejar una imagen; el alma, convirtiéndose en un perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla. El alma acaba por participar de la belleza misma a la cual ella se abre. (Chevalier y Gheerbrant, 1988:477).

En varias antiguas culturas, se tenía la creencia de que una superficie reflejante —el agua incluida— atrapaba el espíritu, idea persistente en nuestros días entre ciertas comunidades no precisamente alejadas de la que llamamos civilización. De acuerdo con la explicación de

Ornella Volta anteriormente citada, por ser exclusivamente cuerpo, el vampiro no puede ser reflejado; tampoco, como el espejo, puede reproducir otros hombres. La furia del vampiro ante los espejos, que él explica como un rechazo a la vanidad de los hombres, puede leerse como la carencia y la envidia que siente ante la integridad física que tenemos las criaturas humanas a las que él desprecia pero sin las cuales no puede vivir. Como hace notar Manuela Dunn Mascetti (1992:82), esta antigua creencia se explica mejor si pensamos en que se origina en una sociedad preindustrial, cuando los espejos eran defectuosos y el reflejo aparecía, como el alma, en movimiento, en permanente estado de mutación.

Más allá de las implicaciones románticas en que cronológicamente el vampiro alcanza su prestigio estético, su doble condición de indeseable y anhelado lo transforma en un ser capaz de crear su estado de excepción y de establecer a partir de esa premisa sus propios valores. El reino del vampiro es todo lo contrario de lo que concebimos como vida: garantiza la existencia eterna, pero esa sabiduría conduce a una pleni-

tud que cobra con creces la posesión del secreto. Sin embargo, el imperio que ejerce sobre la imaginación, su oferta por concedernos algo en lo que jamás pensamos, se explica porque el vampiro es todo lo que no somos y es esa otredad la que nos atrae y nos seduce. Como depredador natural, el vampiro ejecuta una acción unilateral (Mascetti, 1992:11) sobre la presa elegida, ya sea para continuar viviendo, ya para crear otro ser a su semejanza. Tal es lo que vuelve categórica la conclusión a la que llega el médico personaje de *Conferencia de vampiros* de Francisco Segovia (1987:9):

> La razón que doy a mi terror es ésta: en un ser tan estrechamente reducido a una sola y única cualidad (no estar vivo ni muerto) y a una sola y única actividad (morder y producir otro ser idéntico a él), cualquier semejanza se resuelve, necesariamente en una identidad. Así, si somos capaces de encontrar otro ser elemental con estas cualidades, podremos estar seguros de que tal nuevo ser no es sino el mismo idéntico virus. Y todos sabemos que ese ser elemental es el vampiro.

Todos estamos obsesionados por los límites entre la vida y la muerte. Sólo el vampiro los explora, los trasgrede y los modifica sin importar los medios. Un consuelo y un orgullo nos quedan en nuestra amenazada condición humana: la sensación de poder que la inmortalidad le otorga también tiene su precio. Hay algo peor que la muerte, declara el vampiro en el *Nosferatu* de Werner Herzog. Peor es la vida, soportarla con sus frivolidades y sus cambios que son, finalmente, superficiales, porque el hombre continúa siendo la criatura miserable y gloriosa que, acaso por sus contradicciones, se convierte en sujeto y objeto del vampiro. En *Drácula*, las víctimas no eligen serlo; incluso la rendición a la voluntad del agresor ocurre como consecuencia del ejercicio de sus poderes. La posibilidad de optar por el estado vampírico es una de las innovaciones que Anne Rice introduce desde el primer volumen de sus *Crónicas vampíricas*, donde pone de manifiesto la dependencia física y emocional que el vampiro tiene de los humanos. En el fondo, y aunque declare lo contrario, al vampiro no le basta matar, eliminar, hacer

otros seres semejantes a él. Como ser alienado, intruso en el dominio de la luz, necesita de un interlocutor inteligente, de alguien que experimente la misma simpatía por las tinieblas y lo acompañe en la soledad donde habita, a la que está condenado.

Y si aún queremos profundizar en la razón por la cual el vampiro no se refleja, pensemos en que al buscarlo en el espejo, no lo miramos porque en medio se cruza nuestra propia imagen, la de esta criatura humana igualmente obsesionada por conocer los límites entre la vida y la muerte. Dicho de otro modo, si el vampiro necesita del hombre para continuar viviendo, nosotros, quienes los creamos en nuestros sueños o pesadillas, necesitamos del poderío de su metáfora para sentir la vida con mayor intensidad, para mirar este jardín con ojos de vampiro y escuchar la palpitación de la sangre bajo el mármol en apariencia inerte de la estatua.

ARATA, Stephen D., "The Occidental Tourist. *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization", *Victorian Studies*, v. 33, 1990, pp. 621-545.

BERNARD, J. L., *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*, Paris, Éditions du Dauphin, 1971.

CALMET, Augustin, *Tratado sobre los vampiros,* traducción de Lorenzo Martín del Burgo, Madrid, Mondadori, 1991.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos,* Barcelona, Editorial Herder, 1988.

DJSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo,* Madrid, Ediciones Destino, 1986.

DUNN MASCETTI, Manuela, *Vampire. The Complete Guide to the World of the Undead,* New York, Viking Studio Books, 1992.

ELBARBARY, Samir, "Heart of Darkness and Late-Victorian Fascination with the Primitive and

the Double", *20th Century Literature*, v. 39, Spring 1993, pp. 113-128.

FINGERIT, Marcos (compilador y traductor), *Vampiros. Una antología de los maestros del género,* Buenos Aires, Sur, 1961.

LÓPEZ-FORMENT CONRADT, William, "El murciélago vampiro. *Desmodus rotundus*", *Revista Universidad de México*, número 472, mayo de 1990, pp. 10-12.

MCNALLY, Raymond y Radu FLORESCU, *In search of Dracula. A True History of Dracula and Vampire Legends*, New York, Warner Paperback Library, 1972.

PICK, Daniel, "Terrors of the night: *Dracula* and Degeneration in the Late Nineteenth Century", *Critical Quarterly*, v. 30, Winter 1988, pp. 71-88.

REIN, Mark y Vampire HAGEN, *The Masquerade. A Storytelling Game of Personal Horror.* Georgia, White Wolf, 1993.

RIOUX, Jean-Pierre, *Chronique d'un fin de siècle 1889-1900,* Paris, Éditions du Seuil, 1991.

ROMO, Enrique (compilador), *Aleteo de colmilludos*, México, Secretaría de Educación Públi-

ca, 1994. (Libros del Rincón. Colección Itacate.)

SEGOVIA, Francisco, *Conferencia de vampiros. Las sombras dan su fe*, Ilustraciones de Othón Téllez, México, Cuadernos de la Orquesta, 1987.

STOKER, Bram, *Drácula,* traducción de Javier Ruiz Calderón, Ilustraciones de Pablo Schugurensky, Madrid, Ediciones Gaviota, 1993.

VAMPIROS, edición a cargo de Jacobo Siruela, Madrid, Ediciones Siruela, 1992.

VILLENEUVE, Roland, *Loups-garous et vampires,* Paris, Éditions J'ai Lu, 1970. (L'Aventure Mystérieuse).

WOLF, Leonard (editor), *The Essential Dracula. The Definitive Annotated Edition of Bram Stoker's Classic Novel,* Notes, bibliography and filmography revised in collaboration with Roxana Stuart, New York, Plume Books, 1993.

_____, *The Annotated Dracula. With Maps*, Drawings and Photographs, Art by Sätty, New York, Ballantine Books, 1975.

WRIGHT, Dudley, *The History of Vampires*, New York, Dorset Press, 1993. (Edición facsimilar

UTEX

de la publicada bajo el título *Vampires and Vampirism*, London, W. Rider and Son, Ltd., 1924.)

Una primera versión de este texto apareció en la revista *Ciencia y Desarrollo* del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, gracias a la invitación que me hizo Guadalupe Curiel y al cuidado que en la edición puso Alfredo Gómez Rodríguez. Su elaboración fue posible por el estímulo que recibí de mis alumnos participantes en el curso *Drácula y sus discípulos* que, por iniciativa de Boris Berenzon, impartí entre los meses de octubre y diciembre de 1994 en el Centro de Educación Continua de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Enrique Moreno Menéndez era el más joven de la clase y a quien desde un principio dediqué mis mejores energías para iniciarnos conjuntamente en los misterios del vampiro. Él partió antes a su encuentro. Por esa razón le están dedicadas estas palabras, en homenaje al puente establecido entre nosotros para siempre. Agra-

dezco a la sensibilidad de Alfredo Herrera la transformación de esta *anatomía vampírica* en uno de los hermosos objetos tipográficos creados por su buen gusto y su amor a los libros.

Índice

I 9

II 23

III 29

IV 45

Bibliografía citada 63

Noticia bibliográfica 67

Vicente Quirarte: *Sintaxis del vampiro*
Edición y diseño: Alfredo Herrera Patiño
Cuidado de edición: Claudia Pacheco
Corrección: Alma Delia Hernández Priego
Tipografía: 11.5:15 Garamond
Negativos: Afa Fotomecánica
Aragón 87-A, col. Álamos
03410, México, D.F.
55.38.53.08
Impresión: Impresora Gráfica
Publicitaria, S.A de C.V.
Enrique Rebsamen 22,
col. Piedad Narvarte
Tel. 56.39.54.41 Fax: 56.39.68.10
Encuadernación: Raúl Olguín
Úrsulo Galván 103,
col. Desarrollo Urbano Quetzalcóatl.
Tel. 044.55.51.91.02.39
Tiraje: 600 ejemplares
Edición: 2ª, marzo 2003
Colección: *Las cascadas prodigiosas,* 61

Todos estamos obsesionados por los límites entre la vida y la muerte. Sólo el vampiro los explora, los trasgrede y los modifica sin importar los medios. Un consuelo y un orgullo nos quedan en nuestra amenazada condición humana: la sensación de poder que la inmortalidad le otorga también tiene su precio. Hay algo peor que la muerte, declara el vampiro en el *Nosferatu* de Werner Herzog. Peor es la vida, soportarla con sus frivolidades y sus cambios que son, finalmente, superficiales, porque el hombre continúa siendo la criatura miserable y gloriosa que, acaso por sus contradicciones, se convierte en sujeto y objeto del vampiro.

(pagina 61)

Colección: *Las cascadas prodigiosas*, 61
Literatura mexicana / Ensayo