

LAS METAMORFOSIS DEL VAMPIRO EN RELATOS HISPANOAMERICANOS

JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS
CASA DE LAS AMÉRICAS

El vampiro se ha vuelto uno de los personajes fantásticos más vitales de los últimos tiempos, no sólo del cine y la televisión, sino también de la literatura; quizá se ha vuelto eso que Gilbert Durand llamó un-mito de época (:34) -lo cual sería terrible, por lo que diría en términos simbólicos de esta época, teniendo en cuenta que tan sombría figura no sólo expresa un ansia de inmortalidad o eterna juventud que se ha sentido en otros momentos bajo aspectos más amables, sino que la forma de lograrla es en general mortífera, violenta, parasitaria, desesperada, de un erotismo destructivo, que entroniza un culto macabro. En todo caso -puesto que ése es un tema diferente y más complejo, en el que tienen que entrar muchos otros elementos-, como mito con valor fehaciente, o al que al menos se acuerda verosimilitud, el vampiro es propuesto desde ángulos diversos y recibido con expectativas que también varían; es, pues, un personaje dinámico, en transformación o que, como a menudo se ha dicho, “evoluciona”. Partiendo de la evidencia de esa vitalidad, este trabajo tiene como objetivo mostrar algunos modos en los que, en la literatura hispanoamericana, el vampiro cambia para seguir existiendo, algunas de las que -apropiándome de un título de Baudelaire- denomino *metamorfosis del vampiro*, por medio del análisis de cinco relatos de

otros tantos autores: los argentinos Eduardo Mallea y María de Villarino, los mexicanos José Emilio Pacheco y Carlos Fuentes y el cubano Severo Sarduy.

El vampiro literario es un tipo de personaje, pero dados sus orígenes heterogéneos y su larga trayectoria, se ha subdividido, y así en estudios recientes, de corte histórico y teórico, se han distinguido subtipos y transformaciones. Christopher Frayling detectó cuatro tipos principales de vampiros entre finales del siglo XVIII y principios del XIX: el lord satánico, la mujer fatal, la fuerza invisible y el vampiro del folclor (:62). Por su lado, Jean Marigny, estudiando las representaciones vampíricas que se produjeron a lo largo del siglo XX, señala transformaciones de las que se deducen diversificaciones de los subtipos tradicionales. Esos cambios fueron la “feminización” o el aumento de la presencia de vampiros mujeres (123—124); la ampliación del rango de edades hasta dar entrada a adolescentes, niños e incluso bebés (:124—132); la democratización del personaje o la existencia de vampiros de distintos estratos sociales y no sólo de aristócratas decimonónicos (:136); el predominio de vampiros citadinos y ya no tanto rurales (:136-137), que además “ejercen toda suerte de profesiones” (:144); y aunque Marigny no lo menciona expresamente entre los cambios- la aparición de vampiros que “no son ni demonios ni muertos-vivientes, sino seres vivos e inteligentes, pertenecientes a una especie diferente de la del *homo sapiens*, que puede ser de origen extraterrestre” (:153).

Enfocando este asunto desde otro ángulo: el vampiro come una forma de la alteridad y por tanto durante mucho tiempo un ser básicamente silencioso, Rosalba Campra detecta dos procedimientos para reducir esa otredad, una vez que se; ha pasado de los vampiros que hablaban por *interpositae personae* a los dotados de vez propia -los cuales, de por sí, ya eran otros dos grandes, subtipos. Los procedimientos son “por una parte la proclamación de la inocencia, por la otra la asunción de la «culpa» (la na-

turalidad de vampiro con toda la criminalidad que ella implica)" (Campra: 109).¹ Por lo cual habrá nuevos vampiros: los inocentes, incomprensidos, como el Drácula de Fred Saberhagen (*The Dracula Tape*, 1975), y los autodeclarados "asesinos despiadados y voraces" (:110), (como el Lestat de Anne Rice.

"El vampiro —ha notado Jacques Finné, después de haber estudiado los principales hitos durante el siglo XIX—evoluciona de una manera muy natural según tres tendencias" (:164): una clásica, marcada por esa "verdadera Biblia del vampirismo" (:163) que es el Drácula de Bram Stoker; una paródica; y una tendencia de indagación o de investigación "en la cual los escritores tratan de rivalizar en originalidad para resucitar un tema anticuado" (:164).

En la literatura hispanoamericana, hay vampiros —según A. Owen Aldridge (:145)— al menos desde 1825, cuando José María Heredia tradujo con el título de "La Novia de Corinto" la balada de Goethe "Die Braut von Korinth", inspirada en un relato del escritor griego Flegón de Tralles, del siglo II d.n.e. No obstante, es cierto que su presencia comienza a ser más frecuente durante el modernismo, como afirma Gabriela Mora (:193) y como lo indica en relatos que ella menciona o comenta² y otros que pueden añadirse como "El vampiro negro", que quedó inédito a la muerte de su autor, Eduardo Ladislao Holmberg (Pagés: 50); "Thanathopia" (1897) de Darío (aun con ciertas reservas sobre su pertenencia al tema); "El almohadón de pluma" (1907) de Horacio Quiroga, a quien también se debe el relato, ya no modernista, "El vampiro" (1927); un homónimo: "El vampiro" (1920) de Víctor J. Guillot; "El coleccionista de marfiles" (1921) de Manuel Horta, rescatado y

1 Soy responsable de la traducción de las citas, a menos que se indique otra cosa.

2 Ellos son: "La vampira" (1899) de Leopoldo Lugones; "Otro caso de vampirismo" (1907) de Alfonso Hernández Catá; "La Granja Blanca" (1904), "Las leyendas de haschischs" (1904) y "Vampiras" (1906) de Clemente Palma; y la novela "El vampiro" (1910) de Froylán Turcios.

vuelto a publicar en 1991 por Emiliano González; “El vampiro” de Alejandro Cuevas (1911); “La novia de Corinto” de Amado Nervo, etc.³ A partir del modernismo y del posmodernismo, el personaje continua llamando la atención de numerosos escritores, en la versión cruenta o en otras menos fácilmente identificables, de carácter metafórico, como la de artistas o creadores cuyas fuerzas vitales son absorbidas por sus creaciones. La lista de títulos, sin pretensiones de exhaustividad, puede ser extensa; la limito a algunos: “El hijo del vampiro” (1937), 62; *Modelo para armar* (1968) y “Reunión con un círculo rojo” (1977) de Julio Cortázar; *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares (a pesar del desprecio con que este autor se refirió al personaje y a las atmósferas góticas en el prólogo a la Antología de la literatura fantástica que preparo con J.L. Borges y Silvina Ocampo); “La rosa de Cernobbio” (1946) de Eduardo Mallea; “La rosano debe morir” (1950) de María de Villarino; “Pígmalión” (1956) de Bonifacio Lastra; “La celda” (1959) de Amparo Dávila; “Donde la sangre es escasa” (1967) de René Rebetez; “La garrapata” (1976) de Abelardo Castillo; “La Hechizada” (1980) de Manuel Mújica Lainez; “Vampiros reflejados en un espejo convexo (y moraleja final)” (1987) de Severo Sarduy; “Constancia” (1989) y “Vlad” (2004) de Carlos Fuentes; “No perdura” (1990) de José Emilio Pacheco; varios textos de Beatriz Álvarez Klein, Lazlo Moussong, Julia Rodríguez y Mauricio-José Schwartz reunidos en un número monográfico, de 1991, del suplemento cultural *Plural*, del periódico mexicano *Excélsior*; “Nosferatu” (1998) de Griselda Gambaro; “Rojo” (1997) y “Gourmets” (2006) de Cecilia Eudave; “Acerca del vampirismo” (2000) de Ana María Shua; *Isabel* (2000) de Carmen Boullosa; “Cambio de Vida” (2002) de Esther Díaz Llanillo, “El descendiente” (2006)

3 He estudiado el tema de los vampiros en el modernismo en Sardiñas 2005, texto que se publicara próximamente con modificaciones en Fuentes Humanísticas (México).

de Marcial Fernández y “La ciudad de los muertos” (2006) de Gina Picart Baluja.⁴

Veamos de inicio dos relatos que tratan sobre flores-vampiros. En “La rosa de Cernobbio”, Mallea cuenta la historia de una * joven, Berta, que, por razones del medio sórdido, naturalista, en que creció, pronto se aisló, cortó la comunicación con su padre — su único familiar—y estableció vínculos anómalos con las flores de la florería donde ambos trabajaban y vivían. Su padre esperó toda su vida, hasta su muerte, la llegada de una rosa rara que sus parientes habían logrado alguna vez en Italia, pero cuyo secreto se había ido a la rumba con su creador; sólo la casualidad o un milagro podrían producirla de nuevo. Las rosas de Cernobbio podían sacarlo del marasmo y compensarlo de la mala suerte que había tenido, entre otras cosas al haberse casado con una mujer enfermiza que, después de morir, lo dejó atado a su hija; en imaginarlas fijó su atención a partir de un día la joven Berta. Las extrañas rosas adquirieron una connotación aciaga en la mente de la joven, quien tuvo la seguridad de que cuando llegaran, ella desaparecería: “Ella va a venir a buscarme” (Mallea: 153), con lo cual sentiría un alivio. Y, a pesar de que su vida cambió cuando, tras la muerte del padre, se casó y conoció cierta felicidad, Berta murió de un inexplicable ahogo la tarde en que finalmente llegó a la florería un ejemplar de la rosa, en ese punto del texto descrita como de “corola áureo—violácea” (:174).

En ningún momento se dice que haya habido una succión de sangre ni de vitalidad por parte de la rosa en el cuerpo de Berta. Sin embargo, la relación entre la flor y ella se plantea como vampírica a distancia. Aun antes de que el narrador informe que la flor iba en camino hacia Buenos Aires y antes de que la protagonista pudiera tener algún conocimiento de eso —realmente nun-

4 Agradezco a Ana María Morales la generosidad con que compartió conmigo su colección de vampiros, de la que —more vampirico~ he tornado algunos títulos para completar la lista anterior.

ca lo tuvo, murió sin saberlo—, los síntomas de Berta son no sólo los de la espera que ha marcado a su corta familia, sino también una inquietud en ascenso y una ansiedad imprecisa pero intensa que mucho recuerda los sentimientos de expectación morbosa de Renfield en *Drácula*. Sólo que Berta quiere huir y siente temor. Y sobre todo hay una pérdida progresiva de vigor y una palidez que contrastan con el aspecto fresco y los colores fuertes de la flor al arribar a la florería, precisamente en los instantes en que Berta desfallece a unos escasos metros, mientras esperaba un tren para alejarse; Berta pasa por estados como los siguientes: “un indefinible apagamiento, una oscura y casi dolorosa languidez” (:165), “un extraño ahogo” (:166), “pálida, inquieta, desencajada” (:166), “cara emblanquecida y desencajada” (2168), “la hería el sol” (:169), “estaba destruida, de nuevo enflaquecida” (:171), y al estar la flor a punto de llegar, un mal repentino la ataca y es descrita en términos metafóricos como alguien que sufre una herida y es privado de su sangre, como una persona fulminada, que queda pálida y al sentir ahogo se toca la garganta, pero también, al mismo tiempo, como la víctima del ataque de un vampiro: “Se puso en pie, herida, exangüe. Se llevó la pálida mano a la garganta” (:173). La flor, por el contrario, llega “fresca a pesar de tan larga navegación, estupenda de vida” (:174). Es decir; que hay por una parte signos de estar bajo una influencia inquietante y depredadora, aun cuando la protagonista no esté consciente de ello o al menos no diga estarlo, y, por la otra, una sincronía entre el deterioro psíquico y físico de ella y la proximidad de la flor: una se va agotando en la medida en que podemos deducir que la otra se acerca. Todo esto debería bastar para que se considere este cuento como parte de una literatura que toca el tema, vampírico de forma sutil y evasiva, pero inequívoca. La siguiente descripción de Berta antes de partir es casi la de un vampiro, aunque en una lectura de superficie se trata de la de una mujer desvelada por la ansiedad: “El la sintió pasar una noche entera con los ojos abier-

tos, boca arriba sobre las sábanas, inmóvil como una muerta o como el tiempo". (:171) Pero las semejanzas parecen evidentes.

"La rosa no debe morir", de María de Villarino, ofrece otro ejemplo de acercamiento indagador al tema; quizá hasta sea discutible su inclusión en el llamado *genus vampiricum*, pero ciertos rasgos la justifican. La suya es la historia de otra protagonista femenina y de otra flor, pero en esta ocasión aquella no resulta sometida por ningún influjo maldito, ni la flor priva de su vitalidad a nadie; al contrario, la recibe como una forma de perpetuar voluntariamente un amor callado. El grueso de los hechos ha ocurrido ya cuando la mujer, una argentina acomodada que ha estado ausente de su quinta campestre durante dos años de viaje, regresa y encuentra que la casa -una mansión gótica bastante típica- ha quedado envuelta por la vegetación, en un caso también típico de jardín abandonado a un crecimiento vicioso, de espacio en regresión (Vax:33-34) y de umbral hacia lo otro. La recuperación del pasado, de los recuerdos, va ocurriendo en tono lírico, y permite saber que el jardinero, un chino silencioso y algo enigmático, Tsao Chang, también entregado a una comunicación profunda con sus plantas, había muerto dos años atrás, poco tiempo después de la partida de la protagonista; también informa acerca de su peculiar relación con una rosa especial. Ya de vuelta al presente de los hechos, la mujer halla en el cuarto, recién abierto, donde el jardinero había vivido dos rosas frescas por las que el tiempo no parecía haber pasado: "rosas rojas, frescas, olorosas"(Villarino: 41), y halla, entre los matorrales secos del jardín agostado por los calores del verano y la sequía, los tallos de donde las rosas habían sido cortadas: sangraban, como si alguien hubiera acabado de cortar las rosas momentos antes: "tuve tiempo de ver las heridas que mostraba el rosal en dos cortes. Unas gotitas rojas [...] cubrían, en vano intento de cicatriz, la herida de dos tallos recién cortados. Era el único punto vivo, de la planta; lo demás estaba muerto". (:42) La mujer creyó ver por unos instantes

la imagen de Chang detrás de los cristales de su cuarto, y esta vez por fin sonreía (pues otro de sus rasgos era el no reír nunca). Un poema escrito en chino y luego hecho traducir por la protagonista le aclara el amor tácito que el jardinero había sentido hacia ella y el valor simbólico de las rosas vivas y sangrantes hasta el día de su regreso, o cuya vitalidad afloraba entonces por obra de esa regresión que el tópico del jardín abandonado puede indicar. Las rosas prolongan sobrenaturalmente la vida del jardinero. Este les fue transfiriendo su vitalidad y específicamente su sangre para que lo sobrevivieran; las creó para entregarles su vida (de hecho, murió porque una espina del rosal lo hincó). Y si ellas son vampiros, lo son por voluntad de quien en casos similares es la víctima, pero en éste, un “donante voluntario” por amor.

En otra tonalidad, “No perdura”, de José Emilio Pacheco, que —según el propio autor— fue incorporado a la segunda edición, de 1990, de *La sangre de Medusa* (1958), junto con otras piezas escritas a lo largo de las décadas de 1960 a 1980 y a veces publicadas bajo seudónimos en revistas, es un cuento breve, que trata sobre una película de vampiros. Tres son las partes que se le pueden distinguir. En la primera, Ernesto y Claudia, su novia, estén en una sala de cine; ella, aterrorizada, en tanto que él hace una lectura distanciada, crítica, de la película, y desmonta sus trucos, lo efímero de los escenarios alemanes, ya destruidos durante la II Guerra Mundial, en los que fue filmada en la década de 1930. En la segunda parte, los novios se despiden, y Ernesto insiste en lo chistoso de esas viejas películas de terror. En la tercera, Ernesto llega tarde de noche a su casa solitaria, una mansión antigua del barrio de San Ángel, en la ciudad de México; ocurren dos hechos que funcionan como umbrales: la lluvia y un apagón; y Ernesto, al intentar llegar a la cocina por un corredor, cae súbitamente en el corredor de un castillo gótico, es decir, en el viejo filme alemán, en el papel de víctima del vampiro, al tiempo que contempla a los espectadores, y entre ellos a un “Ernesto ficticio” (:87) junto

a Claudia. El verdadero Ernesto agoniza “mientras el vampiro le envenena la sangre” (:87).

Aquí el vampiro es un descendiente típico de Drácula y aunque seguramente habla, no lo oímos, pues su voz no llega al texto literario. El monstruo, en rigor, no ha sido creado por Pacheco: es un alemán, trasplantado con toda su parafernalia de celuloide a un espacio mexicano. Lo nuevo, sin embargo, es la relación que establecen tanto el protagonista como el lector con aquél, a partir de una fusión de niveles de realidad: como en “Continuidad de los parques” de Cortázar, la relación entre el plano fictivo concebido como “real” en el texto (el mundo donde viven Ernesto y Claudia) y el plano fictivo concebido como tal, es decir, el del cine, se plantea como lábil y, peor aún, como agresiva o invasiva por parte del segundo plano de ficción. El lector es preparado para enfrentar una escena al menos anómala durante el regreso del protagonista a su casa, por detalles como la soledad, la noche, la lluvia y para colmo la desaparición de la luz eléctrica, que lo mismo puede conducir a un pasado en que la electricidad no se dominaba que a una sala de cinematógrafo; no obstante, no puede evitar al menos mínimo de sobresalto al experimentar el cambio drástico de perspectiva del protagonista: de hombre que llevaba una vida cotidiana y normal en una gran urbe y que hasta se burlaba de los artificios de un arte aparatoso y juzgado como *démodé*, a víctima de un vampiro que además siente en carne propia la vida secreta y atemporal que llevan los personajes de cine.

Es de notar además como, junto al tema vampírico, el autor introduce el del doble, en el momento en que el protagonista ve desde el mundo fílmico al otro Ernesto, sentado tranquilamente en la sala oscura, en un estado de ignorancia total. Con esto, al horror de haber perdido todas las seguridades de una vida normal y hallarse súbitamente en las manos de un vampiro, se

suma el de la conciencia de la pérdida de la unidad, la percepción especular del yo.

“Vampiros reflejados en un espejo convexo(y moraleja final)”, perteneciente al libro *El Cristo de la rue Jacob*, de Severo Sarduy, anuncia con bastante claridad desde el título su intención humorística o caricaturesca, y el discurso del narrador, en tercera persona, confirma esa intención: se trata de un joven sudamericano de familia burguesa, que ha ido a completar: ritualmente sus estudios a París, a la Sorbona de los estructuralistas, y que, tras aceptar “la investigación más inverosímil y halógena a sus intereses que podía imaginar” (:134): “el«análisis de los cuentos de vampiros»” (:134), “llegó [...] a esa senilidad prematura y benigna que endulza al exceso los modales de los grandes especialistas en materias menores” (:135). Después de concienzudas indagaciones, obtuvo “el secreto absoluto de la sangre transvasada” (:136): “El líquido que se trasiega -afirmó esa tarde en la pausa de sobremesa- no es más que un simulacro, una diversión, incluso: algo que distrae a la víctima del verdadero robo, de la verdadera extorsión, de eso que se encuentra *ailleurs*, en otro lugar y a veces en otro tiempo, y que el desagrado apenas sospecha.” (:136)

No obstante el logro, el cuento no termina en ese punto. El anónimo vampirólogo descubre que alguien más indagaba “en su coto vedado” (:136) y, como el otro también lo buscaba, al encontrarse en una biblioteca, “se reconocieron como dos animales de la misma jauría que husmean una misma piste sanguinolenta” (:137). Más no hubo rivalidad. Él y el joven francés fueron amigos, íntimos, cómplices, y hasta compartieron el espacio de trabajo: instalaron, en el estudio del sudamericano, “el primer gabinete mundial de vampirología” (:137). La amistad se vuelve ambigua, y el sudamericano, de quien había dicho el narrador, con verdadera crueldad, que había encontrado, “en la lluviosa soledad del exilio, una compañía, un amigo francés, el afecto diario del café mañanero, casi una familia” (2138), decide averiguar “de

qué deseo era objeto" (:138), para lo cual cede a todo, es decir, al sexo. Y come, después de la noche en que eso ocurre, su amigo desaparece, el protagonista cree haber llegado a saber lo que el otro quería: "esa metáfora evidente y blanca de la sangre" (:139). Pero la vida le deparaba una sorpresa, en la que parece estar la moraleja: tiempo después, al reemprender la investigación, le fue mostrado en una biblioteca un volumen con "el nombre del otro en la tapa, sobre el título *Una lectura estructural del vampirismo*, y la ordenada disposición, sin más arreglo que el tipográfico, de *todas* sus fichas, notas, textos aclaratorios y documentos inéditos" (:140; cursivas del autor). Obviamente, tuvo que experimentar, come toda víctima de un vampiro, el "apagón final" (:140), que en este caso es un desmayo.

El cuento había comenzado con una burla del vampirismo: el tema es lo que pueden ofrecer al recién llegado los "demiurgos" (:134) de la Sorbona; una especie de colmo del absurdo o quizá del rebuscamiento o del bizantinismo de los estudios formalistas, en la medida en que es comparado con "arduas pesquisas filatélicas" o con "los andamiajes capilares del retrato flavio" (:134), para no repetir aquello de los "grandes especialistas en materias menores" (:135). Los procedimientos aparatosos de la investigación, las preguntas esencialistas que se formula el personaje y la conclusión enigmática, un tanto pomposa y algo predecible a la que llega, van en la misma dirección. Sin embargo, el momento en el que el relate da entrada a un personaje presentado discretamente como un vampiro, con el fin de ridiculizar en la práctica al estudiante, convierte a dicho relate en un texto vampírico, es decir, en una obra del género caricaturizado y, aun cuando se trate de una parodia es necesario que la obra se inserte de alguna manera, dialogue de algún modo con sus congéneres.

Observemos entonces que, pese a la ingenuidad del sudamericano de haberse creído vampiro,⁵ el monstruo de Sarduy es un europeo, un francés, y que si bien viste de mezclilla democráticamente y del modo más citadino, lleva un “blazer azul y seguramente firmado por un modisto” (2137), como remedo de la capa del lord satánico signo de su condición social real. Y aunque es un francés en París, en el mundo narrativo es el *otro*, el alterno, el que —según han observado Gerard Stein (:84—86) y Rosalba Campra (:100 y ss.)—no tomaba la palabra en los relatos tradicionales de vampiros: Si al sudamericano el narrador le cede la palabra en discurso directo con frecuencia y sabemos cómo piensa, qué quiere, etc., al monstruo sólo se le permite una frase textual, entrecomillada, dentro del discurso narrativo (una evocación de la pareja Rimbaud-Verlaine, usada como clave falsa para guiar al protagonista hacia una supuesta relación amorosa).

Ahora bien, lo que este vampiro succiona no es sangre ni energía vital. Absorbe información y produce un plagio. Tiene rasgos atenuados, discretos, sutiles, de vampiro clásico, incluyendo la seducción erótica, que no estaba presente en “No perdura”. Pero su comportamiento es una metáfora literaria, y ése es el camino que Sarduy eligió para revisar el tema.

“Constancia” es la primera noveleta de *Constancia y otras novelas para vírgenes*, de Carlos Fuentes; fue escrita en 1987 y publicada dos años después. Su extensión, y sobre todo su complejidad, el arte extraordinario con que el narrador va esparciendo indicios y detalles que se responden como en la también conocida imagen de Baudelaire, me desaconsejan intentar una síntesis de su argumento o cualquier afán de crítica integradora. Me limito entonces a recordar *grosso modo* que esta relatada mayormente en pasado por sin protagonista, Whitby Hull, estadounidense y médico, y

5 Al sentirse asediado por su amigo francés y decidirse a saber qué quiere éste de él, tiene la vanidad de mirarse en un espejo y comprobar que “el vampiro no era él” (Sarduy: 139), pues se re ejaba.

que se desarrolla a partir de un enigma: saber quién es realmente Constancia, la mujer que, después de cuarenta años a su lado, ha “estado técnicamente, muerta” (:30) durante unos segundos y ha revivido, contra toda ley y razón. Hay otros enigmas, como la relación que existe entre ella y Plotnikov, entre ella española que nunca quiso aprender inglés, que no salía de su casa, no se relacionaba con nadie en Savannah, Georgia, adonde fue a vivir con su marido- y dos jóvenes negros en un parque; como la identidad, la vida, la muerte y muchas palabras de Plotnikov. Pero el que da sentido a todos estos misterios es Constancia.

“Constancia” va desplegando fragmentos de una historia, pero contiene muchas otras, algunas de las cuales -las de los sueños de la mujer— son los núcleos de otras noveletas del libro, como ha observado Georgina García Gutiérrez (:28-30), pero hay historias que quedan sumergidas, apenas esbozadas, como hay caminos que insisten en llevarnos en direcciones engañosas. Y si el protagonista del cuento de Sarduy se preguntaba candidamente quién sería el vampiro en su historia, confieso que me hice varias veces la misma pregunta la primera vez que leí “Constancia”, ya advertido de su pertenencia al *genus vampiricum*. Fue necesaria, pues, al menos la segunda lectura para notar cosas evidentes, componentes de un código vampírico sin los cuales este texto sería probablemente ilegible.

Primero, el protagonista: hombre de sesenta y nueve años en el momento de contar los hechos, pero “joven de veintiocho años, el pelo negro, la quijada firme, tostado y endurecido por la campaña de Italia” (:54) al comienzo de la fábula; anglosajón, científico de profesión, que se desplaza hacia una España descrita como una tierra de alteridad, una especie de Transilvania: “Andalucía, Tartessos de griegos y fenicios” (:55), tierra además de tauromaquias, ritos tan antiguos como el palacio de Cnossos en Creta, y sangrientos. Whitby es una mezcla de Jonathan Harker y Van Helsing, detalle subrayado por la asociación con la tecnología mo-

derna (correos, telégrafos, trenes, en Stoker; aviones en Fuentes). Por otra parte, también Whitby Hull es puesto a pasar la prueba del espejo, hacia el final del relato, como para despejar una posible duda y quizá para indicar qué el tipo de vampirismo del que aquí se trata no es el más tradicional:

Me miraba al espejo. Me recriminaba: abandoné a Constancia, pero también visité al señor Plotnikov —violé su tumba— un día que no era el que él me indicé, el día de mi propia muerte. Pero yo seguía vivo, a pesar de la desaparición de Constancia, mirándome al espejo con el rostro enjabonado. Yo —escribí mi nombre con espuma de afeitar sobre el espejo, *Whitby Hull*—no estaba muerto. (:59)

Luego tenemos a Plotnikov. La noveleta se titula “Constancia”, está dividida en dieciocho secciones, pero no es sino hasta la cuarta donde el narrador introduce a la mujer. Hasta entonces, solo Plotnikov y las observaciones del narrador, de diversa índole, ocupan el discurso. Y todo en Plotnikov, o muchos elementos al menos, indican que puede ser un vampiro: botines negros y de otro tiempo (:18), ropa siempre negra (:19), varias personalidades o aspectos (:18) que pueden sugerir transformaciones o polimorfismo, cansancio (:19, 24) que “no era de esos que se curan con doctores” (:20), agotamiento de su vida y necesidad de vivir de vidas ajenas (:21), “blanco como una hostia transparente, blanca piel, pelo blanco, labios blancos, ojos palidísimos” (:21-22), hábito de visitar un cementerio en un país donde no tiene deudas (:21), el ser asociado “a los cómicos a los que secularmente les fue negado el entierro en sagrado” (:21). Incluso, él mismo dice, antes de ser visto en un ataúd por Whitby, que ya ha muerto: “Me morí a tiempo, señor doctor” (:47). Por otro lado, esté su nombre, que parece una máscara, como se ha notado respecto al de Constancia (García Gutiérrez: 35) *Plótnik* en ruso significa ‘carpintero’ (Nogueira-Turover: 520), ocupación que en este texto preludia

el ataúd de madera que Whitby encuentra en la sección 12, que describe en la 14 y que tendrá otras “correspondencias”. Un rasgo obvio: es eslavo, procede de una de las márgenes de Europa, como los Balcanes o Grecia.

En tercer lugar, tenemos a Constanica. En principio podría ser la víctima, si uno se percatara pronto del vampirismo de Plotnikov. Pero en la sección en que entra, su figura se asocia de inmediato a Rusia: “España [...] es la Rusia del occidente” (:26) y, por tanto, se asocia también al eslavo y a su alteridad. Sus zapatos muestran las puntas cubiertas de polvo rojo, del cementerio (:28) donde tampoco tiene parientes sepultados. Su físico: blanca como una azucena (:29) porque es enemiga del día (:43), “ojos dormidos, ojerosos” (:29), pálida (:31). Ha evitado los médicos y en cuarenta años nunca visitó a ninguno (:32). Es comparada con aves (:33) antes de ser relacionada con un aleteo misterioso (:49, 52) y antes de que su marido repare en sus orejas temblorosas “como si poseyesen un ánimo propio, lejano...” (:49). En dos ocasiones aparece vinculada a virtudes de madera (:33, 49) y, por tanto, al carpintero y el ataúd, y durante uno de sus sueños agradece a los carpinteros la construcción de un lugar oculto (:36). Por fin están las coincidencias entre sus estados de salud —o sus muertes y recuperaciones— y las iluminaciones u oscurecimientos de la casa de Plotnikov, y su voluptuosidad, que es tan típicamente española o sureña —y aun dentro de España, tan andaluza—, como el narrador pueda quererlo, pero no menos vampírica.

Puesto que Whitby no es el vampiro, sino sobre todo el poseedor de un conocimiento científico y el ignorante de todo un conocimiento alterno y enigmático, y toda vez que tanto Plotnikov como Constanica reúnen rasgos vampíricos —él, de lord satánico, exiliado, llegado del Oriente en barco y habitante de una mansión solitaria, lujosa, sepulcral; ella, menos clásica, pero también de seductora diabólica y de *femme fatale* (ver Frenzel: 342-344), heredera de la Carmen de Mérimée—, es legítimo tratar

de definir quiénes el vampiro en esta obra. Y la respuesta, la que descubre el protagonista, pero también la que sale del análisis, es que son los dos: Plotnikov recibe vida de Constancia, y ella la toma de Whitby, al menos mientras él no la ha descubierto, mientras no ha roto las prohibiciones que ella le había impuesto, siguiendo una larga tradición maravillosa.⁶ Sin embargo, los roles no son tan nítidos: en “este texto, donde tantas palabras y frases tienen un sentido recto obvio pero casi imposible de entender, pues siempre parecen significar otra cosa —y de hecho la significan—, donde tantas alusiones y referencias crean un tejido denso, Whitby Hull ha dicho al menos dos veces’ que sin Constancia estaba muerto (:56,59) y, al ofrecer ayuda a la familia salvadoreña que se refugia en su casa—nuevos exiliados de otras guerras, de otras subtramas del relato—, a la que encuentra en el sótano rodeada de virutas, junto a un serrucho, un martillo y tablas (:74), los invita a “hacer trabajos de carpintería juntos” (:75), como herederos de Plotnikov, carpinteros o *plótniki*. También Whitby tomaba vida de Constancia, no sólo en términos de metáfora romántica, y la seguiré (tomando de los exiliados. La figura del vampiro se vuelve difusa y, aunque se muestra diáfana, permanece oculta.

En las dos historias hispanoamericanas más recientes que mencioné al principio, “Vlad” (2004) de Fuentes y “La ciudad de los muertos” (2006) de la cubana Gina Picart, curiosamente comparece de nuevo el conde Drácula: Fuentes lo transporta a la ciudad de México, cuya superpoblación promete al monstruo una alimentación segura y una existencia casi eterna; Picart decide ir a visitar lo a un Londres gótico y prerrafaelita, en uno de cuyos cementerios lo encuentra el protagonista, ávido de ser mordido. En las cinco narraciones que he comentado, sin embargo, la tendencia clásica parece evitarse cuidadosamente aun cuando con

6 Ver el motivo del matrimonio espectral en Frenzel: 338-340, s.v. ‘Seductora diabólica, La’.

frecuencia no se puede prescindir de ella. Por un lado, Mallea y Villarino optan por flores capaces de captar y transferir hacia sus pétalos la sangre de humanos, ya sea voluntaria o involuntariamente por parte de ellos, y aun consciente o inconscientemente, sin que medie contacto alguno, ninguna mordida o succión, evitando desde luego cualquier similitud con las flores carnívoras. Por otro lado, Pacheco lleva a un Drácula a la capital mexicana, a una versión de Drácula, pero como personaje de cine, inserto en un segundo nivel de ficción, y después de haberlo sometido al discurso desmitificador del protagonista; Sarduy, quien también elige a un lord satánico pero muy democratizado y profesional, dedicado a estudios estructuralistas, construye una parodia donde lo que el vampiro absorbe no es sangre, sino fichas, conocimientos, amparado en su posible atractivo erótico o, más bien, homoerótico; y Fuentes, quien si acaba por revelar una absorción de vitalidad en sentido recto, nunca menciona la sangre ni dice a qué portador de vitalidad se recurre ni por qué medio .se toma, además de que asigna rasgos vampíricos clásicos a los tres personajes principales, incluido el representante de la ciencia oficial, y constantemente potencia la polisemia del lenguaje con el propósito presumible de esconder pistas o indicios claros de interpretación. Los cinco autores, evidentemente conscientes de la necesidad de no repetir el mito, optan por explorarlo: unos por la vía elusiva, simbólica y hasta lírica; otro por medio de estrategias que lo minan y desarticulan, para tomar por sorpresa a la víctima y al lector; otro a través de la parodia y del otorgamiento de un valor metafórico; y la exploración más compleja —la de Fuentes— muestra los vampiros más arquetípicos y a la vez menos convencionales, los más anclados a la Historia, al devenir y a la vez los más cíclicos y atemporales, los de identidades individuales más específicas y simultáneamente los más difusos y menos cruentos.

Son algunas de las vías a que recurre el relato fantástico hispanoamericano para renovar el viejo tema de los no-muertos pero tampoco vivos.

Referencias

Aldridge, A[lfred] Owen

- 1975 "The Vampire Theme in Latin America." En: *Otros mundos, otros fuegos; fantasía y realismo mágico en Iberoamérica, Memoria del XVI Congreso Inter nacional de Literatura Iberoamericana*. Ed. Donald A. Yates. East Lansing: Michigan State University. 145-152.

Campra, Rosalba

- 2000 *Territori della finzione. Il fantástico in letteratura*. Trad. Barbara Fiorellino. Roma: Carocci.

Durand, Gilbert

- 1993 *De la mitocrítica al mito análisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Trad. Alain Verjat. Barcelona / México: Anthropos / Universidad Autónoma Metropolitana—Iztapalapa.

Finné, Jacques

- 1980 *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles : Eds. de l'Université de Bruxelles.

Frayling, Christopher

- 1991 *Vampyres. Lord Byron to Count Dracula*. 2nd ed. London: Faber and Faber.

Frenzel, Elisabeth

- 1980 *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Trad; M. Albella Martín. Madrid: Gredos.

Fuentes, Carlos

- 1989 "Constancia." En su libro: *Constancia y otras novelas para vírgenes*. Madrid: Mondadori. 15—75.

García Gutiérrez, Georgina –

- 2000 "El enigma, el amor y la muerte: posibilidades de lo fantástico en Constancia y otras novelas para vírgenes, de Carlos Fuentes." *Signos Literarios y Lingüísticos (México)* 2:2. 15-48.

Mallea, Eduardo

- 1983 "La rosa de Cernobbio." En su libro: *El vínculo. Los Rembrandts. La rosa de Cernobbio*. Barcelona: Salvat. 143-174

Marigny, Jean

2003 *Le vampire dans la littérature du XXe siècle*. Paris : Honoré Champion éditeur.

Mora, Gabriela

1997 "Decadencia y vampirismo en el Modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 46. 191-198.

Nogueira, J. y G. Ia. Turover

1979 *Diccionario ruso-español*. 3. ed. Moscú: Ed. Idioma Ruso.

Pacheco, José Emilio

1990 "No perdura." En su libro: *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. México: Era. 85-87.

Pagés Larraya, Antonio

1957 "Estudio preliminar." En: Eduardo Ladislao Holmberg. *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires: Hachette. 7-98.

Sardiñas, José Miguel

2005 "El vampirismo en algunos relatos modernistas." *Upsalón* (La Habana) 3: 3-8.

Sarduy, Severo

1994 "Vampiros reflejados en un espejo convexo (y moraleja final)." En su libro: *El Cristo de la rue Jacob*. Caracas: Monte Vila. 133-141.

Stein, Gerard

1972 "*Drácula* ou la circulation du « sans »". *Littérature* 8: 84-99.

Vax, Louis

1974 *L'art et la littérature fantastiques*. 4ème. éd. Paris: Presses Universitaires de France.

Villarino, María de

1950 "La rosa no debe morir". En su libro: *La rosa no debe morir*. Buenos Aires: Losada. 33-44.

