

EL VAMPIRISMO EN RELATOS MODERNISTAS¹

José Miguel Sardiñas*

VAMPIROS Y VAMPIRISMO

Para el lector no familiarizado con modalidades como el relato de terror, la narración fantástica y la ciencia ficción, probablemente el vampiro sea uno de los personajes más esquemáticos y desgastados del discurso narrativo, un lugar común de la literatura, el cine, la televisión y hasta de las tiras cómicas. Ello no es extraño: lo que en general se considera *el* vampiro es una derivación de uno solo de los miembros de una familia más amplia, del que “dio pauta para todos los vampiros posteriores” (Cohen: 265), aquél a partir de quien “surge una escuela interdisciplinaria que prolonga, parafrasea o modifica los principales elementos de la novela original” (Quirarte: 60): obviamente, Drácula.

Sin embargo, Drácula es sólo la culminación de tradiciones obviamente preexistentes que ni siquiera se limitan a la lite-

ratura. Y antes de que, al menos en uno de los circuitos de producción y recepción literarias –el canónico–, se verificara el proceso de convencionalización y banalización del vampiro, la figura de este temible monstruo fue, por una parte, un terror que mucha gente sintió como real o perteneciente a su realidad no literaria y, por la otra, una presencia más variada en sus manifestaciones de ficción.

Como ejemplo de su “paso” por la realidad extratextual, puede recordarse algo que en el prólogo a su excelente antología *Vampiros* evoca Jacobo Siruela, a saber, que en el siglo XVIII, precisamente el de las Luces, causó gran revuelo y no pocos comentarios entre hombres ilustrados el caso de la exhumación de un vampiro en Medvegia, cerca de Belgrado, dado a conocer como consecuencia de una pesquisa que las autoridades austríacas, entonces ocupantes de Serbia, se vieron precisadas a ordenar ante el pánico de toda una población. El informe, enviado al Emperador por el médico a cargo de la investigación y publicado en Leipzig en 1732 (luego también por periódicos ingleses y franceses y por el famoso *Tratado sobre los vampiros* de Dom Augustin Calmet), reproduce, con reiteraciones y rude-

¹ Este trabajo es parte de un artículo más extenso, inédito, que a su vez tuvo origen en la conferencia “Presencia del vampirismo en el relato fantástico hispanoamericano”, que impartí en la Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México, el 7 de noviembre de 1997.

* Casa de las Américas.

zas propias de su estilo, el testimonio de vecinos de Medvegia, interesante no sólo por la medida en que denota el valor fehaciente de la creencia, sino también por el modo en que describe los rasgos de quien durante el romanticismo se convertirá en un tipo de personaje literario no nuevo, pero sí característico de la nueva sensibilidad:

Cinco años antes un *heyduk* [bandido serbio mercenario] de la zona, llamado Arnold Paole, se rompió el cuello, cayéndose desde un carro de heno. El citado Paole había referido a varias personas que años antes había sido mordido por un vampiro en Crossowa, en la Serbia turca (...) Por eso mismo comió tierra tomada de la tumba de un vampiro, y bañó sus heridas con la sangre del vampiro (como era la costumbre) para “limpiarse” de su maldita influencia. En cualquier caso, veinte o treinta días después de su muerte, varias personas se quejaron de que el citado Arnold Paole había vuelto para atormentarlos, y que había causado la muerte de otras cuatro. Para poner fin a este peligro, su *heyduk* sugirió desenterrar al vampiro: lo que fue debidamente hecho cuarenta días después de su muerte, y fue encontrado en perfecto estado de conservación. Su carne no se había descompuesto, sus ojos estaban llenos de sangre fresca que también brotaba de su nariz y oídos y manchaba su camisa y su sudario. Las uñas de sus manos y de sus pies se habían caído, como su piel, y otras habían crecido en su lugar, por lo que se concluyó que se trataba de un verdadero vampiro. Así, de acuerdo con la costumbre de aquellas regiones, le atravesaron el corazón con una estaca. Pero, mientras esto estaba sucediendo, dio un gran grito y una enorme cantidad de sangre brotó de su cuerpo. El cuerpo fue quemado el mismo día y

las cenizas esparcidas en la tumba (citado en Siruela, pp. xv-xvi).

Como ejemplos de su trayectoria literaria, al menos occidental, podrían servir textos que van desde la Antigüedad griega, retomada por Goethe,² “el primero en otorgar al vampiro un *status* respetable en la literatura” (Frayling: 43),³ en la balada “Die Braut von Korinth” (1797) y por Keats en el poema “The Lamia” (1820), hasta la actualidad y que las enciclopedias y otras fuentes enumeran con mayor o menor prolijidad, según los casos,⁴ si bien una tendencia de aspecto ortodoxo se inclina a considerar como primera obra

² Como se sabe, la fuente de que parte Goethe es un relato de Flegón de Trales, recogido en *Sobre los prodigios*, donde una joven muerta regresa para buscar el amor de un viajero, pero al ser descubierta por sus propios padres, debe reconocer su condición e interrumpir la relación amorosa, lo cual acaba por causar la muerte del amante (*Paradoxógrafos griegos*, pp.165-195). Los orígenes clásicos de estos seres pueden señalarse en seres como las Empusas, las Lamias y Gelo. La primera Lamia fue una doncella enamorada de Zeus que, cada vez que tenía un hijo, Hera lo desaparecía. Presa de la desesperación, Lamia se ocultó en una caverna donde se convirtió en un monstruo que robaba a los niños y se los comía. Zeus le concedió la gracia de quitarse los ojos, lo cual la volvía inofensiva; Gelo es el fantasma de una muchacha de la isla de Lesbos, que amargada por haber muerto joven vagaba por la isla y robaba niños, las Empusas eran monstruos que podían adquirir la forma de hermosas doncellas, apariencia que utilizaban para devorar o extraer la sangre a sus víctimas, en la *Vida de Apolonio de Tiana* aparece una de ellas que es descubierta por el mago a punto de casarse con un joven al que había seducido y al que pensaba matar. Para una referencia rápida, pueden consultarse en el diccionario de Pierre Grimal las entradas respectivas de los diferentes personajes citados.

³ Soy responsable de la traducción de las citas, cuando en la “Bibliografía” no se indique otra cosa.

⁴ Véase, por ejemplo, Frenzel, s.v. “La seductora diabólica”, pp. 337-344, y comentarios breves, pero útiles sobre textos de diferentes épocas en Molina, pp. 113-114, 116-117 y 120-121.

fantástica representativa del tema al relato "El vampiro", de John William Polidori, publicado en Londres en 1819, tras una singular génesis que mucho debe a lord Byron y a la famosa noche de tormenta en Villa Diodati en la que también "nació" Frankenstein (Siruela: xx-xxi).

En todo caso, y aun limitando el conjunto de las obras vampíricas a las producidas principalmente en Europa y los Estados Unidos en las inmediaciones, durante o a partir del romanticismo, el corpus es voluminoso e incluye lo mismo poesía que narrativa (cuentos, relatos, novelas, folletines) o teatro; piezas grises como la mencionada de Polidori, farragosas y truculentas como *Varney, el vampiro*, de James Malcolm Rymer o excelentes desde cualquier punto de vista como "Carmilla", de Joseph Sheridan Le Fanu; autores de primer orden como Goethe, Coleridge, Keats, Gautier, Poe, Maupassant o Baudelaire, u otros menos conocidos fuera del ámbito de la literatura fantástica y sus especies, como Mary W. Shelley, E.T.A. Hoffmann, Alexei Tolstoi, Bram Stoker, H.P. Lovecraft o, más recientemente, Anne Rice, por sólo mencionar algunos en ambos grupos. Y, como es de suponerse, dada la amplitud y riqueza esbozadas, ese corpus contiene también varios tipos de vampiros y más de una forma de lo que, por medio de un proceso de abstracción derivado del personaje, pero no forzosamente vinculado con él en todos sus rasgos, se denomina vampirismo.

En cuanto a tipos, Christopher Frayling, quien se apoya en un importante conjunto de obras que abarcan el folclor, la prosa y la poesía entre 1797 y 1913 (pp. 42-63), ha distinguido cuatro vampiros arquetípicos en la literatura del siglo XIX: 1) el lord satánico, representado por lord Ruth-

ven (Polidori) y su descendencia (Drácula incluido, desde luego); 2) la mujer fatal, ejemplificada por Brunhilda ("No desperdéis a los muertos", atribuido a J.L. Tieck), Clarimonde ("La muerte enamorada", de Th. Gautier), la condesa Carmilla Karnstein ("Carmilla", de J.S. Le Fannu), y otras; 3) la fuerza invisible, actuante en "¿Qué era aquello?" (F. J. O'Brien) y "El Horla" (G. de Maupassant); y 4) el vampiro del folclor, representado principalmente por personajes de "La Guzla" (P. Mérimée), "Vii" (N. Gógol), "La familia del vurdalak" (A. Tolstoi) y otros (Frayling: 62). A ellos, dice el crítico, puede añadirse un personaje que reúne rasgos, parasitariamente, de todos los restantes, el vampiro camp, y —aunque no lo menciona como un tipo— el proceso creador (escritura, pintura o composición), tomado como metáfora del vampiro (Frayling: 62).

Además de tipos, otro crítico, Jean Marnigny, ha distinguido una serie de "representaciones" del vampiro que tiene la gran ventaja de recoger cambios sustanciales ocurridos en este personaje a lo largo del siglo XX, como su "feminización" o el aumento de la presencia de vampiros mujeres (pp. 123-124), la ampliación de su rango de edades hasta dar entrada a adolescentes, niños e incluso bebés vampiros (pp. 124-132), su democratización o la existencia de vampiros de diversos estratos sociales y no sólo aristócratas decimonónicos (p. 136), el predominio de personajes ciudadanos y ya no tanto rurales (pp. 136-137) que además "ejercen toda suerte de profesiones" (p. 144) y —aunque el autor no lo menciona entre los cambios— la aparición de vampiros que "no son ni demonios ni muertos-vivientes, sino seres vivos e inteligentes, que pertenecen a una especie diferente de la del *homo sapiens*"

(p. 153). Estas representaciones pueden considerarse divisibles en dos grupos, en dependencia de si son formas humanas o no (pp. 173-174): I. a) el vampiro tradicional o sanguinario, b) el psíquico o energético, y c) el humano; II. a) los vampiros animales, vegetales y minerales, y b) los elementos, lugares y objetos vampiros (pp. 144-186).

Sin embargo, esta clasificación tiene el inconveniente de tomar en cuenta sólo el sujeto del acto vampírico, pero no el *modus operandi*, que es tan importante o más que el sujeto, ya que define este conjunto de personajes literarios. Por eso incurre en la incoherencia lógica de considerar formalmente vampiros sanguinarios sólo en el primer grupo, siendo obvio que seres cruentos también aparecen en el segundo, por ejemplo entre animales como el murciélago, explícitamente mencionado entre los vampiros animales (Marigny: 175).

De acuerdo, entonces, con la manera de obrar el sujeto, pueden deducirse dos modos de vampirismo, a saber: el cruento o sangriento, que es el tradicional y más conocido (tipos 1, 2 y 4 de Frayling); y el sublimado, que acaba por producir el mismo efecto que el anterior (la muerte por transferencia de la vitalidad a otro ser), pero en el que no siempre el medio por el que se absorbe la fuerza o energía vital es la sangre, con su fuerte carga de primitivismo (tipo 3 y la variante metafórica mencionada al final de la tipología de Frayling).

El vampiro, pues, abarca varios tipos de personaje, unidos por algunos rasgos como el ser o bien un muerto viviente o un “no muerto”, esto es, un ser que, habiendo dejado de alentar verdadera vida y encontrándose entre los muertos, es capaz, no obstante, de regresar, físicamente, de la muerte y de poseer un simulacro de vida

o bien –últimamente– seres vivos; el necesitar alguna sustancia o fuente de energía vital para continuar existiendo; el acercarse invariablemente a seres vivos, en particular a personas, para obtener esa fuente de energía y frecuentemente para intentar establecer un vínculo amoroso o meramente sexual; y el “morir” o dejar de existir, ya por la falta de esa energía, ya por decapitación y estacas clavadas en el corazón, ya consumidos por el fuego, ya quemados por la luz del sol. Estos son, desde luego, sólo algunos de sus rasgos; el estudio de cualquier texto mínimamente creativo puede revelar variantes de interés y numerosos detalles caracterizadores de vampiros.

VAMPIROS MODERNISTAS

En la literatura hispano-americana el vampirismo surge, según A. Owen Aldridge, con los románticos, y si nos atenemos a su afirmación de que fue con una traducción (directa o indirecta) hecha por José María Heredia de “Die Braut von Korinth”, de Goethe, es decir, con el poema “La novia de Corinto” (1825) (Aldridge: 145), es una gran coincidencia que sea precisamente con una versión del que, según Frayling, fue el primer texto europeo que dio prestigio literario a la figura del vampiro.⁵ No obstante, el tema parece penetrar de forma más estable y perceptible durante el modernismo, movimiento particularmente propicio a él dadas sus co-

⁵ De todas formas, la pertenencia de la versión de Heredia a la tradición vampírica es cuestionable. El propio Aldridge afirma que “su poema pertenece a la corriente principal de la literatura vampírica” (p. 149) después de reconocer que en cierto sentido –en el de omitir la referencia a la sangre, rasgo eslavo que Goethe habría incor-

nocidas inclinaciones al pensamiento esotérico y sus afinidades con el decadentismo.⁶ El comentario de los textos siguientes servirá para marcar algunas huellas, unas más advertidas y otras menos, del paso de ese tipo literario por la literatura modernista.

“Thanathopia”, cuento que Rubén Darío probablemente escribió en 1893, en Buenos Aires, y que publicó originalmente en 1897 en esa misma ciudad (Darío: 332, nota 156), es una pieza breve, narrada en lo fundamental por el protagonista a modo de experiencia ya pasada y traumática, que ha acabado por perturbar su vida y casi por destruirla: el encuentro con una extraña mujer, su madrastra.⁷

porado a la narración griega— “la versión de Heredia no es un poema de vampiros en modo alguno” (p. 148). A favor de su inserción podrían añadirse elementos de carácter alusivo o metafórico como la —al parecer— necesidad del sujeto lírico-narrativo de mencionar la sangre y el acto de que los jóvenes la compartan durante una cena que tienen antes de entregarse al amor: “...La triste hora / De los manes llegábase, y la joven / Tranquilizarse pareció: con ansia / Llevó a sus labios pálidos un vino / De sangriento color, que aman los muertos; / Mas a pesar del ruego de su amado, / El pan rehusó: la copa le presenta / Libada por sus labios, que él apura” (Heredia, vv. 83-90, p. 430), y el resultado, mortal para el joven ateniense, de la unión con la doncella muerta: “Tú poco vivirás, esposo mío. / [...] Tu infausta unión a la hija del sepulcro / A vejez prematura te condena” (Heredia, vv. 148 y 151-152, p. 432). Pero el hecho de que la *revenante* no absorba ninguna forma de energía al joven es un obstáculo serio para considerar vampírica la versión.

⁶ Para las relaciones del tema con el decadentismo asimilado por hispanoamericanos, véanse, por ejemplo, los trabajos de Gabriela Mora “«La granja blanca»” de Clemente Palma: relaciones con el decadentismo y Edgar Allan Poe” (pp. 62-63) y “Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma” (pp. 191-193).

⁷ En el título de este cuento parece haberse deslizado una errata que sus sucesivas ediciones

James Leen, que así se llama el protagonista, refiere su historia en Buenos Aires, adonde ha ido a refugiarse huyendo de su padre y de su gótico mundo, y se muestra desde el inicio como un personaje agobiado por el miedo a una serie de imágenes asociadas a los vampiros: a la oscuridad, a las mansiones solitarias, a los murciélagos, a los cementerios y los asuntos macabros, en fin, a la muerte y los cadáveres: “Tengo el horror de la que ioh, Dios! tendré que nombrar: de la muerte” (Darío: 333).⁸

Además de proceder de Inglaterra, patria de vampiros famosos y anteriores a 1893 como lord Ruthven y Varney, Leen ha asistido a un colegio de Oxford, lo que permite deducir que su familia pertenece a un estrato social elevado, como solía ser el de los vampiros decimonónicos. La mansión atendida por criados en librea a la cual llega después de abandonar el gótico colegio y el hecho de que su padre haya sido miembro de una institución de la realeza (la Real Sociedad de Investigaciones Psíquicas, de Londres) confirman ese estatuto.

El encuentro es relatado por medio de una gradación de elementos que incluye:

no han corregido: la ‘h’ de ‘thopia’, que no se justifica por las razones etimológicas al parecer presentes al formarlo (los términos griegos *thánatos*, ‘muerte’, y *tópos*, ‘lugar’). Por otra parte, en relación con las voces que conducen el relato, es conveniente aclarar que hay también acotaciones parentéticas de un narrador que escucha la historia, pero no participó en los hechos de ella.

⁸ Tanto “Thanathopia” como dos de los tres cuentos que comentaré más adelante (“La Granja Blanca” y “El vampiro”) pueden consultarse, además de en las fuentes primarias que consigno en cada caso, en la *Relatos fantásticos hispanoamericanos* de Sardiñas y Morales, pp. 131-136, 151-170 y 183-207, respectivamente, antología donde aparecen precedidos de comentarios de los que eventualmente me sirvo en este artículo.

el contacto con una mano “rígida, fría, fría” (p. 336), la mirada de unos ojos sin brillo, un olor que sugiere más de lo que dice pero que en todo caso causa pavor al joven, la visión de un rostro pálido y el sonido de “una voz como si saliese de un cántaro gemebundo o de un subterráneo” (p. 336). Lo que la voz dice es ambiguo: “James, querido James, hijito mío, acércate; quiero darte un beso en la frente, otro beso en los ojos, otro beso en la boca...” (p. 336). Comienza por ser una frase convencional de cariño y termina por confundirse con la petición de un ente que desee tocar un cuerpo joven y poseedor de vitalidad. Ahora bien, ni el contacto llega a producirse, pues James grita y amenaza al final de la escena y del cuento y parece haber escapado a los brazos de la mujer, ni ésta se muestra interesada explícitamente en quitarle sangre. Y, no obstante, el protagonista-narrador la califica de vampiro.

La madrastra de “Thanathopia” es un vampiro mujer, aun cuando no beba sangre, porque es un cadáver al que, por algún método no especificado en el texto pero sin duda relacionado con los experimentos hipnóticos del padre de James —un *savant fou* o científico loco— y con cuentos como “La verdad sobre el caso del señor Valdemar”, de Poe, se le ha infundido vida o al menos un simulacro de vitalidad. Es una *revenante*. Así lo sugiere el texto al hacer funcionar ‘vampiro’ y ‘muerta’ como sinónimos en su última frase: “Yo saldré de aquí y diré a todo el mundo que el doctor Leen es un cruel asesino; que su mujer es un vampiro: ¡que está casado mi padre con una muerta!” (p. 337). Al autor, por otra parte, le bastó insinuar un intento de acercamiento del vampiro a la joven y potencial víctima. Al terminar el relato con la

acusación, patentiza que no le interesaba complacerse en la descripción de una escena más o menos sangrienta ni erótica o “*hemoerótica*”, sino que le bastaba con situar en el clímax la aparición de la horrorosa figura. La mera mostración del personaje era, pues, el objetivo.

Pero, por otra parte, es preciso advertir que no sólo es peligrosa y temida la madrastra en este cuento, sino también el padre. El doctor Leen es un personaje con aficiones esotéricas, un científico que, como el doctor Frankenstein de M.W. Shelley o como lo será el doctor Morel de H.C. Wells y toda una serie de personajes similares, se consagra a experimentos tremebundos; pero es más. El protagonista, digno de crédito o no, lo describe físicamente como poseedor de “unos indescriptibles ojos [...]; unos ojos como no habéis visto jamás, ni veréis jamás. Unos ojos con una retina casi roja, como ojos de conejo” (p. 336). O como ojos de vampiro, podría añadirse. Con lo cual la figura del vampiro se vuelve múltiple, difusa, en este cuento.

“La Granja Blanca”, de Clemente Palma, se publicó originalmente con el título de “¿Ensueño o realidad?” en la revista *El Ateneo*, de Lima, en 1900,⁹ y en 1904 pasó a formar parte de los *Cuentos malévolos* que el autor escribió inspirado en los *Cuentos crueles* (1888) de Auguste Villiers d’Isle-Adam. Comienza con una serie de comentarios en los que el narrador-protagonista toca el tema de las relaciones entre filosofía y literatura de imaginación o de fantasía. E inmediatamente pasa a la descripción de un amor ideal, casi asfi-

⁹ Según Nancy M. Kason, citada en Gabriela Mora “«La granja blanca» de Clemente Palma...”, p. 68, nota 23.

xiante, que ha unido al narrador, desde la niñez, a su prima y prometida, Cordelia, posible evocación en este caso de la Berenice de Poe.¹⁰ Cordelia desde el principio es presentada con rasgos inquietantes que la vinculan a la muerte y, lo que es más significativo, a la posibilidad de regresar desde ese estado, de convertirse, desde ese punto de vista, también en una *revenante*, gracias a la asociación que el narrador establece entre ella y un cuadro que aquél ve en una catedral: *La resurrección de la hija de Jairo*, el cual en adelante se convertirá en motivo recurrente. El cuadro puede remitir de nuevo a otro texto vampírico de Poe, “El retrato oval”, además de remitir de manera explícita y con propósitos anticipatorios al pasaje evangélico donde Jesús obra el milagro de hacer volver a la vida a la adolescente que varias personas habían visto morir momentos antes de su llegada (Marcos 5, 21-43; Mateo 9, 18-26; Lucas 8, 41-56).

¹⁰ Sobre las relaciones entre “La Granja Blanca” y algunos cuentos de Poe, particularmente “Morella” y “Ligeia”, Gabriela Mora, especialista en la obra de Palma, las reconoce inicialmente (véase *El cuento modernista hispanoamericano*, p. 196), suscribiendo el juicio de otro crítico; no obstante, como la propia estudiosa advierte en una nota que añade en ese libro (p. 220, nota 25), reacciona contra ese punto de vista y destaca las diferencias entre Palma y Poe en un artículo del mismo año, pero de publicación posterior (“«La granja blanca» de Clemente Palma: relaciones con el decadentismo y Edgar Allan Poe”, pp. 64-69). Sin embargo, parece imposible finalmente negar al menos algunas afinidades, más allá de las extratextuales o concernientes a los gustos del escritor peruano que otros críticos han señalado, pues en un libro más reciente, centrado en los elementos góticos de “La Granja Blanca”, la estudiosa chilena acepta que el parentesco entre los amantes y “la ‘extrañeza’ como rasgo unido a la belleza” (*Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*, p. 123) son rasgos frecuentes o característicos de Poe.

El espacio narrativo se inserta también paradigmáticamente en la tradición vampírica. El protagonista y su amada se van a vivir a una casa abandonada durante años, aislada por completo en medio de un bosque, como ocurría, por ejemplo, con el abandonado castillo de la familia Karnstein, en “Carmilla”.

Y, a partir de ese momento inicial, el vampirismo flotará constantemente en la atmósfera y las acciones del cuento, unido a otros tópicos frecuentes en textos fantásticos. Cordelia enferma de malaria y el protagonista ofrece hasta su alma al diablo para salvarla, lo cual introduce los temas del pacto fáustico y el satanismo. Ella muere, pero el joven se desmaya por un tiempo indeterminado, al cabo del cual parece que no ha ocurrido realmente nada, pues Cordelia reaparece viva, aunque con menos sangre: “Dicen que la malaria no perdona [aclara ella], y ya ves, me ha perdonado en consideración a nuestro amor: se ha conformado con robarme un poco de sangre” (Palma: 87).

Los enamorados se casan y se van a vivir a la llamada granja, donde la esposa comienza a pintar su autorretrato. Para hacerlo se encierra en un cuarto durante dos horas cada semana; pide no ser molestada y que su marido no intente ver la obra hasta no estar concluida. Y ya por entonces la relación entre la artista y su obra se plantea como de equivalencia y de exclusión: ella es el original, el cuadro su imagen, pero para que el marido tenga a una debe prescindir de la otra. La descripción del efecto que provoca a Cordelia su dedicación a la pintura coincide con la de la víctima de un vampiro: sale pálida, agotada, melancólica.

El cuadro la va absorbiendo poco a poco, su vitalidad irá pasando cada sábado al lienzo, y el día fatídico en que éste

queda terminado y es visto por el marido, aflora por fin el vampirismo al nivel del lenguaje, en forma de metáfora de la pasión amorosa:

Y ese día nuestro amor fue una locura, un desvanecimiento absoluto; Cordelia parecía querer absorber toda mi alma y mi cuerpo. Y ese día nuestro amor fue una desesperación voluptuosa y amarga [...] Fue un delirio divino y satánico, fue un vampirismo ideal y carnal" (p. 90).

Cordelia, exhausta, convertida en víctima por el cuadro y por el trabajo de creación, parece comportarse a la vez como vampiro con su amado, aunque con las diferencias propias de un amor ideal. El vampirismo, el satanismo y el tipo de la mujer fatal o de la seductora diabólica son deslizados con la suavidad y discreción de una aparente hipérbole. Y encontramos de nuevo cierta indefinición, no sólo en la figura del vampiro, que parece realizarse en más de una entidad textual, sino también entre las entidades del vampiro y la víctima, o más bien un intercambio de roles que probablemente esté determinado por el lugar del tema entre otros en este texto, y obviamente por su función instrumental al servicio de un efecto de crueldad.

Al final del cuento se acentúan las marcas que nos interesan. Cordelia desaparece a media noche, durante el lapso que fantasmas, vampiros, hombres-lobo, brujas y demás criaturas sobrenaturales usan para desplazarse. Cuando esto ocurre, el perro de la casa se eriza y los lobos aúllan, y la imagen del cuadro huye. Una nota de la madre, dirigida al marido, aclara que efectivamente la joven murió dos años antes. Pero ha quedado un fruto irrefutable de la existencia del monstruo –un objeto

mediador “entre planos de realidad diferentes” (Lugnani: 180 *et passim*)– con forma de joven bella: una niña. Ésta es la imagen viva de su madre, a tal punto que surge la posibilidad del incesto en el protagonista. Y es el momento que el autor aprovecha para la explosión final de sangre y para el empleo del fuego purificador que esperamos de la supresión de un vampiro, sólo que, en este caso, como en tantos otros, se introducen oblicuamente, por motivos secundarios. Alguien arroja la temible niña al piso, donde se convierte en una mancha roja y el propio protagonista prende fuego a la casa, que califica de maldita.

A Horacio Quiroga debemos varias reelaboraciones de temas vampíricos. Me limitaré a dos. “El almohadón de pluma” apareció por primera vez en 1907, en la revista *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, y fue incluido diez años más tarde en *Cuentos de amor de locura y de muerte* (Quiroga: 102, nota 1, y p. 5). Su argumento es célebre y no necesita de la paráfrasis. Apuntemos entonces solamente algunas características que pueden permitir su lectura desde este ángulo.

Alicia, la protagonista, es “rubia, angelical y tímida” (Quiroga: 97), como predestinada a ser objeto de un lord satánico. Vive en un espacio que, sin ser el castillo gótico, muestra claros indicios de su relación con la muerte: patio silencioso, estatuas de mármol, frialdad del estuco, un abandono que como no es real tiene que ser sólo resultado de la percepción. De pronto comienza a adelgazar y a sentir debilidad; ofrece síntomas inequívocos de pérdida de vitalidad y finalmente muere. Sin embargo, tras un examen de la almohada, lo que se descubre no son huellas de las mordeduras de un lord satánico en

su cuello, sino un repugnante animal que remeda a los vampiros del folclor en el momento de descansar en sus ataúdes, llenos de sangre. Es la lectura más obvia y frecuente del cuento.

Ahora bien, puede uno preguntarse quién es el verdadero vampiro o, para no forzar la interpretación, si, más allá de la explicación racionalizadora que el narrador da al concluir, no se podría pensar que el frío y distante marido, Jordán, sea un vampiro simbólico o, como ha dicho Víctor Bravo, “una metáfora del verdadero monstruo” (p. 86). Alicia, literalmente, se deshace por llegar a comunicarse con Jordán, por sentirlo más cerca, y él parece no notarlo. En su delirio, ella ve la figura de un monstruo que se acerca a su cama, y de esto puede decirse que es simplemente una anticipación del animal. Pero si se recuerda la forma que Carmilla o Mircalla asumía para succionar la sangre de sus víctimas y la connotación generalmente sexual que el intercambio vampírico tiene, puede suponerse que el animal sea una forma obvia y terrible, folclórica, de referirse, y por tanto, de mediar o encubrir, al aristocrático Jordán. Se trataría, desde luego, de una forma muy oblicua y probablemente involuntaria de establecerse un vínculo vampírico, pero no imposible. El animal, oculto en el lecho, precisamente en el espacio donde debería poder realizarse el amor del joven matrimonio, ocupa simbólicamente el lugar del esposo, y por ello se convierte en su equivalente, en una especie de metáfora del marido. Desde este punto de vista, sustentado en los deseos frustrados de la protagonista y en los paralelismos que sugiere el espacio donde el acto vampírico acaece, “El almohadón de pluma” puede ejemplificar una elaboración de la figura

del vampiro más compleja que la del mero e inverosímil parásito de las aves y reiterar una vez más la multiplicación de las figuras vampíricas en un mismo texto.

El otro cuento de Quiroga se titula “El vampiro” y también tiene dos fechas: en 1927 apareció en *La Nación* y en 1935 como parte del volumen *Más allá*.¹¹ Está narrado por un testigo presencial de los hechos, por alguien que ha sido destrozado mentalmente por la aparición, o más exactamente por la creación de un tipo de mujer fatal muy acorde con los nuevos tiempos y con las aficiones artísticas de Quiroga por entonces: el fantasma de una actriz de Hollywood, extraída de la pantalla por otro científico aficionado, practicante al margen de la ciencia oficial y calificado varias veces de loco. El tipo de personaje se ha mencionado ya, y en esta nueva aparición rinde tributo al parecer explícito a otro de los creadores de *savants fous* en la literatura argentina, Leopoldo Lugones, por medio de la evocación del título de su libro *Las fuerzas extrañas* dos veces, al tiempo que servirá de punto de referencia —no sabemos si efectivamente de modelo— a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, como ya se han encargado de notar algunos críticos.

Dado su título, la filiación de este cuento con el tema que estudiamos es obvia y ello vuelve un tanto innecesario cualquier esfuerzo de destacar semejanzas. Baste sólo con esbozar algunas, puesto que hasta donde he podido advertir se trata de un texto absurdamente poco conocido de Quiroga: el personal de servicio falta en la casa en que surgirá el fantasma, como faltaba en el castillo de Drácula; cuando el fantasma aparece, no come, a pesar de

¹¹ Quiroga, p. 732, nota 1.

asistir a un banquete, y vive solamente de noche; además, para poder vivir, necesita chupar la vida a su modelo, la actriz, de lo cual se encargará su creador; es capaz de hipnotizar a quien la mira, hasta hacerle perder la voluntad, y termina por ser destruido por el fuego, una vez que ha devorado a su creador.

Sin embargo, sí es importante hacer hincapié en el que a mi juicio es el rasgo nuevo que aporta este cuento al tema que desarrolla. Aquí el vampiro es una seductora diabólica que obra más o menos igual que cualquier otra, pero es un vampiro que, lejos de salir de la literatura para ingresar en el cine, como Drácula y la mayor parte de sus congéneres, sigue el camino contrario: penetra en el mundo creado de la ficción literaria arrancado de la pantalla, por medio de la acción de un misterioso rayo denominado N1.¹² Es un vampiro que no pretende tanto asustar al lector como hacerle notar la nueva variante que puede introducirse al viejo tópico de Pigmalión arrobado ante su creación. Y esto es otra muestra de la riqueza de la figura vampírica en la narrativa modernista.

Concluyendo, entonces, hemos visto cuatro textos escritos y publicados por tres autores hispanoamericanos dentro del modernismo o al menos dentro del periodo en que este movimiento aún generó influencia: Rubén Darío, Clemente Palma

y Horacio Quiroga. De esos cuentos, tres (“Thanathopia”, “La Granja Blanca” y “El vampiro”) muestran figuras femeninas que pueden ser clasificadas dentro del cuarto tipo de vampiro distinguido por Frayling, es decir, como mujeres fatales, pues atraen irresistiblemente hacia sí a sus hombres y causan la destrucción no sólo de ellos, sino incluso de aquellos que no mantienen con ellas más que un contacto superficial; dos (“La Granja Blanca” y “El vampiro”) permiten identificar huellas del proceso creador artístico como una fuerza vampírica; dos (“Thanathopia” y “El almohadón de pluma”) pueden sugerir la presencia de lores satánicos, y uno (“El almohadón de pluma”) contiene un vampiro folclórico. Esto indica que, como nota Marigny, efectivamente la presencia de mujeres vampiros aumenta sustancialmente en el siglo XX, y también, por otra parte, que el vampirismo sublimado tiende a ser la modalidad preferida, si bien es cierto que en algún momento, en cada uno de esos textos, parece sentirse la necesidad de mencionar la sangre o por lo menos de insinuar el acto de chuparla. Desde este punto de vista, “El almohadón de pluma” es el menos incruento, el más próximo a un vampiro del folclor, por lo menos en su lectura más literal o recta. En otro sentido, en los cuentos modernistas comentados se aprecia no sólo variedad de tipos de vampiros, sino también una multiplicidad de figuras con rasgos vampíricos en un mismo texto, lo cual sugiere un tratamiento complejo del personaje y también una conciencia de la riqueza de matices que éste puede proporcionar a una narración esteticista. ■

¹² Según Paul Verdevoye, éste es probablemente el primer relato que utiliza el cine asociado a vampiros (pp. 288-289); otro ejemplo interesante en esta dirección es “No perdura”, de José Emilio Pacheco (pp. 85-87), texto del que no me ocupo por exceder el período al que limito este artículo, pero que da continuación a la serie de vampiros que recorren la literatura hispanoamericana a lo largo del siglo XX y que parece no haber concluido en el XXI, como prueba “Vlad”, en el más reciente libro de Carlos Fuentes (pp. 213-287).

BIBLIOGRAFÍA

- Aldridge, A. Owen (1975) "The Vampire Theme in Latin America", en Donald A. Yates, ed. *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Michigan State University, East Lansing.
- Bibliorum Sacrorum iuxta Vulgatam Clementinam nova editio (1913) Editiones Desclée, de Brouwer, Bonis Auris.
- Bravo, Víctor Antonio (1988) *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, México, UNAM.
- Cohen, Daniel (1989) *La enciclopedia de los monstruos*, trad. A. Scherp, México, Edivisión.
- Daño, Rubén (1990) *Cuentos completos*, Managua, Nueva Nicaragua.
- Frayling, Christopher (1991) "Lord Byron to Count Dracula", en Christopher Frayling, ed. *Vampyres. Lord Byron to Count Dracula*, 2a. ed., London, Faber and Faber.
- Frenzel, Elisabeth (1980) *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. M. Albella Martín, Madrid, Gredos.
- Fuentes, Carlos (2004) *Inquieta compañía*, México, Alfaguara.
- Grimal, Pierre (1994) *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Francisco Payarols, Barcelona, Paidós.
- Heredia, José María (2003) *Obra poética*, comp. y pról. Ángel Augier, La Habana, Letras Cubanas.
- Lugnani, Lucio (1983) "Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore", en Remo Ceserani, et al., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi.
- Marigny, Jean (2003) *Le vampire dans la littérature du XXe. siècle*, Paris, Honoré Champion.
- Molina, Mauricio (1995) "Historia de los vampiros", en *Años luz*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mora, Gabriela (1996) *El cuento modernista hispanoamericano*, Lima/Berkeley, Latinoamericana Editores.
- _____ (1996) "«La granja blanca» de Clemente Palma: relaciones con el decadentismo y Edgar Allan Poe", *Casa de las Américas*, núm. 205, pp. 62-69.
- _____ (1997) "Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 46, pp. 191-198.
- _____ (2000) *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Pacheco, José Emilio (1990) *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México, Era.
- Paradoxógrafos griegos. Rarezas y maravillas* (1996) introd., trad y notas de F. Javier Gómez Espelosín, Madrid, Gredos.
- Palma, Clemente (1959) *Cuentos malévolos*, Lima, Nuevos Rumbos.
- Quirarte, Vicente (1997) *Sintaxis del vampiro. Una aproximación a su historia natural*, México, Verdehalago.
- Quiroga, Horacio (1996) *Todos los cuentos*, 2ª. ed., ed. crítica Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, coords. Madrid, ALCA XX.
- Sardiñas, José Miguel y Ana María Morales (2003) *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.

Siruela, Jacobo (1992) "Pequeñas consideraciones vampirológicas", en Jacobo Siruela (ed.), *Vampiros*, Madrid, Siruela.

Verdevoye, Paul (1980) "Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9, pp. 283-303.