

01057



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*EL VAMPIRO EN CINCO CUENTOS DE
JULIO CORTAZAR.*

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRA EN LETRAS LATINOAMERICANAS
P R E S E N T A :
M A R I S O L L U N A C H A V E Z



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

DIRECTOR DE TESIS: DR. JOSE DE JESUS BAZAN LEVY

REVISOR: DR. MIGUEL G. RODRIGUEZ LOZANO

MEXICO, D. F.

FEBRERO 2004





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

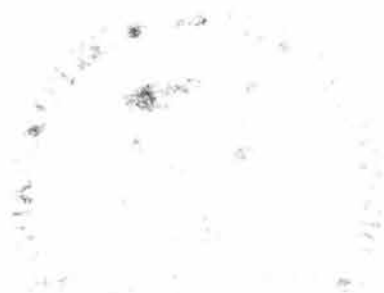
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

92513

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA



Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a digitalizar en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcionado.

NOMBRE: Ramiro Luna Chávez

FECHA: 01/03/04

FIRMA: Ramiro Luna Chávez

A MIS PADRES
IRMA CHÁVEZ Y RAMIRO LUNA
Como recompensa por su amor y desvelos

A MI ABUELA
SRA. PETRA VELÁZQUEZ
Por su sabio y prudente consejo

A VÍCTOR M. GRANADOS
Agradeciendo su empeño, apoyo
y paciencia en los proyectos paralelos
y compartidos

AL DR. JOSÉ DE JESUS BAZÁN LEVY
Que es consejero, amigo y brillante guía en
el universo de los cronopios

AL DR. VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA
Por enseñarme a equilibrar el rigor analítico
y la pasión literaria

A MIS TÍOS
PROFESORES MIGUEL Y SARA CHÁVEZ
Cuyo ejemplo ha iluminado mis horas de trabajo

A MIS PRIMOS
MIGUEL ÁNGEL, NAYELY, ÓSCAR Y ELIGIO
Quienes me inspiran un fraternal cariño

A MI PRIMA AUSENTE
PATRICIA CHÁVEZ
In memoriam

Como especial reconocimiento por el afecto, comprensión, aprendizajes y experiencias compartidas me gustaría dedicar mi trabajo a las siguientes personas como muestra de mi más sincera gratitud:

Al Dr. Sergio Fernández Cárdenas quiero hacerlo cómplice de esta tesis como un homenaje a sus clases inolvidables.

A los amigos que me apoyan a pesar de la distancia geográfica: Maribel Coronado, Anel Eva Pedro, Luisa Gámez, Isora Ortega, Cathy Baruch, Luis Arturo Santiago y Dina Grijalva.

A los amigos que han compartido conmigo la nostalgia por su tierra y que me han brindado su solidaridad y cariño: Paola Velasco, Pablo Sol, Ana María Sánchez, Karla Morales, Marisela Hernández y el Dr. Jairo Castillo.

A los apreciadísimos chilangos que me otorgaron su confianza y han conseguido hacer más dichosos mis días en la ciudad: Sra. Hortensia Melo, Profra. Griselda Cárdenas, Evelyn y Jorge Partida, Profra. Graciela Suárez, Mtra. Carmen Armijo, y Dulce Quiroz (por supuesto).

Y a mis tíos Ángel y Joel Chávez por su presencia amorosa y cordial.

*Para qué perseguirlo,
clavarle una estaca de madera,
condenar de antemano su apetito,
lamentar su presencia en nuestra vida:
el Vampiro no pasa
si nosotros no abrimos la ventana.*

*Escucha su canción
no sólo desde el páramo o el bosque:
en el agua turquesa de los trópicos,
en los cuartos de los hoteles,
en la tela de loro del mercado,
dondequiera que el hombre reconoce
el brillo de otro cuerpo y necesita
el marfil del vampiro en su garganta.*

*Inocente, el Vampiro:
le decimos que es cruel cuando nos hiere, e
invocamos a Dios cuando el diluvio
que nuestra propia sangre ha conjurado
mantiene a la deriva hasta los muebles,
a pesar de las leyes de Newton.*

*El vampiro es tan bello
que el azogue se niega a reflejarlo.
si su sombra te alcanza,
olvidarán tu nombre los espejos,
pero hallarás un eco en la hermosura
de quien has elegido como un doble.*

*Quisiera amar la luz pero ya sabe
que el amor sabe a sombra perseguida,
al vahído final de los ahorcados,
a todo lo que termina en arrebató.*

*Ábrele tu ventana.
cuando pruebes su vino,
sentirás que la vida se prolonga
y el agua de sus copas es de vidrio.
Acepta sus mentiras:
nunca estarás más vivo que en sus brazos.*

*Vicente Quirarte,
El ángel es vampiro*

ÍNDICE

PRÓLOGO	1
Capítulo I EL VAMPIRO CLÁSICO	
1.1 Hacia una definición del vampiro	4
1.1.1 La metamorfosis del vampiro	12
1.1.2 El egoísmo del vampiro	15
1.1.3 La escisión del vampiro	18
1.2 Sobre <i>Drácula</i>	21
Capítulo II LA MATERNIDAD ANIQUILADA	
<i>La metáfora del vampiro como representación del alumbramiento en "El hijo del vampiro"</i>	30
Capítulo III DESDOBLAMIENTO Y REFRACCIÓN: LA NATURALEZA EVANESCENTE DEL VAMPIRO	
3.1 El vampirismo como una explicación del cuento "Reunión con un círculo rojo"	45
3.2 Reflexiones en torno al problema del narrador en segunda persona y sus posibles interpretaciones temáticas	49

Capítulo IV	LA IDENTIDAD USURPADA	
4.1	“Lejana”, un caso de vampirismo femenino	55
4.2	El palindroma: la identidad nominal del vampiro	69
Capítulo V	MITO Y LITERATURA: LA REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD FEMENINA	
	<i>Un acercamiento al tema del mito de la sangre, el canibalismo y la sexualidad en “Las ménades”</i>	
5.1	El mito de la sangre	73
5.2	Canibalismo	77
5.3	Las ménades, erotismo y Dioniso	79
5.4	Música, éxtasis y muerte: La ménade roja de Cortázar	82
Capítulo VI	TRANSFORMACIÓN Y POSESIÓN: UN CASO DE METAMORFOSIS EQUINO-HUMANA	
6.1	El vampiro, el hombre y el licántropo	101
6.2	Verano: los elementos transgresores	109
	CONCLUSIONES	130
	BIBLIOGRAFÍA	141

PRÓLOGO

La imagen del vampiro que ha venido construyéndose desde varios siglos atrás a nuestra época se ha fortalecido con la sospecha de que el vampiro, como entidad de ficción, tiene mucho que enseñarnos con respecto a una serie de símbolos que integran nuestra manera de ver e interpretar la realidad. Así, los aspectos más elementalmente ligados al vampirismo como la necesidad de la sangre, la capacidad de absorción o la sugestión sexual, tienen una resonancia familiar que lo ligan a nuestra realidad inmediata y, sobre todo, a nuestras más cercanas fuentes literarias. Tal pareciera, entonces, que la figura del vampiro pudiera regenerarse no sólo a través de la relectura de los textos clásicos que lo instituyeron como personaje literario, sino mediante la concepción de nuevos modelos de vampirismo que engendraron otro tipo de relaciones entre el vampiro y el hombre.

Esta inquietud, brevemente esbozada líneas anteriores, fue la que dio origen a la tesis que se inicia a partir de este prólogo. Es claro que existe una tradición que canoniza al vampiro como una figura definitiva en la literatura occidental; sin embargo, durante el siglo XX, la literatura exigió al vampiro nuevas formas de representar las obsesiones del hombre contemporáneo. Esta idea, sumada a la certeza de que en la literatura latinoamericana existía un autor directamente relacionado con el tema del vampirismo, fue la que dio origen a la selección del material que se sometió a distintos acercamientos en los que puede observarse una filiación vampírica gradual.

Conocemos bien la inclinación de Julio Cortázar hacia los relatos donde el mal tiene una presencia nebulosa pero imponente. Sabemos, también, que dentro de la ficción que el relato crea, lector y personaje no pueden escapar a la fuerza maligna engendrada en el

discurso de la prosa cortazariana. En los cuentos se establece una suerte de vacío semántico en el que nos perdemos a causa de la ambigüedad o de los efectos estéticos desplegados en la narración. Causa de este recurso narrativo, es que permanezcamos siempre al margen de la verdad cortazariana, y que a cambio de eso, tengamos la posibilidad de armar, por nuestra propia cuenta, una posible interpretación del cuento. En esta parte oscura de la obra de Cortázar, denominada de varias formas y poblada de distintos seres a los que sólo puede dar cuerpo y presencia nuestra imaginación, se encuentra uno de los monstruos que el autor tuvo a bien no nombrar explícitamente, pero cuya referencia inmediata es el vampiro.

Quizás el vampiro latinoamericano más célebre, que incluso rebasa en fama a los engendros concebidos por Cortázar es el no descrito personaje de “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga, texto donde se instaura la idea de que el vampiro no tiene que ser personificado con alas y colmillos, pero que puede estar agazapado bajo la más apacible cotidianeidad, y que por esta razón es mucho más peligroso. En la versión de Quiroga, sin embargo, el vampiro continúa siendo una fuerza animal, y sobre todo un misterio, que tomará forma sólo cuando las consecuencias son irremediables, y el daño causado ya no tiene posibilidad de reparación.

Este cuento tiene con los cuentos de Cortázar estudiados en este trabajo, un vínculo que los une definitivamente y que los aleja del vampiro clásico descrito por Stoker, la certeza de la impunidad. Pocos efectos son tan inquietantes en la producción cuentística de Cortázar como la idea de que un individuo pueda cometer un crimen sin recibir ningún castigo del entorno y que puede reincidir en la transgresión e incluso reproducirse como una epidemia sin que nada pueda detenerlo.

La selección de los cuentos de esta tesis pretende mostrar que en la literatura de vampiros ha surgido la necesidad de replantearse al monstruo tal y como fue concebido

durante su formación clásica para llevarlo hacia otras dimensiones. El carácter de los cuentos de Cortázar, que no se establecen específicamente como vampíricos, nos da la opción de analizarlos e interpretarlos desde distintas perspectivas. Sin embargo, hemos utilizado aquí diferentes acercamientos que nos ayudan a descubrir la distancia estética, formal y temática que separa a los cuentos elegidos.

Por lo tanto, hemos de dejar claro que la forma de ordenar la tesis dependió directamente del grado en el que el texto hacía explícita la manifestación de los vampiros. Podríamos dibujar, entonces, una línea imaginaria entre el análisis de los tres primeros relatos y los dos últimos. De esta manera entenderemos por qué “El hijo del vampiro”, “Lejana” y “Reunión con un círculo rojo” ocuparon esta primera parte, y “Las ménades” y “Verano”, además de poseer en su estructura una introducción a su propio tema, fueron colocados en la segunda parte (de esta división, digamos, virtual).

Por último, es necesario decir que, al menos en estos casos, el tono del discurso narrativo está de acuerdo con la calidad estética de cada uno de los cuentos. Por ejemplo, “El hijo de vampiro”, el cuento con una calidad literaria, a mi parecer, inferior al resto del corpus, mantiene un tono irónico y ligero que contrasta visiblemente con lo dramático que llega a ser el final. Un cuento canónico de la obra cortazarianas, “Lejana” se pone aquí como un ejemplo de literatura de vampiros, sin por ello igualarse con el resto de los textos acompañantes. Reconoceremos “Verano”, por ejemplo, como uno de los relatos cuyas características se asemejan a la pericia narrativa obtenida por Cortázar casi al final de su producción.

Una vez hechas estas aclaraciones pasemos, pues, a enfrentar el tema del vampiro desde sus orígenes.

EL VAMPIRO CLÁSICO

1.1 Hacia una definición del vampiro

Al iniciar un estudio sobre vampirismo es necesario preguntarse cuál es la definición que puede acercarnos con mayor precisión a la identidad del vampiro; para ello debemos reflexionar en torno a su historia literaria para comprender porqué abandonó su inicial constitución polimorfa para convertirse en un ser independiente. El deslinde de la figura vampírica tuvo lugar después de que adquirió características físicas y morales más o menos unívocas¹ como el ansia de sangre, la rapacidad o el egoísmo, pero a pesar de su actual autonomía el vampiro es un personaje cuya delimitación nos resulta particularmente complicada, según veremos en las siguientes páginas.

El misterio de la construcción vampírica (que al mismo tiempo es, evidentemente, un artificio humano firmemente arraigado en las tradiciones del mundo)² comienza desde el

¹ Debe recordarse que durante varios siglos el vampiro estuvo directamente relacionado con las historias sobre brujería; la hechicería era la primera condición que precedía a la conversión de una persona en vampiro. Además, se le solía confundir con los incubos y otros seres afines, por eso es que el vampiro como tal surgió de la asociación de varias figuras sobrenaturales.

² Aún en las más remotas culturas existen seres emparentados con el vampiro occidental; en la antigua China existía un demonio bebedor de sangre llamado *Ghian Shi*, el africano *Asambosam* succionaba la sangre del pulgar del durmiente y en la mitología finesa el hijo del señor del Tártaro es quien destroza a sus víctimas con sus puntiagudas garras de hierro. La presencia de estos demonios señala la necesidad del hombre por construir una entidad que represente el acto fundamental del vampiro, la succión de sangre, aspecto que como puede observarse conservan todos estos monstruos.

Un dato importante que no debe pasarse por alto es el hecho de que el alumbramiento de la existencia vampírica como la conocemos actualmente ocurrió en occidente, ya que una de las características del vampiro tradicional es regresar a la tumba que es el lugar de reposo, es decir, para que el vampiro surgiera en su más clásica representación tuvo que desarrollarse en sitios donde fuera preciso el enterramiento, no en culturas donde se incineraba el cadáver.

nombre: ¿cuál es el origen de la palabra vampiro? Tradicionalmente, se considera que esta designación procede de la voz serbia *wampira*, *wam*=sangre, *pir*=monstruo, aunque autores expertos en el tema, como Norbert Borrmann, especulan que el concepto de vampiro quizás no sea de origen serbio sino macedónico: “Según estás hipótesis [la palabra vampiro] procedería de la palabra *opyr* que significa “ser volador”. Posteriormente, *opyr* se habría introducido en las lenguas eslavas como *vanpir*, *vapir* o *upiri*”.³ En 1725 fue utilizada la forma plural de *Vampiri* en un informe procedente de Serbia dirigido a la administración imperial en Viena, según esto, se trataba de una traducción latinizada de la palabra eslava o serbia *vampir*. Norbert Borrmann cree que a partir del primer tercio del siglo XVIII se instauró definitivamente la palabra *vampir* que adoptarían también las lenguas germánicas y románicas.⁴

A pesar de todo, la raíz del nombre del vampiro encierra un enigma y se pierde en traducciones y mutilaciones sucesivas;⁵ por esta razón para conseguir un acercamiento al tema del vampirismo debemos plantear la relación inevitable entre hombre, hombre-murciélago y vampiro.

Es necesario entonces hacerse una segunda pregunta: ¿Por qué se tomó prestada la efigie del murciélago para crear a uno de los personajes fantásticos más importantes de la novela gótica? No existiendo una respuesta única para esta pregunta, comenzaremos por las

³ Borrmann, Norbert. *Vampirismo. El anhelo de la inmortalidad*, p. 14.

⁴ Por ejemplo, la historia de Arnold Paole, cuya vida dio origen a un famoso caso de vampirismo, fue difundida en la revista francoholandesa *Le Glaneur*. En este medio fue utilizada por primera vez la palabra vampiro, escrita en ese momento *vampyre*. En ese año un artículo del *London Journal* del 11 de marzo introdujo la palabra vampiro en lengua inglesa.

⁵ “The word vampiro (vampir, vampyre) has hazy origins, although scholars generally agree that it can be traced to the Slavic languages, with debates continuing as to its etymological sources. The word may have come from the Lituianian *wempy* (“to drink”), or from root *pi* (“to drink”), with the prefix *va* or *av*. Other suggested roots have included the Turkish *uber* (“witch”) and the Servo-Croatian pirate (“to blow”). Cognate forms developed, so there can be found in Serbo-Croatian the term *vampire*, *upyr* in the Russian, *upior* in Polish, and *upir* in Byelorussian”. *Apud* Matthew Bunson, *The Vampire Encyclopedia*, p. 262.

explicaciones más evidentes, pero no por ello menos útiles o verdaderas. El murciélago es un animal nocturno, ágil, veloz y rapaz. Al igual que el cuervo o el búho, se considera como un intermediario entre los reinos de la muerte y la vida, de los hombres y los demonios. Su habilidad de cazador nocturno provoca en el individuo un sentimiento de frustración, quizás de envidia; mientras el hombre no puede contra las sombras y se retira de sus actividades en cuanto el sol se ha ocultado, el murciélago sale de la oscuridad no sólo para obtener su alimento, sino para escudriñar con su extraordinario oído el insondable universo de las tinieblas.

Otra característica del murciélago, que es causa de la admiración y el temor del ser humano hacia este animal, es su asombrosa capacidad voladora. No es un ave y, sin embargo, le es suficiente batir en silencio sus extremidades membranosas para recorrer grandes extensiones. El hombre, con sus pesados y poco ágiles miembros, ha soñado siempre con despegar de la tierra a la cual parece condenado; el murciélago ha alcanzado un sueño humano, ha superado la fuerza de gravedad; su ligereza no parece ser condición terrenal, sino virtud sobrehumana.

Sin embargo, ninguno de los rasgos antes citados conseguiría un efecto tan negativo sobre la imagen del murciélago como la fealdad de su aspecto. Porque si bien el búho es una animal de la noche, se reconoce que algunos ejemplares son de una gran belleza, y si el cuervo, por su parte, desagrada por ser un pájaro de formas poco agraciadas, lo cierto es que su figura, irreverente y misteriosa, termina imponiéndose con su brillante traje negro.

Pero el murciélago no es sólo desagradable, sino también muy repulsivo. Su apariencia es al mismo tiempo singular y mezquina. Recuerda a una rata, pero en forma aún más grotesca, por el desarrollo de sus orejas puntiagudas y su pronunciado hocico. No parece gozar como otros animales de un hogar cómodo, su cuerpo está suspendido, su

cabeza en el aire, pareciera no poder disfrutar del descanso que todo ser se procura. Su refugio en cuevas e inhóspitas grutas señala su marginalidad. No será otro factor, más que el hambre, lo que lo obligue a salir de su escondrijo.

Quizás uno de los aspectos más inquietantes de la figura del murciélago es que descubrimos en este animal rasgos humanos. Su cabeza –como la humana- está erguida, sus alas recuerdan brazos y piernas mortales. Y el parecido no es arbitrario pues no se ha excluido que el murciélago pertenezca al grupo de los primates; probablemente en la relación hombre-murciélago haya, más que una fantasía, un ancestral parentesco.

Sin embargo, el ansia de sangre atribuida en este animal ha sido en la mayoría de los casos falsa, o al menos exagerada. Los murciélagos (quirópteros) se clasifican en dos grandes subgrupos: los microquirópteros (verdaderos murciélagos) con 782 especies y los megaquirópteros o perros voladores con 175 especies que sólo viven en las zonas tropicales de Asia, Australia o África. Por otra parte, si nos atenemos al estudio de los murciélagos clasificándolos por sus hábitos alimenticios éstos se dividirían en tres grupos, los que se alimentan de néctar y savia, los que capturan insectos y el grupo más reducido que abarca sólo tres especies, los vampiros, que se alimentan de sangre. Estos últimos son oriundos de América central y América del Sur; por ejemplo, en *Drácula*, Quincey Morris, uno de los pretendientes de Lucy Westenra, afirmaba haber visto uno en Argentina.⁶ Es bien sabido que la tierra del vampiro clásico, Transilvania, fue sólo un recurso de ubicación narrativa ideado por Bram Stoker; el legendario refugio del Conde Drácula, en realidad, estaba muy lejos de ser el verdadero hogar de la famosa criatura succionadora del vital líquido.

⁶ Quincey Morris dice al respecto del murciélago americano: “Nunca he visto a alguien debilitarse tan rápidamente desde que estuve en la Pampa y mi yegua favorita se fue de este mundo en una noche. Uno de los grandes murciélagos que se llaman vampiros la atacó por la noche, y entre el atracón que se dio, y que dejó la ventana abierta, no le quedó sangre para volver a ponerse en pie y tuve que meterle un balazo ahí mismo”. Ver Bram Stoker, *Drácula*, p.309.

El único murciélago que se alimenta de sangre humana es el *desmodus rotundus*, que pesa 50 gramos y ataca en gran número desde Argentina hasta la frontera sur de E.U. Resulta un espécimen peligroso ya que es vehículo de contagio; su presencia significa una amenaza para el ganado. Expandir la enfermedad es una de sus capacidades, de ahí su poder nocivo, su carácter mórbido, su tendencia a desarrollar la epidemia, a propagar el virus.

El *desmodus rotundus* tiene una estrategia especial de ataque. Cuando se encuentra cerca de su víctima suele asestarle un golpe violento y rápido con la cabeza de tal forma que sus dientes provocan una incisión en la piel. Luego, el murciélago lame y estimula la salida de la sangre. La herida puede continuar sangrando por lo que no es raro que la víctima encuentre su ropa de dormir manchada. El asalto fatal del *desmodus rotundus* estimuló a tal grado la imaginación que al vampiro le fue asignada una característica inseparable de su imagen actual: el poder del mordisco. En este primer contacto entre el vampiro y su víctima, el momento cúspide se produce cuando los colmillos del vampiro penetran el cuello de su acosada y rendida víctima. Es lógico concluir que la relación entre estos personajes se inicia con una mordida, es decir, con una necesidad de subsistencia.

En un gesto aparentemente ingenuo como morder una manzana o una pieza de carne el hombre realiza también un acto salvaje. Al igual que el animal, el hombre muerde, desgarrar y mastica, pero a diferencia del primero, el ser humano ha sido enseñado a disimular la urgencia de alimentación bajo una complicada red de conveniencias sociales que disfrazan la bestialidad del acto alimenticio.

Lo verdaderamente inquietante del vampiro no es su ansia de sangre, sino el medio violento y transgresor con el que obtiene su preciado líquido. Como un animal salvaje posee una mandíbula fuerte y unos dientes afilados, dos instrumentos que probablemente el

hombre deseó adquirir en sus primeras etapas de cazador y que substituyó por rústicas armas punzantes. Si el murciélago posee ya en un primer vistazo rasgos humanos, no es de extrañar que su siniestra figura haya sufrido una serie de transformaciones hasta crear un ser de ficción, el vampiro, que conjuga las características del murciélago y del hombre, volviéndolo una criatura repulsiva.

Hasta aquí sólo hemos abordado dos misterios vampíricos, su nombre y sus antecedentes animales, pues este es el camino más accesible para la comprensión de su identidad. Es necesario, pues, traer aquí una definición de vampiro para iniciar la tarea de dar respuesta a una de nuestras preguntas cruciales: ¿Qué es un vampiro? La más apropiada, me parece, es la del diccionario Webster: “Espectro succionador de sangre o cuerpo reanimado de una persona muerta; el espíritu del cuerpo reanimado de un muerto. Se cree que vuelve de la tumba y merodea extrayendo sangre de personas dormidas, causando la muerte”.⁷ Elemental y sintética es esta definición que resume los tres elementos vitales del vampiro: su técnica de succionador, su condición de muerto viviente, su existencia errante y nocturna.⁸

Por su parte, J.L. Bernard lo define de la siguiente forma: “Persona atormentada por una necesidad mórbida de sangre y que la absorbe orgánicamente, sea bebiéndola en la arteria misma, sea por un proceso sutil”.⁹ Esta parece ser una definición más contemporánea¹⁰ del vampiro al destacar dos aspectos diferentes de la descripción

⁷ Apud, Vicente Quirarte en *Sintaxis del vampiro*, p. 24-25.

⁸ Brian Frost en *The Monster with a Thousand Faces*: “a vampire is fundamentally a parasitic force of being, malevolent and self-seeking by nature, whose paramount desire is to absorb the life-force or to ingest the vital fluids of a living organism in order to sate its perverse hunger and to perpetuate its unnatural existence”. Apud Matthew Bunson *The Vampire Encyclopedia*, p. 263.

⁹ Quirarte, Vicente. *Sintaxis del vampiro*, p.25.

¹⁰ Como veremos más adelante, en nuestros días el concepto de vampirismo se ha extendido ampliamente de tal forma que cuando pensamos en vampiros no lo hacemos sólo con la idea del vampiro clásico, sino que lo relacionamos con otras significaciones tales como la explotación, el abuso, el sojuzgamiento, etc.

tradicional del vampirismo. En un principio, advertimos que el vampiro es *una persona*, es decir, un ser humano muerto o vivo que *absorbe* sangre. Dicha absorción se puede efectuar de forma violenta como ataca el vampiro tradicional o de una manera sutil. Esta última contrasta con las estrategias del vampiro primitivo, pues su estrategia para matar se ha refinado.

Ambas definiciones coinciden, sin embargo, en un aspecto clave: el ansia de sangre. Esta ansia no se va a modificar en ningún sentido, pues el principio del vampiro tiene su condición en el anhelo de una sustancia vital. Sólo que en algunos casos la sangre será sustituida por otro líquido o funcionará como representación simbólica de un material nutritivo, de aquél que el vampiro necesite.

Es necesario, además, señalar que cada personaje tiene una apariencia en el imaginario colectivo y el vampiro no es una excepción. Aunque de todos es conocida su clásica figura, es importante para este estudio una descripción fidedigna de su apariencia, como la que señala Montagne Summers en *The Vampire*.

Un vampiro, en general, es más alto de lo habitual y enjuto, con una apariencia repulsiva y unos ojos en los que centellea el fuego rojo de la condena eterna. Sin embargo, una vez apaciguado su apetito de sangre humana caliente, su cuerpo se vuelve abombado e hinchado, como si fuera una gran sanguiuela llena de sangre hasta reventar. Frío como el hielo o febril y ardiente como el carbón candente, su piel es de una palidez mortal, pero sus labios son muy carnosos, abultados, rojos y producen chasquidos, los dientes blancos y brillantes y los colmillos que se hunden profundamente en el cuello de la presa con la corriente vital con la que vemos vivificar su cuerpo y fortalecer todas sus energías, parecen ser especialmente afilados y puntiagudos.¹¹

Todas las características mencionadas arriba son reconocibles, pero también modificables. El vampiro como figura de la tradición literaria o popular es un ser metamórfico; su capacidad de transformación es una de sus armas más eficaces. No obstante,

¹¹ *Apud* Borrmann, p. 15.

el vampiro también tiene reglas, pues para sobrevivir es necesario circunscribirse a un sistema de vida y para ello ha basado su existencia en una serie de puntos inamovibles, en un patrón de existencia, en un principio.

El principio del vampiro no es unívoco. Se compone de una serie de rasgos y actitudes que lo conforman física y moralmente, y será nuestro trabajo ahondar más en las propiedades intrínsecas de su carácter.

Si recordamos el curioso espécimen del murciélago del que partimos para revelar los orígenes del vampiro, el *desmodus rotundus*, llegamos a la conclusión de que el anhelo de subsistencia es un juego elemental en la naturaleza. Si el resto de sus parientes, los murciélagos vegetarianos, optan por consumir néctar, es un acto tan justo e inapelable como el hecho de que el *desmodus* apetezca nutrirse de sangre. Para decirlo con otras palabras, la naturaleza establece un sistema entre los seres que la habitan: destruir o ser destruido, pues una forma de vida está expuesta en todo momento a ser atacada, engullida por otra. Respecto a este asunto Norbert Borrmann expone: “Cualquier forma de vida terrenal se rige, en el fondo, por el principio del vampiro. Así, para conservar la vida, hay que succionar algo, asimilar otra vida. Y por norma general el crecimiento vampírico de una vida descansa sobre el estancamiento de la vida asimilada”.¹²

En su significación más rústica un vampiro es un ser que ha fundado su vida en el acto de robar a otros, inadvertidamente, su subsistencia. Según Norbert Borrmann el vampiro es una representación metafórica de todos los seres que existen en la naturaleza con una personalidad más mezquina y menos sofisticada: “Junto a los inquilinos y parásitos del reino animal y vegetal, en la naturaleza encontramos además un amplio espacio de

¹² Borrmann, p.13.

bebedores, lamedorés, succionadores y sorbedores de sangre. Hay, por ejemplo, garrapatas, cénzalos, o familias de chinches **para** quienes la sangre significa vida”.¹³

Una vez que ha seleccionado a su presa, el proceso de captura de su víctima no será demasiado largo. La vida de la **persona** sometida se irá extinguiendo, mientras el vampiro rebosará de energía y vitalidad: “Como cualquier parásito [el vampiro] se siente atraído por lo que está elaborado y decantado. En esto se revela su instinto depredador pero también su escasa iniciativa y su total **dependencia** de las oportunidades exteriores”.¹⁴ La complejidad del vampiro es amplia aunque **opere** con principios básicos. Su voluntad de absorción del otro es una característica que **identificamos** como un acto de abuso universalmente reconocible, sin embargo, el vampiro está regido por otros rasgos de orden más moral que físico.

Para comprender cómo se conforma la identidad del vampiro y cómo se refleja esto en los textos literarios será **necesario** analizar al menos tres de sus principales características: la metamorfosis, el egoísmo y la escisión vida-muerte.

1.1.1 La metamorfosis del vampiro

Al vampiro se le ha concedido la capacidad de transformarse en murciélago, rata, lobo y hasta neblina. Como todo animal cuando se siente en peligro hace uso de trampas y habilidades para escapar de sus **perseguidores**. En cada una de sus metamorfosis el vampiro tiende a la disolución, huye en las tinieblas en forma de un veloz murciélago, atraviesa extensos e inhóspitos terrenos **encarnando** en un lobo, se fuga en tropel accidentado cuando

¹³ Borrmann, p.23.

¹⁴ Morábito, Fabio. *Los pastores sin ovejas*, p.117.

se transforma en una manada de ratas o ejecuta su más rápida y elegante evasión: desintegrarse en una niebla apenas perceptible que corre a ras de suelo como un animal rastrero pero con una velocidad sorprendente.

En cualquiera de estos casos el vampiro tiene siempre grandes ventajas, la habilidad voladora del murciélago, la fuerza del lobo, la multiplicación de las ratas, la evaporación en la niebla. El vampiro es incapaz de olvidar, no obstante, que está constituido de materia y que su transfiguración durará el tiempo que comprende la huida. La metamorfosis implicará también un desgaste de energías que el vampiro sólo derrochará en ocasiones extraordinarias. La condición metamórfica del vampiro es una paradoja pues por un lado constituye una parte de su ser inmortal, y por otra, lo sujeta a situaciones evidentemente mortales: la presión del tiempo y las limitaciones del cuerpo.

Las transmutaciones anteriormente mencionadas, sin embargo, sólo son las manifestaciones más obvias del carácter cambiante del vampiro, pero internamente, desde su primera circunstancia humana, éste modificó su forma de ver la realidad y de satisfacer sus deseos. En las leyendas encontramos que, antes de ser vampiro, esta criatura fue hombre y que para alcanzar la inmortalidad tuvo que sufrir física y moralmente un proceso de corrupción que sistemáticamente lo arrojó por el camino del mal. Para cuando el individuo ha adquirido su nueva personalidad, su cuerpo y alma han atravesado una degradación que lo aleja del bien, pero no de lo humano. Al resucitar como un vampiro su naturaleza es híbrida; es hombre, bestia y demonio simultáneamente. Cada una de estas partes reclama su sitio en el cuerpo del vampiro, de la convivencia de estos elementos dependerá su subsistencia.

El vampiro abandona a medias su mortalidad. Aunque es un ser con necesidades muy distintas a las de su original constitución sigue habitando el mismo cuerpo con ligeras

modificaciones (la palidez, los colmillos, los ojos centellantes, etc.). En realidad, el vampiro es sólo la extensión sombría de una terrible vida terrenal, la prolongación absurda y a veces grotesca de una existencia humana desperdiciada y abyecta. El vampiro no tiene reflejo porque el sitio que éste ocupa es la imagen de un alma denigrada.

El vampiro es más que un fantasma o un aparecido. Ante todo, es un doble que ha sufrido una lenta y progresiva metamorfosis, de naturaleza no física, sino moral, psicológica y social. Su cambio no es una mutación, únicamente conlleva la destrucción de su personalidad, con la exclusiva subsistencia del doble a-normal del que ahora es reflejo o sombra.¹⁵

La cita anterior de Gerard Lenne reafirma la idea antes expuesta: el vampiro es un residuo, una presencia que ha pagado muy caro la transgresión de la vida y la muerte y que se mantiene en la zona limítrofe de ambas condiciones.

El vampiro es una criatura de extremos. Ansía el placer y la vida y, sin embargo, se satisface en la calamidad y en la muerte. Pero los contrarios se unen, como es el caso de los dos polos de la creación y aniquilación. La vida es un regalo de la muerte, al igual que la muerte un resultado de la vida. Cualquier forma de la existencia terrena está sometida a este principio bárbaro.¹⁶

Esto nos explica por qué la metamorfosis vampírica es en realidad un proceso que une la vida y la muerte de una forma natural, como si representara el eslabón que vincula dos estados inseparables de la naturaleza, el nacimiento y la muerte. El hombre y el vampiro conjugan este principio de la existencia: el primero engendra vida, el segundo provoca la muerte. La figura humana y vampírica se complementan, el vampiro necesita de la sangre de los mortales para subsistir y el hombre requiere de la presencia del vampiro para representar sus deseos y sentimientos ocultos.

¹⁵ Stoker, *Apud* Juan Antonio Molina Foix en "La introducción a Drácula", p.22.

¹⁶ Borrman, p. 150.

1.1.2 El egoísmo del vampiro

Es pertinente iniciar esta reflexión retomando la idea bosquejada en páginas anteriores, reafirmada con la siguiente cita de Mark Rein tomada de *Vampire, A masquerade*: “Para decirlo claramente los vampiros no son reales, la creciente afirmación sobre su existencia se halla en la función de lo que pueden enseñarnos sobre la condición humana y sobre la fragilidad y esplendor de lo que llamamos vida”.¹⁷

Esto indica que un conocimiento profundo de la identidad vampírica significaría la comprensión del alma humana. Como toda creación arquetípica, el vampiro, a pesar de pertenecer a las tinieblas, arroja luz sobre la existencia del hombre. Considerado como uno de los peores enemigos de la humanidad, casi como si fuera una epidemia o el mismo demonio, la literatura, el teatro y el cine se han encargado de enterrarle una estaca en cada lectura o representación. Cada vez que un lector o espectador presencia la ejecución del vampiro, se libera del miedo de su existencia y se reconforta al cerrar el libro o al salir del cine con la certeza de que el mal ha sido extirpado del mundo. La muerte literal o simbólica del vampiro es una especie de exorcismo que comprende dos facetas. La primera consiste en la fabricación del monstruo, en la elaboración del vampiro con todos los atributos que lo diferencian del hombre. La segunda radica en la ejecución del vampiro, con la que se erradica la amenaza que acecha a la sociedad y en la que también se le otorga descanso al atormentado espíritu del vampiro.

Sin embargo, cuando no es posible aniquilar al vampiro, éste puede permanecer agazapado en nuestro interior y consumir lentamente nuestra existencia:

¹⁷ Borrmann, p.17.

El talante destructivo del vampiro hace referencia a las “sombras” que hay en nosotros. Son nuestros deseos secretos, nuestros pensamientos prohibidos y nuestros sentimientos reprimidos, que pueden adueñarse de nosotros igual que un vampiro y succionar todas nuestras energías de modo que la preocupación, los temores, la envidia o las ideas fijas vayan apoderándose de nuestro ser.¹⁸

Ya habíamos señalado que minar la vida de la víctima es el principio de conservación del vampiro. Sin embargo, para que este ser tenga acceso a su anhelada presa deberá librar no pocos obstáculos. La elección de la víctima no es arbitraria pues el vampiro es una criatura exigente que no sacia sus apetitos sólo en la sustancia vital, sino en la pureza de ésta, que se encuentra directamente relacionada con la pureza moral del individuo acosado.

Por estar atado a una circunstancia terrenal, como regresar al amanecer a su tumba, el vampiro no extiende demasiado lejos su radio de acción letal. Con frecuencia, amigos, parientes o amantes suelen convertirse en la víctima más común del vampiro.¹⁹ Al asumir su estado de muerto-viviente, el vampiro olvidará la relación que mantuvo con los seres vivos, pues con ellos mantendrá únicamente la cercanía que le marque su interés central: la adquisición de sangre. El vampiro ha llegado a un grado muy alto de corrupción por lo que ha perdido todo escrúpulo, no se detiene ante nada ni ante nadie para alcanzar sus propósitos, pues obedece a su propia necesidad. Así descubre el más importante de sus rasgos morales: el egoísmo.

Recordemos que en su afán de inmortalidad el vampiro ha perdido sus afectos rompiendo todo vínculo sentimental con los mortales con quienes establece una compleja relación por la adquisición del poder y la vida. Por un lado, el vampiro propicia el contacto

¹⁸ Borrmann, p.18.

¹⁹ Recuérdese como Lucy Westenra en *Drácula*, al convertirse en vampiro intenta seducir a su prometido con la única intención de succionar su sangre. La presencia del Doctor Van Helsing en el cementerio familiar evitará que ésto suceda.

con la víctima pero no se entrega emocional ni físicamente por completo a ésta, sino que guarda su distancia con el objeto que destruye. Según Jean Marigny el vampiro que reconocemos hoy como la representación de la pasión arrebatada es producto de la evolución que sufrió la imagen del vampiro durante el romanticismo: “El vampiro se transforma en una suerte de metáfora de la funesta pasión, apreciada por los románticos, constituyendo así un primer desvío del mito pues los muertos vivientes descritos por dom Augustin Calmet nunca eran unos seductores, ni había connotación sexual alguna en la tradición legendaria del vampiro”.²⁰

Esto explica una de las características importantes que trasciende hasta nuestros días que poseyó vampiro romántico: la soledad. Al atravesar por varias transformaciones el vampiro no adquiere una condición definitiva, no puede ser designado como un demonio ni tampoco como un monstruo, por estas razones es incapaz de integrarse a un grupo, vive recluido en un castillo apartado de la civilización, el único contacto que se permite es el que tiene con su servidumbre, la cual por lo general suele pertenecer a los estratos sociales más envilecidos.²¹

En el fondo la verdadera aspiración del vampiro no es sólo una dosis de sangre, su auténtico anhelo es la adquisición de un poder inconmensurable, la capacidad de apoderarse de todas las fuerzas y seres que habitan la naturaleza.

Así el carácter del vampiro parece estar marcado por la regresión, el egoísmo, la adicción, la necrofilia y el deseo incontrolable de satisfacer sus deseos sin miramientos, independientemente de que éstos estén orientados hacia el poder, el dinero o la sangre. Dado que los pensamientos y las acciones del vampiro persiguen únicamente la satisfacción de sus impulsos, también su saber adquirido va a estar orientado a la consecución de sus fines.²²

²⁰ Marigny, Jean. *El despertar de los vampiros*, p.70.

²¹ El caso más conocido es el del loco Renfield que en varios momentos de *Drácula* se confiesa alumno y sirviente del Conde Drácula.

²² Borrmann, p. 261.

Por lo tanto, inferimos que a través de su evolución el vampiro ha aprendido a sobrevivir por medio de una serie de reglas que sigue cuidadosamente, pues su transgresión significaría también su destrucción. Según esto, el vampiro es una máquina de matar altamente eficaz cuyas características físicas y morales están diseñadas para exterminar.

Arthur Shopenhauer dice acerca del egoísmo del hombre:

Tanto en los animales como en los hombres, el egoísmo va ligado a la esencia más profunda y al ser de una forma exacta, en la realidad idéntica (*sic*). De ahí que en general todas sus acciones estén organizadas por el egoísmo... El egoísmo, por naturaleza, no tiene límites: el hombre quiere conservar necesariamente su existencia, quiere liberarse del dolor que es propio de todas las carencias y las privaciones, quiere el mayor bienestar posible y quiere disfrutar de todo aquel gozo que sea capaz; sí, busca siempre nuevas formas de disfrutar. Todo cuanto se opone al impulso de su egoísmo excita su enojo, su ira y su odio, e intentará aniquilarlo como a un enemigo. Quiere gozar de todo aquello que sea posible, tenerlo todo; pero como es imposible al menos quiere dominarlo todo: "Todo para mí y nada para los demás" es su lema.²³

La cita anterior es explícita con respecto al carácter egoísta del hombre. Sin embargo, bien podríamos extender esta reflexión a la confirmación de la moralidad del vampiro cuya vía central de subsistencia es el egoísmo. Podríamos deducir, entonces, que existe una relación estrecha entre el hombre y el vampiro al compartir un sentimiento en común. Al leer con atención la cita de Schopenhauer entendemos que el egoísmo no es sólo un rasgo moral, sino una necesidad permanente en todos los seres de la naturaleza.

1.1.3 La escisión del vampiro

Ningún otro ser se involucra con tanta facilidad en el universo humano como el vampiro. Anclado en su efigie terrena está condicionado a normas sociales, las cuales domina y

²³ Borrmann, p. 267.

explota a su favor, pero está dividido entre su esencia humana y animal, demoníaca y mortal.

No pudiendo fundir impulsos opuestos, el vampiro está escindido, es el ser híbrido por excelencia, el muerto viviente. Su parte pétreo absorbe los humores vivos que consigue extraer de sus víctimas, pero no éstos ni aquella tienen predominio en su ser. El muerto-viviente no logra resucitar y tampoco morir. Jaloneado por fuerzas contrarias, carece de centro.²⁴

Recordemos que cuando una estaca es clavada en su corazón, el vampiro se hace polvo inmediatamente. Ha retardado su descomposición y cuando le es otorgada la paz que da la muerte bendita, desaparece al instante. Nos hace ver que en realidad bastaban unos cuantos segundos para devolverle su verdadera condición en el mundo: la desintegración. La sangre para el vampiro no tiene sólo una función nutritiva. Metafóricamente el líquido vital es lo que le restituye su identidad fragmentada, lo que le devuelve la integridad de su ser.

La sangre que chupa de sus víctimas lo pone en contacto otra vez con un cimiento perdido. Le otorga, pasajera y precariamente la unidad que siempre sueña, tan precaria que de seguro la capa está ahí para ocultar la desintegración inminente de su cuerpo. El verdadero estado físico del vampiro es la desintegración, la separación de las partes, la debilidad de los ligamentos. Únicamente la sangre, que riega las distintas partes vinculándolas entre sí, puede suspender temporalmente la consistencia de hojaldré de su ser, tan próxima a la de los cadáveres.²⁵

Para Fabio Morábito el acto de la succión tiene proporciones ontológicas pues afirma al vampiro en su verdadera existencia: “Realmente sólo en el momento de absorber la sangre ajena, que le devuelve la unidad y el pleno dominio de su ser, sólo en ese momento delicioso y fugaz el vampiro se torna reflejable. Entonces se ve, se contempla por un instante en la sangre del otro, que es su espejo secreto”.²⁶

²⁴ Morábito, p. 116.

²⁵ Morábito, p. 125.

²⁶ Morábito, p.125.

El vampiro no cree en otro principio más que el suyo. Rechaza y teme la imagen divina demostrando un temor absoluto frente a la cruz y el agua bendita,²⁷ pero tampoco venera al que consideraríamos un ser superior, al demonio. Al ignorar a éste último parece negar su existencia. No se sitúa, entonces, en ninguno de los extremos del bien o del mal, pues su identidad es inestable. Cada una de sus transformaciones revela su naturaleza indefinible; la mutabilidad que le permite ser otro descubre su carencia de unidad:

El desangramiento anónimo y silencioso pone en tela de juicio la idea de un ser unitario, insinuando que esa unidad es ficticia y que el ser es esencialmente deshojable y desunible, incluso intercambiable. Hay en el vampiro, pues, un rechazo de todo aquello que implica una cohesión y un anudamiento.²⁸

La escisión se convierte entonces en una forma de existencia. Debemos preguntarnos también si el hombre no atraviesa a su vez por varias mutaciones ya sea de orden físico, psicológico o moral. El tema del vampiro se nos presenta como un extraordinario juego de reflejos. Corresponde a cada individuo descubrir si está a salvo de un ataque frontal o sutil del vampiro. La finalidad de este trabajo es entender al vampiro como una entidad ficcional, comprendiendo que el vampiro literario surgió de la mezcla de distintos factores entre los cuales el folklor, la historia oral y la superstición están claramente implicados. Sin embargo, fue necesario partir de este esbozo, en el cual incluimos las reflexiones sobre el murciélago y su relación con el vampiro, para exponer la evolución del vampiro durante varios periodos de la historia literaria; sin duda, para entender por completo el estudio del vampiro es necesario partir de la primera figura que lo asentó definitivamente en la historia occidental, el Conde Drácula de Stoker.

²⁷ El vampiro, que consideramos una criatura occidental, puede ser destruido mediante los objetos simbólicos de la fe cristiana como la cruz, el agua bendita o las hostias consagradas (recuérdese el final de Drácula cuando el Dr. Van Helsing hace un círculo de hostias alrededor de Mina Harker para impedir que la víctima pueda salir al encuentro del vampiro y para mantener a distancia a Drácula de la joven).

²⁸ Morábito, p. 122.

1.2 Sobre *Drácula*

La idea del vampiro clásico tuvo su origen en la fusión de elementos folklóricos, literarios e históricos. *Drácula*, la célebre obra de Bram Stoker, reunió aspectos que estaban en las obras que fueron sus contemporáneas y tomó elementos de la tradición popular, alcanzando un sitio privilegiado en la historia de la literatura. El vampiro de Stoker reúne las principales características de sus antepasados: el ansia de sangre, la capacidad de transformación, el miedo al crucifijo, etc. El trabajo literario de Stoker consistió en realizar una síntesis de elementos que caracterizaron al vampiro desde el pasado remoto hasta el momento de la escritura de la novela. Stoker añadió a *Drácula* su estatus aristocrático, lo recluyó en un castillo transilvánico situado en los confines de los Cárpatos, lo caracterizó sobrio y distinguido y le construyó un ambiente propicio de acuerdo con el más acertado clima gótico para el desarrollo de sus fechorías. Además, Stoker llevó a su punto máximo el ideal del vampiro romántico, el arte infalible de la seducción vampírica, lo cual generó para el vampiro moderno una fuerte e inevitable connotación sexual.

Por lo tanto, la novela de Stoker es un eje central en el tema del vampirismo. A pesar de que el conflicto del vampirismo había sido antes abordado, la apariencia física y la conformación moral del vampiro no habían tomado un aspecto definitivo; fácilmente se modificaban los límites de su identidad y se convertía en bruja, hombre lobo o cualquier ser fantástico cuyas características fueran más o menos afines a la suya. La primera tarea de Bram Stoker al concebir *Drácula* fue unificar los elementos religiosos, tradicionales y ficcionales que tenía a su disposición, de esta manera se conformó la obra que mucho tiempo después fue considerada el principal cimiento del vampirismo moderno.

Publicada en 1897, la novela no tuvo, inicialmente, gran popularidad. No cabe ninguna duda, para los lectores del siglo XXI, que la fama del vampiro de Transilvania se debe en su mayor parte a su versión cinematográfica, pues aunque célebre por haber dado vida a papeles serios o algunas veces grotescos, *Drácula* continúa siendo ignorado en su faceta literaria; paradójicamente, ha sido el padre de una interminable generación de vampiros, pero contrariamente a lo que pudiera imaginarse, desde su aparición hasta nuestros días, la novela persiste como preocupación de unos pocos lectores.

Para los interesados en el tema, sin embargo, el conocimiento y el análisis de la novela son actos inevitables. Un acercamiento al personaje central del texto nos permitirá añadir a las características citadas en el capítulo anterior, otras inherentes a la naturaleza del vampiro.

Como habíamos mencionado, la creación de Drácula implicó un gran trabajo de conjunción. El autor tomó elementos que pudieran fundirse en un solo personaje que tenía la difícil misión de ser fascinante. Para conseguir su objetivo Bram Stoker recurrió atinadamente a un recurso que definiera *a priori*, únicamente por su nombre, física y moralmente al vampiro; para ello, tomó de la realidad a un personaje histórico: Vlad Tepes, un hombre que había hecho de su existencia una leyenda. Tepes, el empalador, fue el mote que recibió por sus fechorías, Vlad III, señor de la Valaquia húngara, mejor conocido como Drácula o el hijo del Dragón. En 1456 fue elegido soberano, en 1462 fue conducido al castillo de Visegrád, en Hungría, donde fungiendo aún como príncipe, sufrió una especie de arresto domiciliario. En 1476 recuperó su libertad, para ser muerto casi inmediatamente después.

Vlad III fue reconocido en Europa por su audacia y su gran habilidad en la milicia y la diplomacia, aunque su fama se debió en realidad al uso de una crueldad extraordinaria.

Sus aventuras al respecto son numerosas: disfrutaba castigando a las mujeres que no guardaban su virginidad mutilando sus órganos sexuales, quemaba a los mendigos y daba muerte a quien se atrevía a contrariarle. Sobre el increíble señor dice Norbert Borrmann: “...a Drácula le satisfacía mutilar, descuartizar a los hombres, someterlos al suplicio de la rueda, dejarlos ciegos, o arrojarlos a los animales salvajes”.²⁹

No obstante, su castigo preferido, aquél que le valió el apodo, consistía en empalar la víctima con una estaca. La muerte, que se producía lentamente al hundirse el peso del condenado, era causa de dolorosa agonía.³⁰ Bram Stoker, al nombrar Drácula a su personaje, dejaba claro que un ser de tales características era digno de ocupar el sitio sangriento que iba a darle la novela. Pero la utilización de Vlad III como el vampiro stokeriano no fue sólo un recurso de caracterización moral, sino física y social.

Nicolaus Modrusa, delegado papal en la época de la corte húngara, hizo la siguiente descripción del aspecto de Drácula:

No era muy alto, pero sí corpulento y musculoso. Su apariencia era fría e inspiraba cierto espanto. Tenía una nariz aguileña, fosas nasales dilatadas, un rostro rojizo y delgado, y unas pestañas delgadas que daban sombra a unos ojos grandes, grises y bien abiertos; las cejas negras y tupidas le daban un aspecto amenazador. Llevaba bigote, y sus pómulos sobresalientes hacían que su rostro pareciera aún más enérgico. Una cerviz de toro le ceñía la cabeza, de la que colgaba sobre sus anchas espaldas *una ensortijada melena negra*.³¹

²⁹ Borrmann, p. 132.

³⁰ Matei Cazaku, cronista, refiere algunas anécdotas de Drácula en *La historia del príncipe Drácula en Europa Central y oriental (siglo XV)*. La titulada “Una lección de educación” puede darnos una idea de los métodos que el Conde empleaba para ejercer su poder: “Unos día vinieron a su casa unos apocriarios [embajadores] del [Gran] turco y en cuanto hubieron penetrado en su morada, se inclinaron según su costumbre, mas no se descubrieron. Les preguntó entonces: -¿Por qué actuáis de ese modo? ¿Os halláis ante un gran soberano y le ultrajáis así? A lo que respondieron: - Tal es la costumbre de nuestro soberano y de nuestro país. Y Drácula les dijo: -Pues bien, voy a afianzarlos en vuestras costumbres. Esperad. Y ordenó que les clavaran el turbante en la cabeza con la ayuda de un pequeño clavo de hierro. Acto seguido les dejó seguir, al tiempo que les espetaba: Id a explicárselo a vuestro soberano, pues si él está acostumbrado a aceptar tamaña vergüenza por vuestra parte, nosotros no lo estamos. Que no imponga sus costumbres a otros soberanos que nada quieren saber de ellas, y que se las guarde para él”. *Apud Marigny, El despertar de los vampiros*, p.98).

³¹ *Apud Borrmann*, p.135.

La imagen más famosa que se conserva de Drácula, un retrato que pertenece al Kunsthistorisches Museum en Viena, coincide con la exposición de Nicolaus Modrusa. La apariencia del soberano va a ser tomada por Bram Stoker para la creación del conde vampiro. La nariz aguileña va a pronunciarse más en el Drácula literario, el rostro delgado se volverá, además, pálido; los ojos pasarán del gris al rojo encendido. *La ensortijada melena negra* de Vlad III se convertirá en la oscura capa que cubre las espaldas del vampiro.

Bien sabemos que el nombre propio puede estar precaria o altamente semantizado. Cuando un nombre no tiene una referencia extratextual entonces es necesario que la obra misma vaya llenando los huecos de significación; por el contrario, cuando nos encontramos ante personajes nombrados con referentes extratextuales históricos y literarios, entonces nuestra lectura estará prejuiciada por todos los elementos informativos o simbólicos que están encerrados en dicho nombre.³²

Originalmente Stoker había designado a su protagonista el Conde Wampir, sin embargo, Stoker modificó su primer proyecto para asignarle al vampiro el nombre del emperador Vlad III que atrae de éste toda la carga histórica y simbólica del personaje real para implantarla en el vampiro. De esta manera, el autor no sólo ha dotado al personaje de pasado, sino de una figura y hasta de rango social. Pues a partir de Drácula el resto de los vampiros y a veces sus víctimas pertenecerán a la aristocracia. El Conde Drácula tiene además de la nobleza de su nombre, el orgullo de su estirpe valiente y poderosa. Aún

³² Para una información más amplia del fenómeno de imantación semántica del nombre, véase *El espacio en la ficción* de Luz Aurora Pimentel.

muerto, Drácula es un ser que ejerce sus capacidades de líder desde su castillo y que paga, como todo aristócrata, sus servicios con antiguas monedas de oro.³³

Debido a sus innovaciones técnicas como la fragmentación (el uso de recortes de periódicos, la transcripción de los diarios de los personajes, la intervención de varios narradores, etc.) la novela de Stoker es considerada una novela de exploración y experimentación de ejercicios narrativos. Además, por la mención que hace de los aparatos tecnológicos de su época como el ferrocarril y el fonógrafo, fue apreciada por señalar la condición del hombre moderno. Sin embargo, permea durante todo el texto el temor del hombre por lo desconocido, por la parte maligna de la realidad que desconoce. Es ahí donde Stoker inserta el tema de lo sobrenatural en *Drácula*. Así, haber elegido Transilvania como el territorio del vampiro se debió más que a la verdadera presencia del vampiro, al ambiente propiciatorio de atmósferas lúgubres en paisajes inhóspitos y terroríficos castillos. Los rasgos físicos del vampiro (su aspecto previo a la succión y después de ésta), la rama de rosal silvestre sobre el ataúd del vampiro y los ajos como medio de ahuyentarlo, todas son características que el autor recogió de informes y documentos históricos que describían los remedios contra los ataques vampíricos.³⁴

Literariamente *Drácula* tiene una antigua tradición de la que probablemente Bram Stoker echó mano para la creación de su vampiro. Stoker recuperó la temática y la

³³ En realidad, todo lo que rodea al Drácula literario es antiguo. Véase la siguiente descripción que hace Jonathan Harker: "Ante mí apareció un anciano de elevada estatura, pulcramente afeitado a excepción de un bigote cano, y vestido completamente de negro, sin una sola nota de color. En su mano sostenía una lámpara antigua de plata en la que ardía una llama sin ningún tipo de tubo o globo de cristal que la protegiera, la cual proyectaba largas sombras temblorosas al parpadear impulsada por la corriente que entraba por la puerta". pp.118-119

³⁴ Ejemplos de los cronistas de casos vampíricos son Walter Map (1140-1208) canónigo de Lincoln y archidiacono de Oxford, Willam de Newburgh (1136-1208), historiador y cronista, Joseph Pitton de Tournefort (1856-1708), botánico cuya obra es *Relation d'un voyage au Levant*, publicada en 1702, Jonathan Fluckinger, quien consignó el caso de Arnold Paole en su libro *Visum et repertum* en 1732 y el famoso dom Calmet con su *Tratado sobre los vampiros*.

estructura narrativa de los antecedentes literarios para incorporarlos a su obra insertado su novela en un conjunto de textos con preocupaciones y propuestas similares.³⁵

Al margen de los anteriores comentarios, debemos hacer notar que la obra de Stoker, escrita hacia finales del siglo XIX, combina las ventajas de la técnica como el ferrocarril y el fonógrafo con los terrores ancestrales y sus rústicos remedios tales como los ajos, el agua bendita y la estaca; por ello es que la novela se vuelve más interesante, pues la persecución del monstruo se realiza por agua y tierra, en barco o en ferrocarril, pero tal pareciera que el bien y el mal fueran indiferentes a los avances tecnológicos o médicos, pues finalmente el personaje que representa la racionalidad del nuevo siglo, el Dr. Van Helsing, termina recurriendo a métodos rudimentarios para la destrucción del vampiro.³⁶

Así, hemos descrito *grosso modo* los orígenes de *Drácula*. Probablemente, la única vía de acceso a la novela de Stoker, con más de un siglo de vida y con una vigencia asombrosa, sea preguntarnos: ¿Qué relación existe entre *Drácula* y el vampiro

³⁵ Señalada por la crítica ha sido, por ejemplo, la deuda que *Drácula* tiene con el folletín *Varney the Vampire* de Rymer, en el que son posibles las analogías entre los textos: la relación de atracción víctima-vampiro, la metamorfosis en lobo del vampiro, etc.

Carmilla, una historia de vampiros de Joseph Sheridan Le Fanu fue otra de las fuentes que dieron origen a la novela stokeriana. Aunque en la primera encontraremos la presencia de la mujer vampiro como personaje protagónico, la relación que ésta sostendrá con su víctima, Laura, es muy parecida a la que une a Mina Harker y el Conde *Drácula*. La descripción de espacios es similar (castillos, habitaciones tétricas, cementerios, etc), y al igual que *Drácula*, *Carmilla* es una mujer con más de un siglo de existencia perteneciente a una aristocrática y terrible familia.

La historia de las gentes septentrionales de Olao Magno se considera también uno de los posibles orígenes de *Drácula*. La obra de Magno recoge viejas supersticiones, costumbres, misteriosos ritos, inventos y artilugios sorprendentes, extraños fenómenos naturales y todo tipo de prodigios, por lo cual se ha llegado a creer que el texto pudo haber sido consultado por Stoker.

Estructuralmente *Drácula* presenta la selección y organización de su historia a través de recortes de periódicos, diarios, cartas, etc, visiblemente influido por el modelo que estableció la que ha sido considerada por Jorge Luis Borges como la mejor novela de misterio de todos los tiempos, *La piedra lunar* del inglés Wilkie Collins.

³⁶ El mismo doctor Van Helsing admite que la existencia de *Drácula*, una amenaza para Occidente, resulta un fenómeno que los hombres de ciencia no podrían concebir: "Debemos actuar en silencio y actuar en secreto; pues en esta época ilustrada, en que los hombres no creen ni siquiera que lo que ven, la incredulidad de los sabios sería lo que más le fortalecería. Le serviría al mismo tiempo de vaina, de coraza y de arma, para destruirnos a nosotros, sus enemigos, que estamos dispuestos a poner incluso nuestras almas en peligro por la seguridad de aquella a quien amamos... por el bien de la humanidad, y por el honor y la gloria de Dios", p. 547.

contemporáneo? O, para comenzar de una forma más simple, ¿de qué manera un lector del presente siglo analiza *Drácula*? Es uno de los objetivos de esta tesis establecer un diálogo con la obra de Stoker para comprender por qué el vampiro continúa formando parte de nuestra literatura. A la pregunta aparentemente simple de qué es lo que representa *Drácula* para nosotros, podríamos contestar con las palabras de D. P. Varma: “Drácula es una tristeza incesante, una felicidad melancólica, introvertida, vaga por este mundo, pero no es de este mundo. Es un demonio, pero sobre todo es un hombre. Aún siendo un monstruo de ferocidad todavía es muy real”.³⁷

Drácula representa una serie de sentimientos y circunstancias que nos permiten visualizar su complejidad. En su *Introducción a Drácula*, George Stade explica:

Drácula nos muestra el miedo a los muertos y a la muerte y el sueño de la inmortalidad; la dialéctica psicológica y sexual en nuestro interior entre dominio y sometimiento, entre sadismo y sadomasoquismo, entre el deseo de herir a los que amamos y ser heridos por ellos a causa de nuestros deseos. Drácula nos revela la lucha por lograr, mantener y definir masculinidad y femineidad.³⁸

Este planteamiento explica por qué el vampiro es tan fascinante para la humanidad. Por qué tenemos necesidad de matarlo, pero a su vez, por qué tenemos necesidad de vivir con él; en gran medida, explica al hombre y la complejidad de sus deseos y pone en evidencia las contradicciones que pueden destruirlo.

Al desangrar una víctima Drácula le concede una vida eterna paradójicamente terrenal, pues para acceder a ella no necesitamos elevarnos a las alturas y desprendernos de nuestra corporeidad, ni descender a los abismos infernales y sufrir por ello. La finalidad del vampiro es obtener la inmortalidad y gozar del bienestar del hombre común.

³⁷ Apud Borrmann, 36.

³⁸ Stoker, Apud Antonio Molina Foix en “Introducción a Drácula”, p. 7.

Drácula satisface plenamente el deseo subconsciente que todos tenemos de un poder sin límite, de una considerable fuerza física y mental, y sobre todo de una emancipación sexual, nos invita a la transgresión con su desaforada apología del placer y su ejemplar reivindicación de los derechos fundamentales del cuerpo humano frente a la doctrina que predica el ascetismo y únicamente admite la inmortalidad del alma.³⁹

Dentro de la ficción stokeriana el acercamiento al vampiro sólo puede realizarse como víctima o victimario, como Mina Harker o como el Doctor Van Helsing. Pues entre Drácula y nosotros hay una distancia física y ontológica infranqueable. Lo admiramos pero nos causa repulsión, nos seduce y al mismo tiempo nos asusta. Lo exorcizamos pero inevitablemente se convierte en nuestro reflejo

Para la época de Bram Stoker, Drácula representaba un elemento invasor que venía de Oriente a instalarse en Occidente, pues en este territorio había descubierto la posibilidad de prolongar su existencia, de desarrollar sus habilidades de cazador y expandir su especie a través de sus víctimas. El gran enemigo de la humanidad, dotado con todos los atributos de su condición maligna, es capaz de atacar al sector más frágil de la sociedad: las mujeres. Además, Drácula no es únicamente una bestia que posee la fuerza bruta, sino un ser altamente inteligente capaz de desarrollar estrategias mediante las cuales puede conducir a los individuos a su destrucción:

Drácula comprobó pacientemente cuáles eran sus fuerzas y sus poderes. Estudio lenguas nuevas. Aprendió nuevas normas de vida social, nuevas costumbres, política, leyes, finanzas, ciencias, la manera de ser de un nuevo país y un nuevo pueblo surgido en época posterior a la suya. Lo que entrevió no hizo más que agudizar su apetito y avivar su deseo. Más aún, contribuyó a desarrollar su cerebro; pues todo eso le demostró lo acertadas que fueron al principio sus suposiciones. Todo eso lo ha hecho él solo, ¡completamente solo!, desde una tumba en ruinas, en un país olvidado. Cuánto más podrá hacer cuando tenga acceso al mundo excelso del pensamiento.⁴⁰

³⁹ Stoker, *Apud* Antonio Molina Foix, p. 37.

⁴⁰ Stoker, p. 546.

Al iniciar el siglo XXI el vampiro es otro rostro del miedo, otra forma de nombrar lo innombrable, otra amenaza para la estabilidad humana: “El peligro de Drácula es real, pero es también la amenaza que el terrible conde representa: el imperio del instinto, la supervivencia bestial sobre la organización social que el mundo de Occidente ofrece como garantía de felicidad”.⁴¹

Como podemos concluir del apartado anterior y éste, el tema del vampiro es tan amplio como larga ha sido su existencia. Nuestro propósito ha sido el examen de la figura clásica del vampiro; el objetivo más importante, el que desarrollaremos en los próximos capítulos, es analizar al vampiro en un contexto particular, el de la literatura latinoamericana, en un autor específico, Julio Cortázar; encontrar una definición más cercana al tipo de vampiro que nos interesa nos llevará a un recorrido por cinco cuentos, al final del cual habremos de obtener probablemente otras características, otros rasgos, en conjunto, otras caras del vampiro que responden a su constante evolución y cuyas diferencias están directamente relacionadas con el contexto literario y geográfico.

⁴¹ Quirarte, p. 69.

LA MATERNIDAD ANIQUILADA

La metáfora del vampiro como representación del alumbramiento en “El hijo del vampiro”

Damos la vida sólo a lo que odiamos.
Rosario Castellanos, “Destino”

El cuento “El hijo del vampiro”, el primer relato del volumen *Plagios y traducciones*, cuya fecha de publicación es 1937,¹ fue elegido para iniciar el análisis de la temática vampírica por dos razones. La primera, por ser este relato el único de los textos de nuestro estudio donde el vampiro se caracteriza en su imagen clásica; la segunda, por ser “El hijo del vampiro” el cuento que va a establecer los rasgos esenciales del vampiro cortazariano cuya presencia se manifestará en los cuentos que serán abordados posteriormente.

El cuento puede resumirse así: el vampiro Duggu Van ataca a Lady Vanda, la deja embarazada, y ésta da a luz al hijo del vampiro quien termina destruyendo a su madre. Sin embargo, esta anécdota aparentemente simple concentra uno de los aspectos esenciales para el análisis de este y los siguientes cuentos: el principio del vampiro.

A pesar de su apariencia sencilla, el texto introduce algunas variaciones de las historias tradicionales de vampiros. Por ello se hace necesario un análisis concienzudo del relato. Es prudente, considero, iniciar diciendo quiénes y cómo son los protagonistas del

¹ El cuento “El hijo del vampiro” se incluye con otros relatos en el volumen *Plagios y traducciones* en donde se recopilaron relatos de los años 1937 a 1942. La obra está incluida dentro del primer tomo de *Cuentos completos*.

cuento. Duggu Van, el vampiro, vivo desde el año 1060; Lady Vanda, la doncella sometida, primero por el vampiro, luego por su hijo; el hijo del vampiro, cuya descripción nunca se hace, a menos que nos contentemos con la frase *es como su padre*, que ella repite constantemente y que dice más de lo que parece, como veremos más adelante.

Para iniciar propiamente este análisis, citemos las partes fundamentales del relato, como la descripción del vampiro Duggu Van:

El rostro de Duggu Van no era agradable. La mucha sangre bebida desde su muerte aparente [...] había infiltrado en su opaca piel la coloración blanda de las maderas que han estado mucho tiempo debajo del agua. Lo único vivo, de esa cara, eran los ojos. La mezcla de vida y muerte que informaba su corazón se reducía en cualidades inhumanas. Vestido de azul oscuro, *acompañado siempre de perfumes rancios*, el vampiro paseaba por las galerías del castillo buscando vivos depósitos de sangre.²

Es esta la tradicional descripción de un vampiro clásico romántico, en la que el muerto viviente tiene una gran vitalidad sólo en los ojos. La imagen de Duggu Van es más parecida a la definición que D.P. Varma hace de *Drácula*: el vampiro aparece en ambos casos como triste y melancólico (aunque no pierda por eso su fuerza y audacia)³. La frase señalada en cursivas que hace hincapié en el olor del vampiro nos recuerda al putrefacto estado de *Drácula*:

Al inclinarse el Conde hacía mi y tocarme sus manos, no puede reprimir un escalofrío. Tal vez fuese la fetidez de su aliento, pero lo cierto es que me invadió una terrible sensación de náusea que no pude disimular por mucho que lo intenté. El conde se dio cuenta evidentemente y retrocedió.⁴

La desagradable apariencia del vampiro, además de provocar horror y repulsión, forma parte de la relación entre el vampiro y la víctima. Recordemos que ésta es incapaz de escapar a la seducción del vampiro, sin embargo, está plenamente consciente de la asquerosidad que el acto de la entrega implica. En *Drácula* el mal olor se concentra en la

² Cortázar, "El hijo del vampiro" en *Plagios y traducciones*, incluido en *Cuentos completos I*, p.7.

³ Ver nota 11 en el apartado 1.1 "Hacia una definición del vampiro"

⁴ Stoker, p.121.

boca; varias veces en la novela se hace referencia al fétido olor que exhala el Conde. Causa de esta característica es, naturalmente, su sangrienta alimentación y su milenaria existencia. Aunque interpretar el mal aliento del vampiro sólo como el resultado de sus hábitos alimenticios es quedarse en el nivel más literal del discurso. La putrefacción que emana de la boca del Conde Drácula, escondido entre montañas inaccesibles en un castillo distante, tiene que ver con la putrefacción moral que está en el fondo del vampiro. Recuérdese que el Conde al encontrarse por primera vez con Jonathan Harker establece un vínculo con la sociedad externa, sociedad que está sujeta a reglas sociales y de educación. El fétido aliento del Conde delata entonces su condición marginal, lo hace sospechoso y repulsivo. Como si el aliento más que una norma social constituyera una manera de revelar la putrefacción moral de un individuo.

Además, la sangre de la víctima, al formar parte del cuerpo del vampiro, se corrompe. En su sentido primario la sangre es un líquido vital sin mácula, es la fuente de la vida, pero al ser absorbido por el monstruo e incorporarse al cuerpo del vampiro la sangre más pura se envilece.⁵

Considerando esta perspectiva todo vampiro es un residuo, un desecho. Drácula y Duggu Van pertenecen a ese grupo de seres que viven en perpetua soledad a la búsqueda de la presa. El protagonista del cuento de Cortázar se vuelve una especie de sombra después de haber cometido su fechoría. El vampiro, al asestar la mordida en el cuello de una inocente víctima, la condena a padecer una lenta agonía. La enfermedad que padece la víctima suele

⁵ Un proceso inverso al que sufre la víctima cuando es mordida por el vampiro es el que ocurre cuando la víctima absorbe la sangre del vampiro, con lo cual el individuo sufre una suerte de envenenamiento, pues la corrupta sangre del vampiro “envenena” a la víctima, según palabras del Dr. Seward en *Drácula*: “Supongo que ese horrible veneno que se ha introducido en sus venas ha comenzado a actuar. El conde tenía sus motivos para administrarle lo que Van Helsing llamó “el bautismo de sangre del vampiro”. Pues bien, puede que se trate de un veneno que se destila de las cosas buenas; ¡en una época en que la existencia de las pomanías es un misterio, no deberíamos asombrarnos de nada!”. Stoker, p. 548.

ser denigrante física y emocionalmente; por esta razón se ha asociado al vampiro con los procesos infecciosos, con los virus mortales que destruyen un organismo.

No debemos olvidar, tampoco, que toda concepción entre un mortal y un demonio suele traer nefastas consecuencias. El abuso que sufre Lady Vanda nos hace pensar en qué es lo que se plantea realmente sobre la relación hombre-mujer en el cuento.

Es pertinente recordar que pocas veces el vampiro clásico es femenino, pues la imagen del vampiro creada a partir de *Drácula* tiene características asociadas con la masculinidad: fuerza, audacia, seducción, etc. Probablemente *Drácula* sea también una metáfora de la relación de pareja que Stoker quiso denunciar disfrazando los papeles tradicionales y dañinos que representaban el hombre y la mujer de su época. Pensemos que las dos víctimas protagonistas de la novela son Lucy Westenra y Mina Harker, la primera frívola, hermosa e impulsiva; la segunda, fiel, inteligente y sensata. Lucy padece ante la voluntad del vampiro por ser una mujer desprotegida del apoyo masculino; recuérdese que no está casada ni tiene padre.⁶ Mina Harker triunfa sobre el Conde porque está casada y es una mujer prudente; es decir, en algún momento Mina es el objeto de disputa entre dos identidades masculinas, el marido y el amante-demonio, y ella tiene que sostener esta lucha a través de la represión de su cuerpo y el ejercicio de su inteligencia.

Pero aunque Mina sea rescatada y devuelta a su marido, o de lo contrario, sea seducida y atrapada por el Conde, no deja de estar en manos de un varón. Pareciera que de una forma u otra, el destino de la mujer estuviera condicionado por una entrega absoluta al hombre. Si no se respeta esa regla, como bien nos dice la novela en el ejemplo de Lucy, la

⁶ A pesar de todos los atributos aquí señalados, Lucy Westera tiene una carga simbólica importante dentro de la anécdota que conforma la novela. Su nombre "luz de occidente" nos señala cómo el vampiro dirige su primer ataque contra occidente, por ello, al fallecer Lucy a causa de un mordisco del vampiro, la sociedad que representa queda desprotegida, y la influencia del vampiro se hace más poderosa.

única salida es la muerte inmediata, la aniquilación física seguida por la inmortalidad de los vampiros.

La digresión anterior quería hacer visible que desde un principio lo que se nos va a plantear en el cuento de Cortázar es la relación de sometimiento de Lady Vanda a Duggu Van. Esta relación se vuelve más grave aún que en la historia de Drácula, pues no existe ningún contacto entre ellos hasta el momento de la violación, como si Duggu Van fuera símbolo del hombre acostumbrado a imponer su fuerza y voluntad.

El primer encuentro entre los personajes se establece a través de la violencia. Lady Vanda está dormida cuando recibe el mordisco fatal y el asalto sexual del vampiro. Durante todo el relato la actitud de Lady Vanda ante los personajes masculinos es pasiva, ella es la víctima, la que engendra vida. Curiosamente, Duggu Van se ha enamorado perdidamente de Lady Vanda; este acontecimiento daría la impresión de que el amor es el único rasgo positivo que va a caracterizar al vampiro. Sin embargo, este elemento en apariencia favorable va a sufrir una transformación si observamos que, en este caso, el amor no se define positivamente; al contrario, el amor es una fuerza destructora y abusiva encarnada en la criatura del vampiro. Este cambio en la valoración del acto amoroso es el primero que diferencia a Duggu Van del vampiro romántico, en el cual la pasión se justifica positivamente.

Es necesario hacer una pausa y detenernos en este punto que de alguna manera explica el relato. Se dijo en la introducción que el vampirismo es una fuerza que subyace en todo ámbito humano, en el social, psicológico y moral. Las formas del vampiro pueden estar asociadas con toda circunstancia que tenga que ver con el aniquilamiento y el abuso, por eso no es extraño que a estas alturas de nuestro estudio consideremos el fenómeno amoroso como un acto vampírico.

Por su naturaleza igualmente virulenta e imprevisible, el vampiro recuerda a una de las figuras centrales de la tradición pastoril: Cupido o Eros, el niño alado y ciego que flecha los corazones de los pastores y los enamora sin remedio, trastornando sus vidas. El vampiro es como la versión nocturna de Cupido. Los dos son infecciosos. La mordedura del primero corresponde al flechazo del segundo. Los efectos físicos que padecen las víctimas son idénticos: consunción, temblor, palidez, desmayo.⁷

Esto nos lleva a considerar ambos fenómenos como una manifestación de enfermedad; efectivamente, para ninguno de los dos males existe cura posible, sólo la posibilidad de mitigar los accesos a través de la dependencia del ser amado o del verdugo. Eros y el vampiro son personajes caprichosos y amorales. La víctima, en cambio, suele ser un individuo immaculado como Lady Vanda. El cuento de Cortázar es claro: la desgracia de Lady Vanda se inicia con el enamoramiento que Duggu Van padece por ella. La unión entre ambos seres, sin embargo, es imposible, porque ambos pertenecen a especies completamente opuestas.

En “El hijo del vampiro” uno de los elementos interesantes es que Duggu Van, una vez cometida la transgresión que consiste en apoderarse momentáneamente del cuerpo de Lady Vanda, queda condenado bajo un pesar amoroso del que no se recuperará. Debilitado por este amor infructuoso, recorre desesperado los sitios en los que puede encontrar a Lady Vanda, a quien no volverá a ver después de la violación.

No es extraño que la fisonomía de la víctima se caracterice por un matiz de sexualidad prohibida y condenatoria. Al elegir doncellas jóvenes y hermosas, el vampiro busca con anhelo satisfacer un deseo más allá de simple acto alimenticio. Por ello Duggu Van es también sinónimo de un desaforado erotismo en el que la participación del otro queda reducida a una inútil resistencia. El placer que ha sido asociado con la mordida del vampiro da a éste la posibilidad del éxtasis: El mordisco de amor que acarrea la muerte, la

⁷ Morábito, p. 124.

succión o la anexión de la víctima deseada lo llevan a un estado de violencia dionisiaca y divina. En ese momento, el vampiro es sacudido por un éxtasis de placer que debiera ser mucho más embriagador que el orgasmo de cualquier ciudadano normal y civilizado.⁸

Después de la violación, Lady Vanda es recluida en el castillo y protegida de cualquier acercamiento de Duggu Van. La joven, sin embargo, ha quedado embarazada. Para el vampiro la idea de que Lady Vanda tenga un hijo suyo se convierte en obsesión y lucha obstinadamente por recuperar a los dos seres que constituyen ahora su familia: “Pensaba a veces –horizontal y húmedo en su lecho de piedra- que quizás Lady Vanda fuera a tener un hijo de él. El amor recrudecía entonces más que el hambre. Soñaba su fiebre con violaciones de cerrojos, secuestros, con la erección de una nueva tumba matrimonial de amplia capacidad”.⁹

Significativo es el hecho de que el hijo de Duggu Van no acerque nunca a la pareja; sino que a partir de su concepción separe a sus progenitores hasta que su unión se vuelva paulatinamente imposible. Tal pareciera que, en este caso, el hijo no tuviera la misión de vincular a sus padres. Como un hijo producto de la transgresión, consciente de su marginalidad, crea una distancia abismal entre ambos. La fuerza destructora del hijo del vampiro se presenta a pocos meses de haber sido engendrado: “El hijo crecía pausado en Lady Vanda. Una tarde oyó Miss Wilkison gritar a su señora. La encontró pálida, desolada. Se tocaba el vientre cubierto de raso y decía: -Es como su padre, como su padre”.¹⁰

Lady Vanda, quien va a ser el depósito de este nuevo ser, experimenta el embarazo en una forma violenta y dolorosa. El hijo de un hombre no causaría tantos daños al cuerpo de su propia madre. El desgaste físico de la mujer se hace cada vez más notable. La débil

⁸ Borrmann, p. 104.

⁹ Cortázar I, p. 34.

¹⁰ Cortázar I, p. 34.

constitución femenina se ve progresivamente consumida por la voracidad del hijo: “Miss Wilkinson llegó a la conclusión de que el pequeño vampiro estaba desangrando el cuerpo de su madre con la más refinada de las crueldades”.¹¹

En realidad, que un hijo *desangre* el cuerpo de su madre nos parece un acto normal. Cuando el producto se halla en el vientre de su madre no tiene otra forma de alimentarse si no es a través de las sustancias que le provee la progenitora, a la cual *succiona* durante los nueve meses de gestación. Este ser, aún en su forma embrionaria, posee una fuerza vampírica capaz de conducirlo hasta la destrucción de su madre.

El pequeño vampiro ejerce sobre Lady Vanda un sometimiento silencioso. Esto también nos pone ante un punto de alarma; una presencia masculina que ataca *desde dentro* del cuerpo femenino. Es decir, en su acepción más simple, el cuerpo de la mujer sirve como una especie de albergue momentáneo; el vientre materno es ocupado por una presencia extraña que provoca un dolor infinito. Como todo vampiro, el descendiente de Duggu Van es egoísta, quiere consumir por completo al otro, apoderándose no sólo de una parte de su víctima sino de todo su ser: “El hijo de Duggu Van crecía rápidamente. No sólo ocupaba la cavidad que la naturaleza le concediera sino que invadía el resto del cuerpo de Lady Vanda. Ella apenas podía hablar ya, no le quedaba sangre; si alguna tenía estaba en el cuerpo de su hijo”.¹²

Si observamos detenidamente el embarazo de Lady Vanda encontraremos una extraña relación de diferencias y semejanzas con el embarazo humano. Para hacer más clara esta idea, es pertinente elaborar las siguientes reflexiones en torno a las diferencias entre el embarazo humano y el vampírico. En el caso normal, en el que un hombre y una mujer se

¹¹ Cortázar I, p. 35.

¹² Cortázar I, p. 35.

unen para concebir una criatura, ésta permanece en el cuerpo de su madre, alimentándose a través de ella; una vez cumplido el periodo de gestación el hijo abandonará a la madre, dando a su progenitora la oportunidad de recuperarse. El embarazo de Lady Vanda, por lo contrario, implica la unión sexual entre un vampiro y una mujer; el acto sexual fue realizado sin el consentimiento de ella y el embarazo significó la destrucción de la mujer, a diferencia del embarazo normal, el hijo no es expulsado del cuerpo de su madre, sino que éste consume a su progenitora.

Notamos en los casos anteriores dos procesos distintos, uno euforizante, el primero, en el que la madre es generadora de vida; el otro, disfórico, en el que el hijo es un ser desprovisto de capacidad amorosa que busca egoístamente su propio crecimiento. Aunque después de compararlo con lo que conocemos como una gestación humana, el parecido no deja de inquietarnos, es más, nos provoca una sensación de rechazo, la certeza de que aun en su versión más ingenua, un indefenso bebé ha propiciado inconscientemente la debilidad de su madre.

Lo más sorprendente del relato de Cortázar se produce hacia el final del texto cuando se hace evidente que la destrucción de Lady Vanda va más allá de una devastación física.

[Los médicos] empezaban a admitir cambios en el cuerpo de Lady Vanda. Su piel se había vuelto repentinamente oscura, sus piernas se llenaban de relieves musculares, el vientre se aplanaba suavemente y, con una naturalidad que parecía casi familiar, su sexo se transformaba en el contrario. El rostro no era ya el de Lady Vanda. Las manos no eran ya las de Lady Vanda.¹³

Detengámonos en este fragmento para señalar algunos puntos interesantes. En principio, la apropiación del cuerpo del otro es una característica que vamos a observar en la narrativa cortazariana como en los cuentos “Segundo viaje” y “Lejana”, que son casos evidentes de

¹³ Cortázar I, p. 35.

este proceso de adquisición vampírica; sin embargo, en el caso de “El hijo del vampiro”, el despojo toma lugar en la relación que uno menos se imagina, la de madre e hijo. Curioso es el hecho de que el hijo del vampiro no sólo cobre vida a través de su madre sino, además, una identidad concreta. Lo cual nos señala hasta que punto la mujer que genera la existencia de otro ser es también responsable de nuestra identidad. Al mismo tiempo, el cambio de cuerpo de Lady Vanda por el de su hijo implica la evolución que sufre una generación a partir de la que viene inmediatamente detrás. Otro aspecto que no puede dejarse a un lado es la metamorfosis del vampiro. De una forma humana a un cuerpo híbrido (mezcla de humano y vampiro), la mutación simboliza la transformación física y ontológica de los individuos.

El hijo del vampiro se arroja, al final, a los brazos de su padre. Como si éste guardara una relación afectivamente más estrecha con Duggu Van.

Entonces cuando dieron las doce, el cuerpo de quien había sido Lady Vanda y era ahora su hijo se enderezó dulcemente en el lecho y tendió los brazos hacia la puerta abierta. Duggu Van entró en el salón, pasó ante los médicos sin verlos y ciñó las manos de su hijo. Los dos, mirándose *como si se conocieran desde siempre*,¹⁴ salieron por la ventana. El lecho ligeramente arrugado, y los médicos balbuceando cosas en torno a él, contemplando las mesas y los instrumentos del oficio, la balanza para pesar al recién nacido.¹⁵

Al llegar a este punto el cuento de Cortázar se ha vuelto altamente transgresor. Pues, ¿en qué historia de vampiros el protagonista se encariña a tal grado con su hijo como para volver por él? Recordemos que uno de los denominadores comunes del vampiro clásico es la soledad; el acto de la procreación resulta, en este caso, particularmente notorio. Que un sentimiento de afecto una a padres e hijos vampiros nos parece ya un dato digno de análisis. Esta característica podría señalarnos la idea de que el vampiro en este cuento tiene una

¹⁴ Esta frase explica la relación entre Duggu Van y su hijo pues ambos pertenecen a la misma especie, a esto se debe el reconocimiento inmediato (cursivas mías):

¹⁵ Cortázar, p. 35

capacidad de trascendencia superior a la del vampiro clásico, que sólo se reproduce a través del mordisco, y además, el acontecimiento de la paternidad nos indicaría la posibilidad de subsistencia del vampiro mediante el exterminio de lo humano.

El desenlace del cuento puede explicarse de la siguiente manera: mientras el hijo del vampiro se encuentra en el vientre de la madre, es capaz de aferrarse a la vida ignorando lo que su propia existencia va a costar. Pero una vez en el mundo, al tener contacto con la presencia de Duggu Van, establece con él un vínculo familiar. El hijo del vampiro resuelve el dilema de la supervivencia después del parto a través de su única compañía, su padre.

Por estas razones la relación de este triángulo familiar tiende a asociarse con el patrón familiar más común. Al crecer y tomar conciencia de su condición vital, el niño elige cuál de los dos progenitores es el que más seguridad le ofrece, en este sentido, el hombre, al decidir entre alguno de ellos, realiza el mismo acto de elección que el vampiro, y toma de la realidad el partido que más se adapte a sus necesidades.

Esta deducción explica quizás por qué Cortázar ha resuelto el final del cuento de esta manera, atentando contra las estructuras anecdóticas del vampirismo clásico. Suponemos a partir de este desenlace que “El hijo del vampiro” podría ser una metáfora de lo humano, que opone los valores de la maternidad contra las inconscientes fuerzas de la subsistencia.

Cuando el hijo del vampiro ha dejado de ser sólo un personaje literario para convertirse en una entidad vital que subyace en las necesidades elementales de la humanidad, entonces el cuento ha sobrepasado su nivel anecdótico para alcanzar grados de mayor significación.

Hasta el momento nos hemos detenido en la maternidad de Lady Vanda, en lo que podríamos llamar una especie de *vampirismo fetal*, pero el objetivo del cuento es ir más allá

de esta consideración para invadir otras etapas en la vida del hombre que implican actos vampíricos hacia sus padres. No es extraño, por ejemplo, que en *Drácula*, se califique de *infantil* el cerebro del Conde, como si a pesar de poseer un cuerpo de hombre, su mente estuviera apenas desarrollándose: “Afortunadamente para nosotros [dice el Doctor Van Helsing] todavía es el cerebro de un niño; ya que si se hubiera atrevido desde el primer momento a intentar ciertas cosas, hace mucho que estaría fuera de nuestro alcance”.¹⁶

Caracterizar al vampiro como una criatura pequeña lo exime de un grado mayor de maldad. Según esta interpretación, el hijo del vampiro actúa por una necesidad alimenticia, no por un deseo intencionado de causar daño. Según Robert Waelder la misma conducta se reproduce durante la infancia humana: “El niño se preocupa en primer lugar de satisfacer las necesidades inherentes a su estado de conservación... la capacidad de amar a los demás y amarlos como son y no sólo como dadores, se desarrolla después”.¹⁷ Esta reflexión justifica la conducta del hijo del vampiro. Su necesidad de bienestar lo convierte en un vampiro, su capacidad de amar lo transforma en un hombre.

El primer proceso que hemos llamado vampirismo fetal se prolonga hasta después del parto a través de lo que podríamos considerar un *vampirismo lactante*.

Aquel que haya observado alguna vez a un bebé mamar del pecho de su madre, tal vez no considere tan absurda la afirmación de que el hombre, como mamífero, es un vampiro. Según Sigmund Freud en el primer año de vida, el niño se encuentra en estadio oral. Para el recién nacido, esta es la primera fase de su desarrollo sexual. Todo el placer le llega a través de la boca y el acto de mamar. De ahí que la boca y los labios en particular, sean zonas erógenas por excelencia.¹⁸

¹⁶ Stoker, p. 521.

¹⁷ *Apud* Borrman, p.203.

¹⁸ Borrmann, p.11.

De esta manera, el vampiro y el bebé se conectan por tener su centro de alimentación y satisfacción sexual en la boca. En el primer caso, la sangre, va a ser la sustancia absorbida; en el segundo, la leche, que también está señalada como un líquido vital.

La relación entre la alimentación humana y el *vampirismo psíquico*¹⁹ es notable en el relato “El Horla” de Guy de Maupassant, donde una fuerza desconocida comienza a trastornar la vida del protagonista hasta conducirlo a la locura.

Detengámonos un momento en el cuento francés para demostrar la relación entre el vampirismo y la succión de leche materna. Para iniciar, demostremos que “El Horla” debe considerarse dentro de la literatura de vampiros, a través de la siguiente cita.

Esa noche he sentido que alguien se colocaba en cuclillas *encima de mi* y que, pegando su boca a la mía, *me bebía la vida con los labios*. Sí, la extraía de mi garganta, como lo hubiera hecho una sanguijuela. Seguidamente, *una vez saciado*, se levantó, y yo me desperté, tan destrozado, *tan consumido, tan aniquilado*²⁰ que no podía ni siquiera moverme.²¹

La confirmación de la existencia del Horla para el protagonista se lleva a cabo mediante las pruebas que realiza del 10 de junio al 6 de julio, como anota en su diario.

10 de Junio

He llevado a cabo unos experimentos asombrosos: ¡Decididamente, estoy loco! Y sin embargo. El seis de julio antes de acostarme, coloqué sobre la mesa vino, leche agua, pan y fresas. Se bebieron –me bebí- todo el agua y un poco de leche. No tocaron el vino ni las fresas.

El 6 de julio repetí la misma prueba, que dio idéntico resultado.

El 8 de julio suprimí el agua y la leche. No tocaron nada.

Finalmente, el 9 de julio puse en la mesa únicamente agua y leche, *tomando antes la precaución de envolver las garrafas en un paño de muselina blanca, y de atar los tapones*. Acto seguido, me froté los labios, la barba y las manos con mina de plomo

¹⁹ Entendemos por vampirismo psíquico aquel proceso en el cual un personaje es absorbido intelectual, amorosa, u ontológicamente por otro (este otro puede ser un personaje tradicional o una identidad mas bien abstracta, como en el caso de “El Horla”). Ejemplo de este tipo de vampirismo es el relato “El parásito” de Sir Arthur Conan Doyle, en este texto el protagonista se ve atrapado por la señorita Penalosa a través de la fuerza hipnótica, la cual lo va consumiendo hasta casi llevarlo a la muerte.

²⁰ Obsérvese que todas las frases en cursivas son características del estado de la víctima de un vampiro, aunque no sea necesariamente sangre la que le es succionada, el alma del protagonista de “El Horla” después de cada visita de este ser queda visiblemente afectada.

²¹ Maupassant. “El Horla”, pp. 204-205.

y me fui a la cama. Se apoderó de mi el invencible sueño, seguido de inmediato por un atroz despertar. No me había movido en absoluto. No había ninguna mancha en las sábanas. Me abalancé sobre la mesa. *Los paños de muselina blanca que envolvían las botellas estaban immaculadas.* Destapé los cordones palpitando de miedo *¡Se habían bebido toda el agua! ¡Se habían bebido toda la leche!* ¡Ah, Dios mío!²²

Que el Horla consuma únicamente agua y leche tiene una razón especial. El agua es el líquido vital que mantiene cualquier forma de existencia; la leche, a su vez, es el primer elemento que pone al hombre en contacto con la subsistencia, es la única sustancia que puede ingerir y asimilar. La tríada sangre-agua-leche no es gratuita en ningún texto vampírico. Cada elemento sugiere una relación simbólica del hombre con la alimentación y la vida. Los tres elementos son considerados esenciales para la existencia de cualquier ser, por eso, cuando uno de ellos es robado por otro, éste último comete una transgresión que lo acerca mucho a la condición de criminal.

El cuento “El hijo del vampiro” nos permite entender que la noción del vampiro aplicada a situaciones humanas se extiende más allá del acto de la procreación y la lactancia. La descendencia aplicará un principio vampírico sobre sus padres en la medida que exija vestido, alimentación y cuidado. Así, la metáfora planteada en “El hijo del vampiro” es más amplia de lo que parecería en un principio, pues define la relación entre padres e hijos y el principio que subyace a la evolución de las generaciones. Además, la lectura del cuento nos brinda la posibilidad de poner en evidencia uno de los ejes comunes en la narrativa cortazariana de vampiros: el poder invencible del mal. La transgresión que es visible en los cuentos de Cortázar va más allá de algunos detalles anecdóticos que varían de la literatura vampírica tradicional a la narrativa de Cortázar; Duggu Van y el hijo del vampiro son transgresores porque son seres que trascienden y son capaces de destruir a otro

²² Maupassant, pp. 206-207.

individuo sin tener que pagar por eso. No existe un Dr. Van Helsing para los vampiros de Cortázar, que viven y expanden el mal sin temor a la tradicional estaca.

No obstante, el vampiro en nuestro estudio apenas ha tomado una forma. Las reglas del vampiro han sido ya descritas a partir de estos dos primeros capítulos. Ahora tenemos que enfrentar el estudio de una de sus características morales intrínsecas: la carencia de integridad. Sea este el objetivo del análisis del siguiente capítulo.

DESDOBLAMIENTO Y REFRACCIÓN: LA EVANESCENTE NATURALEZA DEL VAMPIRO

3.1 El vampirismo como una propuesta de análisis del cuento “Reunión con un círculo rojo”

En un principio, considerar el relato “Reunión con círculo rojo” como un cuento de vampiros puede parecer aventurado. Además de la omisión evidente del nombre de las criaturas succionadoras de sangre durante todo el discurso narrativo, los elementos tradicionales del vampirismo están desdibujados a tal punto que sólo algunos aspectos de la atmósfera pueden considerarse como elementos clásicos de la literatura de vampiros, según veremos más adelante.

Por ejemplo, la primera pareja de personajes que aparecen en este cuento, Jacobo y la turista inglesa, poseen una apariencia normal, muy distinta de la imagen de los seres nocturnos, colmilludos y alados; los otros personajes, los camareros y la mujer que atienden el restaurante tienen, por el contrario, una apariencia y actitudes sospechosas. Ella atraviesa el restaurante de una manera casi fantasmal: “La diminuta mujer de grandes ojos y pelo negro que llegó como desde la nada, dibujándose de golpe junto al mantel blanco, con una leve sonrisa a la espera”¹. Si el silencioso andar de este personaje parece inquietante, la presencia de los camareros resalta las anomalías del lugar provocando la desconfianza del lector y del personaje, Jacobo, “[...] un camarero atezado y silencioso lo invitaba a probar

¹ Cortázar, Julio. “Reunión con un círculo rojo” en *Alguien que anda por ahí*, incluido en *Cuentos completos II*, p. 189.

el vino con un gesto en el que sólo había una espera automática”.² Los camareros, en efecto, parecen carecer de vida, dan la impresión de haber sido deshumanizados, mecanizados para realizar una labor rutinaria y casi agresiva.

Estos dos personajes, Jacobo y la turista inglesa, frente a la mujer de ojos negros y los camareros, van a enfatizar el carácter siniestro de los últimos. La palidez de la mujer es un rasgo vampírico que es inevitable advertir, mientras que la caracterización de los camareros apunta hacia una reminiscencia también vampírica: “Uno de los camareros le llevo el plato (que parecía gulasch) y volvió inmediatamente a su puesto de *centinela*”³. En este caso, la obligación de los camareros, además de servir a los clientes, es la de vigilarlos. Situados desde algún extremo de la habitación, los camareros observan atentamente la conducta de los comensales: “Todos ellos miraban a la turista inglesa que no parecía darse cuenta del paso del tiempo y seguía con la cara pegada al menú”.⁴

La condición de centinela, recordémosla, es uno de los elementos más importantes del vampirismo clásico. El conde Drácula al contar a su invitado, Jonathan Harker, las raíces de su estirpe, confiesa provenir de una generación de centinelas que vigilaban la frontera entre Transilvania y el país de sus enemigos, los turcos.

Nosotros, los szekler tenemos derecho a sentirnos orgullosos, ya que por nuestras venas corre la sangre de muchas razas valerosas que se batieron como leones por defender su soberanía. ¿Es sorprendente acaso que fuéramos una raza de conquistadores, que fuéramos orgullosos, que cuando los magiares, los lombardos, los ávaros, los búlgaros o los turcos se lanzaron por millares sobre nuestras fronteras, les rechazáramos? ¿Es sorprendente que cuando Arpád y sus legiones asolaron la patria húngara, nos encontraran esperándoles en la frontera, y que ahí concluyera la *honfglalas*? ¿Y que cuando la oleada húngara se extendió hacia el este, los victoriosos magiares recurrieran a sus parientes los szekler, y durante siglos nos confiaran la vigilancia de la frontera con Turquía? Sí, y más todavía: el deber

² Cortázar, p. 190.

³ Cortázar II, p. 191.

⁴ Cortázar II, p. 190.

permanentemente de la vigilancia fronteriza, porque, como dicen los turcos, “el agua duerme y el enemigo vela.”⁵

Según Fabio Morábito el célebre vampiro transilvánico conjuga en su cuerpo la velocidad y la rigidez: “Porque su rigidez es sólo aparente: [Drácula] parece siempre a punto de dar un gran salto o de pisar el último límite antes de un ataque”⁶. De la misma manera, la postura de los camareros no es sólo sospechosa sino amenazadora: incluye la posibilidad de un ataque inesperado y veloz. Los centinelas suelen ser eficaces en el cumplimiento de sus trabajos; también los personajes de Cortázar dan la impresión de poder ejercer la violencia en cualquier momento.

Además de los detalles antes mencionados, existen otros apenas perceptibles que sirven para demostrar que nos enfrentamos a un texto de temática vampírica. En la primera descripción del restaurante se le designa “enclave transilvánico”. La atmósfera del lugar no parece adecuada a la ciudad alemana donde se encuentra ubicado. El enclave transilvánico se convierte así, en un refugio de vampiros y en un sitio donde éstos, protegidos tras la apariencia del restaurante, capturan víctimas.

Quizás el elemento más obvio que señala una marca vampírica es la que está relacionada con las manos del camarero “la mano que vertió el vino estaba cubierta de pelos”.⁷ La capacidad de transformación del vampiro en lobo hace a Drácula poseedor de una doble naturaleza, la de hombre y animal.

Sin embargo, es hasta el final del relato cuando entendemos que la pareja Jacobo/turista inglesa es la que asume la actitud pasiva, por lo tanto, ellos se convierten en las víctimas. Por el contrario, la mujer de ojos negros y los camareros asumen una actitud

⁵ Stoker, p. 138.

⁶ Morábito, Fabio. *Los pastores sin ovejas*, p. 116.

⁷ Cortázar II, p. 190.

violenta, por ello son los vampiros. Comprendemos, entonces, que el destino inmediato de las víctimas es la muerte. Así, Jacobo y la turista inglesa son sacrificados, la ejecución se realiza, en efecto, con violencia. Según la mujer de los ojos negros se provoca dolor o pánico en las víctimas: “[...]después no vienen más que los gritos, es absurdo que griten tanto”.⁸

Después de exponer los elementos de filiaciones vampíricas que posee el relato de Cortázar, debemos añadir la versión del autor sobre este cuento, que argumenta la hipótesis de que el relato no sólo habla de una secta, sino de una forma soterrada de vampirismo.

En el libro *Conversaciones con Cortázar* de Ernesto González Bermejo, el escritor argentino habla del título del cuento, “Reunión con un círculo rojo”, en relación con el cuadro del pintor Borges que se titula como el relato: “El cuento parte de un cuadro de Borges en el que los elementos, vamos a llamarlos vampíricos, de anormalidad, de aberración humana son muy perceptibles, como en toda su obra.”⁹ Inspirado en la obra plástica, Cortázar relata como surgió la anécdota de este cuento:

Ese cuadro me trajo el recuerdo de un episodio que me sucedió en Alemania [...] todo lo que pasó en el cuento a principios del relato sucedió así. Entré a ese restaurante y tuve miedo porque llegué a la conclusión absoluta de que allí había vampiros. Es evidente que a estas alturas cualquiera se pone a sonreír porque los vampiros no existen. [...]Tuve miedo por una serie de razones que se determinan en el relato. Y cuando entró aquella turista, que yo imaginé inglesa, sentí la obligación de protegerla, siendo las dos únicas personas que estábamos allí en aquella noche de lluvia.¹⁰

De esta manera, los argumentos a través de los que hemos expuesto que “Reunión con un círculo rojo” es un relato de vampiros que escapa, evidentemente, al estereotipo de

⁸ Cortázar II, p. 194.

⁹ González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, p. 144.

¹⁰ González Bermejo, p. 144-145.

vampiro clásico, resultan lo suficientemente sólidos como para pasar a nuestra siguiente conflicto, el problema del narrador.

3.2 Reflexiones en torno del narrador en segunda persona y sus posibles interpretaciones temáticas

Para resolver el conflicto del narrador en segunda persona de este relato, debemos acudir a las herramientas teóricas que pueden iluminar la función y las peculiaridades de este tan poco común tipo de narrador. Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva* dice sobre esta categoría:

La narración homodiegética en segunda persona puede oscilar entre lo testimonial, como en el relato de Rulfo [“Acuérdate”] y lo autodiegético, como en muchas de las secciones de *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. Ciertas formas de narración en segunda persona cuando el tú se mantiene inevitablemente solidario del “yo”, ya está en los linderos de la narración heterodiegética.¹¹

Luz Aurora Pimentel aborda los tipos de narradores en segunda persona, uno como el que funge de testigo (“Acuérdate” de Rulfo), otro que tiene una suerte de acercamiento de conciencia; más adelante, señala:

Un enunciado como el siguiente: “Usted se arellana en su sillón, cerrando a medias los párpados”, aunque en segunda persona tiene los rasgos característicos de una narración en tercera persona: alguien describe desde el exterior la apariencia física de un personaje; mientras que en narraciones en primera persona el aspecto físico del “yo” sólo puede ofrecerse en reflejo: espejo, fotografía o comentario de otro personaje. Estas peculiaridades de la narración en segunda persona la tornan inestable, por lo que el lector tiende a asimilarla a una tercera o a una primera persona.¹²

No nos queda ninguna duda de que la elección del narrador en segunda persona, marcado desde la primera línea del cuento: “A mi me parece, Jacobo, que aquella noche usted debía tener mucho frío”, tiene un propósito más que experimental. Al mismo tiempo,

¹¹ Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*, p.139.

¹² *Ibid*, p. 139.

esta frase nos hace desde el principio elaborar las siguientes interrogantes: ¿Quién es Jacobo? ¿Quién narra y cuándo narra? ¿Qué relación tiene este narrador con Jacobo?

No es sino hasta el final del discurso cuando conocemos la identidad del narrador, ya que al principio ignoramos si participa en los acontecimientos que relata, y la importancia que pudo haber tenido en el desarrollo de éstos: es decir, en el inicio del cuento el narrador (del que ignoramos sexo o edad) no tiene una adscripción definitiva en la diégesis. Sin embargo, algunas frases mantienen constantemente la sospecha de que el narrador pueda ser atribuido a un personaje; es decir, estas frases pueden orillarnos a pensar que estamos frente a un narrador homodiegético: “Como era lógico usted eligió pinchitos de carne con cebolla y pimientos rojos y un vino espeso y fragante que nada tenía de occidental; *como a mí en otros tiempos* le gustaba escapar a las comidas del hotel donde el temor a lo demasiado típico o exótico se resolvía en insipidez”.¹³ Así, el narrador aclara por primera vez que no es sólo la voz de la conciencia del personaje focalizado, Jacobo, sino que puede asumir la condición de personaje de un momento a otro.

Al final del cuento el narrador vuelve a dirigirse a Jacobo: “Usted los miró sin hablar, sabiendo que hasta mirarlos era inútil, y yo le tuve tanta lástima, Jacobo, como iba yo a saber que usted iba a pensar lo que pensó de mí e iba a tratar de protegerme, yo que estaba ahí para eso, para que lo dejaran irse”.¹⁴ De esta forma, aunque ya sugerida la idea, se toma conciencia de que es la turista inglesa quien comparte los mismos momentos y espacios que Jacobo, y es ella la que en calidad de narrador homodiegético, organiza y a la vez focaliza la narración.

¹³ Cortázar II, p. 189.

¹⁴ Cortázar II, p. 194.

Considerar que la narradora en segunda persona es la que enuncia el discurso puede llevarnos a una serie de dificultades que, sin embargo, pueden ser resueltas de la siguiente manera. En primer lugar, si el narrador efectivamente es personaje, entonces, ¿Cómo conoce los pensamientos de Jacobo? Esta función, la de focalizar internamente el personaje, es propia de un narrador en primera persona que focaliza sobre sí mismo o de un narrador heterodiegético o en tercera persona que puede salir o entrar en una conciencia sin reparos. Sin embargo, aquí la segunda persona es evidentemente transgresora de las funciones señaladas, pues accede a la conciencia del personaje como si fuera un narrador en tercera persona y no un narrador-personaje: “Como siempre le había gustado el deporte y el absurdo, encontró divertido tomar así algo que a la altura del estómago estaba lejos de serlo”.¹⁵ Más grave es el hecho de que siendo ella la narradora se describe casi al final del cuento cómo Jacobo sigue a la turista inglesa cuando ésta ha desaparecido. O sea, el narrador en segunda persona tiene, pese a sus limitaciones de narrador-personaje, la facultad de la omnisciencia.

Sin embargo, considerar que la narración está organizada por completo por la turista inglesa, es más lógico que la idea de que estamos frente a dos narradores, uno homodiegético y en segunda persona, otro heterodiegético o en tercera persona. El argumento que hace válida la primera suposición es que el uso de un solo narrador con las peculiaridades antes expuestas está profundamente implicado con la temática vampírica explicada en la primera parte de este trabajo.

Podríamos, entonces, para comenzar a unir tema y narrador, elaborar una pregunta que tiene estrecha relación con los cuestionamientos antes formulados: ¿en qué circunstancia se encuentra el narrador en el acto de la enunciación? La narración está

¹⁵ Cortázar II, p. 192.

hecha, evidentemente, en forma de retrospectiva: la turista inglesa cuenta a Jacobo, de quien ignoramos dónde está y qué ha pasado exactamente con él, los sucesos que les ocurrieron a ambos en el restaurante alemán. Así, comienza a definirse la relación que los une, si al principio la turista inglesa y Jacobo fueron incapaces de comunicarse es ahora, en el momento de la enunciación, cuando la narradora puede dirigirse a Jacobo. Al utilizar la segunda persona la narración se vuelve más íntima para el sujeto interpelado, más personal, y permite un acercamiento que no hubiera sido posible en el momento en el que se produjeron las acciones. De esta forma, la narradora tiene ahora la misma naturaleza que Jacobo, la de los muertos-vivientes. Cuando ella confiesa "...habíamos jugado el mismo juego pero usted estaba todavía vivo",¹⁶ además de revelar el destino de Jacobo y el estado de la narradora señala las diferencias físicas y ontológicas que los separaban. En el momento en el que se construye el relato, sin embargo, las dos instancias, narrador y sujeto interpelado, están muertas, o bien, han sido ya vampirizados por los camareros o la mujer de pelo negro.

No obstante, el problema central que resalta en este relato y que causa también confusión es que el narrador hable de sí mismo como una tercera persona: "Mientras comía le divirtió vagamente que la turista inglesa (no se podía ser otra cosa con ese impermeable y un asomo de blusa entre solferino y tomate) se concentra con toda su miopía en un menú que debía escapársele totalmente".¹⁷ Esto nos pone ante un conflicto interesante pues la narradora se desdobra de su identidad de personaje para hablar de ella como otra instancia, ella se focaliza sólo externamente: "La turista estaba a pocos pasos, marchando lentamente

¹⁶ Cortázar II, p. 190.

¹⁷ Cortázar II, p. 139.

en dirección a su hotel”.¹⁸ Sin embargo, otra vuelta de tuerca agudiza el problema de este narrador al final del cuento, ya que “la turista inglesa” ni siquiera tiene posibilidades de un nombre definitivo “Jenny –dijo la mujer-. Es lo único que pudimos saber de ella cuando la conocimos, alcanzó a decir que se llamaba Jenny, a menos que estuviera llamando a otra...”.¹⁹ Así, deducimos que el desdoblamiento del narrador implica evidentemente un conflicto de identidad por el que éste se desdibuja o se convierte con facilidad en otra instancia y se esconde bajo otro nombre. La inestabilidad ontológica de la narradora expresa su incapacidad de concentrarse en una sola entidad. Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que nos hallamos frente a una de las grandes obsesiones del vampiro: la dispersión. Al transformarse en rata, lobo, murciélago, etcétera, el vampiro está condenado a carecer de unidad ontológica, a integrarse en un solo ser y una sola existencia. Vicente Quirarte, a propósito de este tema, señala en *Sintaxis del vampiro*: “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”.²⁰

De esta forma, el ejercicio narrativo desplegado por Cortázar en este relato no tiene una función gratuita. La narradora, la turista inglesa o Jenny sólo se reconocen en un solo punto: Jacobo. De alguna forma, como en los relatos clásicos de vampiros, esta identidad evanescente de la narradora se refleja y se refracta en Jacobo, la otra víctima. Jacobo es al mismo tiempo interlocutor y personaje focalizado, es una conciencia traspasada que vincula las tres versiones del personaje acompañante. Desdoblamiento y refracción son los efectos sobre los que se construye este relato. La segunda persona es, entonces, el recurso que permite crear el efecto de sentido de la distancia y el acercamiento: “A partir de ahora iba a

¹⁸ Cortázar II, p. 139.

¹⁹ Cortázar II, p. 194.

²⁰ Quirarte, *Sintaxis del vampiro*, p. 117.

ser diferente si usted lo quería, a partir de ahora seríamos dos para venir en las noches de lluvia, tal vez así saliera mejor, o por lo menos sería eso, seríamos dos en las noches de lluvia”.²¹ Así se resuelve este juego en el que uno es espejo del otro, pero también en el que contemplarse en el otro hace más grave la dispersión y la soledad del vampiro.

²¹ Cortázar II, p. 194.

LA IDENTIDAD USURPADA

4.1 “Lejana”, un caso de vampirismo femenino

El vampiro es un ser en búsqueda de su integridad, señala Vicente Quirate en *Sintaxis del vampiro*, al explicar una de las obsesiones del muerto-viviente: la búsqueda infructuosa de su identidad ontológica. Hemos explicado en páginas anteriores cómo el vampiro se fragmenta, se escinde, se transforma y multiplica; cada una de estas separaciones, sin embargo, significa también la desunión de su ser, la disgregación de su identidad. Condenado eternamente a un anhelo de plenitud inalcanzable, el vampiro mide sus necesidades frente a su espejo inmediato, el hombre. A través de éste, el vampiro experimenta una sensación de añoranza por el alma perdida, de envidia por la circunstancia humana. Norbert Borrmann dice al respecto: “El vampiro es una criatura con carencias, le falta algo y roba a los demás lo que a él le hace falta. Sin embargo, nunca podrá saciar su insatisfacción ya que su ansia presenta un carácter adictivo incurable”.¹

La carencia de unidad, una de las características más destacables del vampiro, es una de las consecuencias de haber abandonado su condición mortal para aspirar a la vida eterna. Por otro lado, la envidia que el vampiro siente por su víctima puede estar implicada con aspectos físicos, sociales o morales. La elección de la presa suele estar condicionada por el rango social, la belleza, la juventud y el carácter del individuo acosado. El vampiro consume, sólo excepcionalmente, ratas o animales rastreros, pues su alimento más anhelado

¹ Borrmann, p. 16.

es la sangre fresca de una doncella. Hay, en el vampiro, un inconmensurable afán de destrucción por todo lo que está firmemente cimentado en la sociedad como el matrimonio y las reglas morales. En el fondo, la trasgresión vampírica es combativa, su finalidad es mostrar la fragilidad de los regímenes sobre los que reposa la vida humana a costa de la existencia más indefensa.

La selección de la presa suele poner en evidencia las dimensiones de la carencia vampírica. Así, a mayor grado de selectividad de la víctima, mayor será la insatisfacción del vampiro:

El vampiro no desea chupar la sangre de una persona cualquiera, sólo de aquella que es fresca y de primera calidad. Como vemos, el vampiro realiza una auténtica selección: sus víctimas deben ser hermosas, jóvenes, sanas y en algunas ocasiones, *deben poseer incluso un atisbo de nobleza.*² Cuanta más vitalidad tengan en su ser, más vitalidad succiona el vampiro y cuánta más exclusividad encarnen sus víctimas, más exclusividad ingerirá él.³

La envidia que experimenta el vampiro y que es generada por las cualidades humanas, es el motor que lo impulsa a la captura de la víctima y la destrucción de su existencia. El vampiro anhela la belleza, la vitalidad y el afecto que ha cubierto a las doncellas atacadas, así como el poder de los amantes o los maridos de éstas; recluso en su propia desgracia, espera convertir a su víctima en un muerto-viviente que padezca sus mismas peripecias y que sufra por la eternidad el castigo de la insatisfacción y la marginalidad.

Pero la necesidad de sangre implica un esclavizante proceso de búsqueda. Pareciera que encontrar al objeto deseado resolvería la encrucijada, sin embargo, la vida que succiona el vampiro está condenada a perecer en sus manos, a ser aniquilada, y por ello, el vampiro

² Sucede esto con la víctima de la vampira Carmilla, Laura, quien tiene unos antecedentes remotos de nobleza, y un caso muy parecido es el de la protagonista del relato que aquí nos ocupa, Alina Reyes, de clase social muy superior al personaje vampírico, la pordiosera. El contraste entre las dos entidades (víctima/vampiro) suele estar señalado por la distancia económica y moral que separa a Alina de la mujer pobre.

³ Borrmann. p.50.

tiene que reiniciar el ciclo durante muchas generaciones, lo cual a la larga se convierte en una experiencia fastidiosa.

El apetito y la sed de sangre me colman, pero no tengo vida propia, sólo puedo tomarla de los demás.... Así que para tener algo parecido a una vida, luego de robar a otros el futuro, robarles los años. Pero no tengo vida propia, sólo el apetito y el deseo después. Ahora tus años me pertenecen sólo a mí, yo los viviré.⁴

Esta cita extraída por Borrmann de *La diablesa* de Jack Sharley pone en evidencia el carácter arribista del vampiro. Robar aquello que no puede poseerse por méritos propios lo impulsa a cometer el más común de sus crímenes: apoderarse de otra identidad. Quizás sea este el temor más profundo que nos provoque un vampiro: la noción de que no sólo busque una dosis de nuestra sangre, sino una parte de nuestra vida, o en el peor de los casos nuestra existencia total.

Es este el caso del vampiro que aquí nos interesa analizar, *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu, en relación con el texto principal de nuestro estudio, el cuento “Lejana” de Julio Cortázar. Sin embargo, debe hacerse desde un principio un señalamiento: en el relato de Sheridan la víctima y el vampiro pertenecen al mismo sexo, lo cual provoca que la relación entre los personajes se desvíe en varias ocasiones hacia una especie de vampirismo lésbico. Al igual que Drácula, Carmilla intenta seducir a su víctima; a semejanza del vampiro común, Carmilla absorbe a su víctima a través del erotismo. La pareja que forman una joven dama y una vampira señala las distancias que existen entre la mancuerna vampírica tradicional Drácula/Mina Harker. En la situación clásica, el vampiro busca una joven a través de la cual desafía el medio social y al mismo tiempo, establece con ella una relación evidentemente erótica, pone en juego un sistema de seducción que paradójicamente es irresistible y repulsivo. Es decir, las intenciones del conde Drácula al

⁴ *Apud* Borrmann, p. 16.

perseguir a Mina Harker son de índole alimenticio y amoroso, el vampiro desea la sangre de la joven, pero también desea a la mujer, impone con ella una capacidad de seducción al que la víctima se abandona, encontrando en esta fascinación un placer que va más allá de lo humano.

Sin embargo, al analizar un caso de vampirismo femenino advertimos que estamos frente a un conflicto que es similar en unos aspectos y distinto en otros de la pareja convencional del vampirismo clásico. Es similar pues la relación de atracción sigue condicionando el vínculo de los personajes protagónicos, Laura, la joven víctima, experimenta una fascinación extraordinaria por la hermosa Carmilla; diferente, pues la voracidad de la vampira va más allá de la simple satisfacción sexual y afectiva, pues el daño provocado en Laura es de orden físico, espiritual y social.

Detengámonos, primero, en las similitudes que hallamos entre Drácula y Mina Harker, y Carmilla y Laura. La atracción ejercida sobre la víctima es definitiva para entender cómo personajes inteligentes pueden caer en el poder del vampiro. En ambos casos es muy claro que la voluntad de Mina y Laura se ve irremediabilmente mermada por la enorme capacidad de sugestión vampírica. En el último caso, además, recuérdese que Carmilla aparte de pertenecer a una familia noble, posee una belleza turbadora ante la que todo afán de resistencia es inútil. Su condición femenina, su notable figura y su débil complexión física son cualidades que la ayudarán a acercarse a sus víctimas, rodeándolas de inusuales arranques de ternura, y al mismo tiempo, sorbiendo su sangre hasta matarlas. La actitud de Laura ante el poder de Carmilla es la misma que tiene Mina Harker hacia el Conde: aceptar el terrible hechizo bajo el que se encuentra presa y, también, una vez terminado el rapto amoroso, intentar la separación definitiva.

Citemos una descripción del estado de Laura al verse asaltada por los arrebatos de Carmilla:

De esos disparatados abrazos, que no se producían demasiado a menudo, debo admitir que solía liberarme; pero parecían faltarme energías para ello. Sus palabras murmuradas sonaban como un arrullo en mis oídos, y ablandaban mi resistencia en un trance del que tan sólo parecía recobrarne cuando ella apartaba sus brazos. No me gustaba cuando estaba en esos humores misteriosos. Experimentaba una extraña sensación tumultuosa que, siempre y de inmediato era placentera pero se mezclaba con una vaga sensación de miedo y repugnancia. No tenía yo ideas precisas acerca de ella mientras duraban estas escenas, pero cobraba conciencia de un amor que se transformaba en adoración, y también en aborrecimiento. Sé que esto es paradójal [*sic*], pero no puedo explicar de otro modo aquel sentimiento.⁵

Laura es conciente e inconsciente del proceso que padece. Teme los accesos amorosos de su amiga, pero se deja llevar por ellos en una complacencia desmedida e injustificable. Una vez establecida la unión entre el vampiro y su víctima, todo intento de huida es estéril: “Aunque odioso el vampiro no deja de ser atractivo e irresistible: la víctima cae en una especie de inconsciencia que la obnubila; es conciente del peligro que entraña su abrazo fatídico, pero al mismo tiempo le atraen las cumbres de pasión y éxtasis que el vampiro puede proporcionarle”.⁶ Esta reflexión de Molina Foix revela la existencia de un lazo indisoluble entre el vampiro y su víctima. En los tres casos literarios que aquí mencionaremos, *Drácula*, *Carmilla* y “Lejana” pareciera que la mujer y el vampiro están destinados a una unión inevitable y destructiva.

Más evidente es esta suerte de fatalidad en el discurso de Laura. Las dos mujeres, Laura y Carmilla, coinciden con haber visto a la otra durante un sueño de la infancia:

Entonces, ante mi sorpresa, vi un rostro solemne, pero hermoso, mirándome al lado de la cama. Era el rostro de una joven dama arrodillada que tenía las manos bajo la colcha. La miré con una especie de asombro y dejé de gemir. Me acarició con sus manos y se tendió a mi lado en la cama y me atrajo hacia sí, sonriendo; me sentí de inmediato deliciosamente confortada, y volví a quedarme dormida. Me desperté

⁵ Le Fanu, *Carmilla*, p.35.

⁶ Stoker, *Apud* Molina Foix, p.10.

como si dos agujas se hundieran profundamente en el pecho simultáneamente y grité muy fuerte. La dama retrocedió con sus ojos fijos en mí y luego se deslizó al suelo, y, según creó se escondió debajo de la cama.⁷

Al encontrarse en la realidad por primera vez en el castillo de Laura, Carmilla confirma el sueño de la joven y describe, a su manera, el peculiar conocimiento de la otra:

-Debo contarle mi visión relativa a usted: ¡Es tan extraño que tanto usted como yo hayamos tenido cada cual de la otra, un sueño tan vivo, que cada cual haya visto, ud. a mí a yo a ud. mirándonos tal y como ahora nos miramos, cuando, claro está, éramos sólo niñas! [...] me arrastré debajo de una de las dos camas para alcanzar la ventana; pero cuando me levanté de debajo de la cama oí gritar a alguien; y levantando la mirada, cuando todavía estaba de rodillas la vi a usted.⁸

Las dos citas nos hacen concluir que la relación que se establece entre Laura y Carmilla es desde un principio forzada; es decir, el desbocamiento de los caballos y el accidente del carruaje es un montaje fabricado por Carmilla y su madre para llegar hasta Laura, pues esta no es cualquier clase de víctima, sino aquella que desde la infancia había vislumbrado y a través de la cual piensa seguir existiendo. Ahora bien, la presencia de los personajes en los sueños da lugar a la relación más estrecha que el vampiro mantiene con su víctima: la fuerza hipnótica.

Haremos, sin embargo, un alto en estas reflexiones para abordar el cuento cuyo análisis es central para esta tesis, "Lejana", relacionándolo directa o indirectamente con los textos que lo preceden temporalmente, *Carmilla* y *Drácula*. Es necesario justificar por qué hemos iniciado este capítulo con un análisis del texto de Le Fanu en lugar de comenzar con el cuento de Cortázar. Se hace indispensable comentar también por qué hicimos hincapié en la carencia como uno de los rasgos del vampiro.

Ambos conflictos pueden resolverse mediante la siguiente explicación: para una lectura muy superficial el análisis de "Lejana" como un cuento vampírico hubiera parecido

⁷ Le Fanu, p.14.

⁸ Le Fanu, pp. 29-30

arbitrario si no se describe previamente los antecedentes que destacan la peculiaridad del vampiro cortazariano en contraste con los textos precedentes; de esta manera hemos delimitado primero los rasgos que podrían vincular al vampiro tradicional con el contemporáneo, para después analizar cómo se desarrolla el tema vampírico en el relato de Cortázar.

Debe notarse, primeramente, la relación que existe entre Alina Reyes, quien consideramos la víctima, y la pordiosera, a quien suponemos ser el vampiro. Pues como en los casos explicados anteriormente, ellas parecen estar unidas por vínculos muy estrechos, que son ignorados por el mundo circundante. Al igual que un súcubo, la lejana, nombre que designa a la mujer que atormenta a Alina Reyes, se presenta al principio en sueños, durante las pesadillas de Alina. En el inicio la víctima anuncia la presencia de la otra: “anoche fue otra vez” “me desnudo a gritos de lo divino y lo moviente”. Así, Alina establece la diferencia entre el día (señalado positivamente con las reuniones sociales y las fiestas) y la noche, en la que se ve acosada por las visitas de la otra.

No, horrible. Horrible porque abre el camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche. A esta que es Alina Reyes pero no es la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Juyuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina. Pero sí Alina Reyes y por eso anoche fue otra vez, *sentirla y el odio*.⁹

La relación de Alina con la mujer de las pesadillas es similar a la de Laura y Carmilla o a la de Drácula y Mina Harker, pues en los dos casos anteriores las víctimas también son capaces de experimentar las mismas sensaciones que vive el vampiro, como si la relación hipnótica o el sueño fuera capaz de unir el alma y los cuerpos de dos seres disímiles. De esta manera, Alina comparte con la otra la misma vivencia, la del dolor físico o moral, al igual que Mina Harker, el personaje cortazariano es capaz de determinar, hacia

⁹ Cortázar, Julio. “Lejana” en *Bestiario*, incluido en *Cuentos completos I*, p.119.

el final del relato, el espacio geográfico en el cual la espera el verdugo: “A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque *soy yo* y le pegan”.¹⁰

Sólo cuando la víctima experimenta tal cercanía con el vampiro suelen presentarse esos estados de vinculación física. Así, Mina Harker, es capaz de confesar el paradero de Drácula, en un estado similar al de Alina, en medio de la vigilia y el sueño, en el trance hipnótico provocado por el Dr. Van Helsing.

No veo nada, estamos quietos; no oigo ola ninguna chocando contra el casco, sino únicamente un torbellino continuo de agua que golpea la estaca. Oigo por todas partes voces de hombres que gritan y el balanceo y crujido de unos remos en los escálamos [*sic*]. En alguna parte suena un disparo; el eco parece lejano. Oigo pasos sobre mi cabeza, el arrastre de cabos y cadenas: ¿Qué es esto? Veo un destello de luz; siento soplar la brisa en mi rostro.¹¹

Estas impresiones registradas por Mina Harker son, sin embargo, las percepciones que experimenta Drácula encerrado en su ataúd; los pasos sobre la cabeza, por ejemplo, son los ruidos que producen los hombres que habitan el barco donde transportan el féretro. Asimismo, el destello de luz y la brisa son experiencias del conde en altamar. Curiosamente, la víctima no se percata de que en el trance hipnótico ella es quien mira a través de los ojos del vampiro, sino que verdaderamente encarna la vivencia del otro; este es el caso de Alina según la siguiente cita:

Me digo: ahora estoy cruzando un puente helado, ahora la nieve me entra por los zapatos rotos. No es que sienta nada. Sé solamente que es así, que en algún lado cruzo un puente en el instante mismo (pero no sé si es el instante mismo) en el que el chico de los Rivas me acepta el té y pone su mejor cara de tarado.¹²

¹⁰ Cortázar, p.118.

¹¹ Stoker, p.579.

¹² Cortázar, p.120.

De esta forma, Alina Reyes no tiene que estar necesariamente en un estado de trance para saber qué ocurre en la vida de la pordiosera, pues la mujer irrumpe cada vez con más frecuencia en la vida cotidiana de Alina, no nada más en los sueños, sino en sus actividades diarias, trastornando la vida social de la joven. Por lo tanto, la existencia de Alina se va haciendo paulatinamente más dependiente de la pordiosera, a tal grado, que lo primero que experimentó como odio se transforma en un sentimiento de afecto que va estrechando aún más la relación entre ambas.

A veces es ternura. Una súbita y necesaria ternura hacia la que no es reina y anda por ahí. Me gustaría mandarle telegramas, encomiendas, saber que sus hijos están bien o que no tiene hijos –porque yo creo que allá no tengo hijos- y necesita confortación, lástima, caramelos.¹³

Es debido al contacto permanente que mantienen víctima y vampiro que ambas entidades terminan por volverse cómplices y, en cierto sentido, por compartir una sola identidad. Por eso es que, en el caso de Drácula, es tan difícil atrapar al Conde, pues al sostener telepáticamente una relación tan intensa con sus víctimas, puede manipularlas a distancia, apoderarse de su voluntad y su conciencia. El Dr. Van Helsing reflexiona sobre el riesgo que corre al hipnotizar a Mina cuando la transformación vampírica de la joven está muy avanzada: “Si ella es capaz, durante el trance hipnótico, de decirnos lo que el Conde ve y oye, ¿no es menos cierto que él que la ha hipnotizado primero y ha bebido su sangre y la ha hecho beber de la suya, podría obligarla, si quisiera, a revelar lo que ella sabe?”¹⁴

El poder del vampiro queda, entonces, determinado por la influencia que ejerza sobre la víctima, al punto de hacer con ella lo que él disponga. De tal manera, Mina Harker está expuesta a ser requerida en cualquier momento por Drácula, el llamado del vampiro la obligará a abandonar y traicionar a sus seres queridos para reunirse con él; de la misma

¹³ Cortázar I, p.120.

¹⁴ Stoker, p. 534.

forma, la relación hipnótica o de control que ejerce la mendiga sobre Alina Reyes, determina que la joven emprenda la búsqueda de la pordiosera.

El fatal error de Alina Reyes consiste en creer que la otra está desprotegida, de esta forma se acerca ingenuamente a ella, sin saber que, en realidad, la víctima es ella. Después de meses de esta extraña convivencia Alina orienta su existencia hacia un propósito determinado: buscar a la lejana en Budapest. Se casa con este único fin, con la certeza de que ha de encontrarla, sin pensar, evidentemente, en las consecuencias que sufrirá a partir de este encuentro.

Debe advertirse que la literatura de vampiros se caracteriza en gran medida por la ausencia de estos personajes en el transcurso de la narración. Obsérvese, por ejemplo, que en *Drácula*, el conde aparece al principio cuando es el anfitrión de Jonathan Harker en el castillo de Transilvania, o al final cuando es capturado por la caravana del Dr. Van Helssing. Algo similar sucede en *Carmilla*, donde el relato inicia con un narrador heterodiegético, el primer narrador que cuenta cómo fue hallado el manuscrito, el diario de Laura, para posteriormente dejar la narración en manos de Laura.¹⁵ La narradora, sin embargo, comienza describiendo las características de su familia, y la situación geográfica de la casa que habitan. Este discurso se ve interrumpido por la carta del general quien anuncia que su sobrina no podrá ir a visitar a Laura, por encontrarse gravemente enferma. Después, al aparecer el general al final del texto, sabremos que la muerte de esta muchacha fue propiciada por la voracidad vampírica de Carmilla.

Por lo tanto, en la literatura clásica de vampiros, pareciera que el monstruo estuviera presente en el sueño, los recuerdos o las enfermedades de la víctima. Como es un ser maligno y clandestino, el vampiro suele introducirse en la vida de sus víctimas a través de

¹⁵ El texto de *Carmilla* es un ejemplo tradicional de relato enmarcado.

varias artimañas. Una de ellas es la telepatía, otra, la más común, las pesadillas. Conocedor del reino de las tinieblas y, a la vez, de los temores del hombre, aprovecha sus poderes para traspasar la conciencia del hombre y poder actuar sobre él de la forma que más le convenga.

En “Lejana” por ejemplo, la pordiosera no hace su aparición sino hasta el final. De hecho, su presencia en el texto es brevísima: “En el centro del puente desolado la harapienta mujer de pelo negro y lacio esperaba con algo fijo y ávido en la cara sinuosa, en el pliegue de las manos cerradas, pero ya tendiéndose”¹⁶. Esta descripción, sin embargo, es suficiente para comprender cómo se produce “el robo” de la identidad de Alina Reyes, pues implícitamente, la lejana comenzó a apoderarse poco a poco de su cuerpo.

Al principio de este trabajo se habló de la envidia que se genera en el vampiro al enfrentarse con su víctima; su primera intención es destruir la vida del otro, pero en un sentido más amplio, su propósito es vivir a través de un cuerpo ajeno. Por eso es que Carmilla puede desangrar a las campesinas de la villa en una noche, pero se toma su tiempo al extraer la sangre de la aristócrata y virtuosa Laura, porque ésta no solamente satisface su avidez de sangre, sino sus necesidades intelectuales y ontológicas. El vampiro, por ello, al elegir a su víctima tomará en cuenta consideraciones de orden social, moral e intelectual.

En el fondo, 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 un interlocutor inteligente*, de alguien que experimente la misma soledad donde lo habita, a la que está condenado.¹⁷

Este es el caso de “Lejana”: la vida de Alina Reyes, una mujer inteligente y de buena posición social, se ve de pronto alterada por la presencia de la otra, con la que establece una relación compleja. Alina conoce los sufrimientos de la pordiosera, pero, al

¹⁶ Cortázar I, p. 124.

¹⁷ Quirarte, p. 125.

principio, pretende no darle importancia: “que sufra, le doy un beso a la señora de Régules, el té al chico de los Rivas, y me reservo para resistir por dentro”.¹⁸ De esta forma, la existencia de Alina, al menos en la superficie, no se ve directamente alterada por la intromisión de la otra mujer.

No obstante, esta ausencia del vampiro es casi tan peligrosa para la víctima como su presencia misma, ya que en la medida que la exigencia vampírica se incrementa y se manifiesta con más frecuencia en la vida de la víctima, el desangramiento se vuelve violento; el estado anímico de ésta se ve visiblemente alterado, de tal manera que conforme la posesión vampírica se hace más notable, el personaje afectado pierde la noción de que está siendo gobernado por una fuerza superior y que está subordinando las actividades de su cotidianidad a una lucha con los asaltos de un ser desconocido.

Claro, se vino Nora a verme y fue la escena: “M’hijita, la última vez que te pido que me acompañes al piano. Hicimos un papelón.” Que sabía yo de papelones, la acompañe como pude, me acuerdo que la oía con sordina. *Votre âme est un paysage choisi...* pero me veía las manos entre las teclas y parecía que tocaban bien, que acompañaban honestamente a Nora. Luis María me miró las manos, el pobrecito, yo creo que era porque no se animaba a mirarme a la cara. Debo ponerme tan rara.¹⁹

El mismo día, veinticinco de enero, pero en la noche, Alina Reyes reflexiona sobre los sufrimientos que advierte en la otra: “me gustaría mandarle telegramas, encomiendas, saber que sus hijos están bien o que no tiene hijos”.²⁰ La convivencia con este otro ser no implica, evidentemente, motivos de felicidad, sino de angustia: “Entonces me enderecé *rígida* en la cama y casi *aúllo*, casi corro a despertar a mamá, a *morderla*²¹ para que se despertara”.

¹⁸ Cortázar I, p. 125.

¹⁹ Cortázar I, p. 120.

²⁰ Cortázar I, p. 121.

²¹ Nótese como las palabras subrayadas connotan muerte (enderezarse, rigidamente), angustia y bestialidad (aullar, morder), lo cual pone a Alina Reyes en una situación disfórica en relación con el medio que la rodea.

Así como hacia el final de *Drácula*, la caravana del Doctor Van Helssing, que resguarda a Mina Harker, va en búsqueda del Conde, Alina Reyes tiene que encontrar un motivo para ir a Budapest y enfrentarse con la otra.

Ir a buscarme. Decirle a Luis María “casémonos y me llevas a Budapest, a un puente donde hay nieve y alguien” Yo digo: ¿Y si estoy? (Porque todo lo pienso con la secreta ventaja de no querer creerlo al fondo. ¿Y si estoy?) Bueno, si lo estoy... Pero solamente loca, solamente... ¡Que luna de miel!²²

En ambos casos la posesión vampírica va unida a la certeza de que no se puede escapar a esta voluntad. Así, Mina Harker reconoce que ha sido infectada por el mordisco del vampiro y la corrupción a la que se ve sometida le causa una lenta y grave denigración: “[...] En mi sangre y en mi alma hay un veneno que quiere destruirme; que va a destruirme, a no ser que nos ayude alguien. ¡Ay amigos míos! Ustedes saben y yo también que mi alma está en peligro”.²³

El miedo ó la convicción de que no se tiene otra salida más que el encuentro hace que Alina Reyes acelere el encuentro con la mendiga. Sin embargo, casi al final de su relato (recordemos que es un narrador en tercera persona el que cierra la narración), ella parece haberse convencido de que lo único que necesita la otra es consuelo, ropa seca o comida, cuando en realidad lo que la pordiosera desea es la vida de Alina Reyes.

En el puente la hallaré y nos miraremos. La noche del concierto yo sentía en las orejas la rotura del hielo ahí abajo. Y será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; sólo con ir a su lado y apoyarle una mano en el hombro.²⁴

En esta cita observamos que Alina Reyes considera a la otra como una adherencia maligna (recuérdese que el vampiro es un residuo de la existencia humana, una rebaba entre

²² Cortázar I, p.121.

²³ Stoker, p. 559.

²⁴ Cortázar I, p. 123.

la vida y la muerte, o, en este caso, una entidad al margen del amor o de la sociedad). Además, ella califica esos momentos, las visitas de la otra, como una usurpación indebida y sorda. De alguna manera Alina Reyes se ve empujada a contraer matrimonio por motivos sociales (tiene veintisiete años y es una mujer bella), y por preocupaciones morales, ya que Alina considera que en ese momento su existencia está siendo alterada por una presencia incómoda, pero también cree que, al cambiar de forma de vida, ese transitorio estado de nervios será inmediatamente resuelto. Así, Alina Reyes, en su última nota del siete de febrero, está convencida de que alguien está usurpando su cuerpo; lo que evidentemente desconoce es que, en realidad, ella ha sido conducida a tomar sus decisiones por una voluntad externa y distante.

Norbert Borrmann al analizar la capacidad sugestiva del vampiro lo compara con la hechicería. Esta reflexión puede aplicarse a los tres casos aquí citados (Mina Harker/Drácula, Carmilla/Laura, Alina Reyes/ Lejana), ya que el vampiro en cualquiera de sus aspectos físicos realiza un lento proceso de absorción del otro basándose en las debilidades físicas, morales o intelectuales de la víctima:

[los hechiceros] apelan a una fuerza hipnótica que también opera en los vampiros: la fuerza de la sugestión. Al igual que el vampiro, también el hechicero debe establecer una relación psíquica con su víctima. De ahí que la víctima sea conciente de su perdición, para que se pueda establecer un contacto más extenso y fluido entre la víctima y el hechicero. Este contacto hace que la fuerza de sugestión transmita a la víctima una fuerza de autosugestión y que el condenado se entregue sin esperanza al papel de víctima que se le ha impuesto.²⁵

La manipulación psíquica que realiza el vampiro, justifica por qué puede controlar a su víctima desde la distancia y destaca la estrecha relación entre el vampiro y la brujería.

²⁵ Borrmann, p. 110.

4.2 El palindroma, la identidad nominal del vampiro

A simple vista el palindroma podría parecer un simple juego de palabras destinado a matar el tiempo, sin embargo, en algunos casos no sólo demuestra la habilidad de un hablante para elaborar ejercicios lingüísticos interesantes, sino también revela la gran capacidad de la lengua para recrearse con los mismos elementos, en este caso, las palabras, en una estructura de significación diferente. Para definir el palindroma debemos acudir a *The Cambridge Encyclopedia* que dice sobre este término: “A word or phrase which reads the same backward as forwards, such as madam and radar. Long sentences are usually nonsensical but there are exceptions, as in “Doc, note I dissent. A fast never prevents a fatness. I diet on cod.”²⁶

El anagrama, en los dos textos de vampirismo femenino aquí analizados, cumple una función similar. En el cuento de Cortázar porque constituye el centro de la identidad entre los personajes opuestos, Alina y la otra, y en el relato de Le Fanu porque concentra la naturaleza y la dispersión ontológica del vampiro.

Al principio, los juegos de palabras parecen ser un buen entretenimiento que propicia el sueño que no puede concebir Alina Reyes. Sin embargo, más adelante observaremos que el anagrama se convierte en un *leitmotiv* con varias significaciones para el relato, por lo cual la importancia de este elemento se hace más evidente. De cualquier forma, advertimos en la narradora una gran capacidad para la composición anagramática:

Tengo que repetir versos, o el sistema de buscar palabras con a, después con una a y una e, con las cinco vocales, con cuatro. Con dos y una consonante (ala, ola), con tres consonantes y una vocal (tras, tris) y otra vez versos, la luna bajó a la fragua con su polisón de dardos, el niño la mira mira, el niño la está mirando. Con tres y tres alternadas, cábala, laguna, animal; Ulises, ráfaga, reposo.²⁷

²⁶ Crystal Davis, *The Cambridge Encyclopedia*, p. 105.

²⁷ Cortázar I, p.119.

Más adelante Alina Reyes enumera los anagramas favoritos; su habilidad para elaborar o repetir frases alteradas o formas lúdicas del lenguaje hace posible que comencemos a identificar el anagrama en el relato de Cortázar con la función que tiene el espejo en las narraciones vampíricas.

Así paso las horas; de cuatro tres y dos, y más tarde palindromas. Los fáciles, salta Lenin el atlas; amigo no gima; los más difíciles y hermoso, átale, demoníaco Caín, o me delata; Anás uso tu auto, Susana. O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars; Alina Reyes, es la Reina y ... Tan hermoso este, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y...²⁸

De esta forma, el anagrama se convierte en una curiosa operación de alteración de la sintaxis. Amplía y modifica los sentidos de una frase, pero es reflejada y a la vez reflejante de la estructura de la cual se compone. Así, en el caso de *Alina Reyes, es la reina y...* es la única ocasión de todos los ejemplos citados en la cual hay una descomposición anagramática, es decir, no podemos leerla hacia atrás o adelante, según la definición de palindroma antes expuesta, sino que las partes de las que se compone el nombre, *Alina Reyes* son las mismas que las de la otra parte de la frase *es la reina y* separadas evidentemente por una coma que cumple la función de espejo.

El anagrama reproduce, pues, uno de los elementos vampíricos tratados en la introducción de este trabajo: la metamorfosis. Si es cierto que a partir de un mismo cuerpo, *el undead*, el vampiro, es capaz de transformarse en otro ser, con características diferentes y con habilidades variadas, el palindroma posibilita también el desdoblamiento. Digamos, entonces, que este ejercicio del lenguaje es la identidad nominal de la naturaleza multiforme del vampiro.

En “Lejana” la elaboración del palindroma no está realizado por el vampiro sino por la víctima, sin embargo, observándose cuidadosamente, advertiremos que hay un elemento

²⁸ Cortázar I, p. 119.

del que no hemos hablado, los puntos suspensivos, por lo tanto, podríamos deducir que éstos indicarían una ruptura y una continuidad en la integridad del personaje pues separan a Alina Reyes de la otra, y al mismo tiempo, paradójicamente, son una continuidad ya que articulan a ambos personajes. “No, horrible. Horrible porque abre camino a ésta que no es la reina y que otra vez veo de noche. A esa que es Alina pero que no es la reina del anagrama”.²⁹ La primera inquietud que se produce en el personaje y la primera intromisión del vampiro es a través del nombre. Los puntos suspensivos, al igual que el puente en Budapest son los goznes que articulan una y otra identidad, los que permiten el tránsito de una a otra vida, de un cuerpo a otro.

En *Carmilla* el anagrama es con mayor evidencia la concentración de un principio ontológico y vital. Carmilla, la vampira, suele presentarse con el mismo aspecto físico ante sus víctimas. Sin embargo, una ligera modificación de su nombre es lo que le permite adquirir la posibilidad de penetrar en los hogares de sus elegidas. Como lo explica el cazador de Carmilla, la importancia del nombre es grande para el vampiro:

El vampiro está aparentemente sujeto a ciertas situaciones, a unas condiciones muy especiales. En este caso particular que te he relatado, *Mircalla*, parecía verse limitada a un nombre que, aún no siendo su nombre real, reproducía al menos, sin omisión ni adición de una sola letra, aquellas que, como decimos, anagramáticamente, lo componen. *Carmilla* hizo esto y también *Millarca*.³⁰

El anagrama observa, en este sentido, un principio vampírico antes mencionado: la capacidad de ser otro y el mismo, la posibilidad de mutación; pero esta transformación no es infinita, se reduce a una cantidad de letras, por lo tanto, es producto de una disyunción y conjunción ontológica. El nombre de Carmilla con sólo dos posibilidades de bifurcación ofrece tres caminos de búsqueda y destrucción; pero el vampiro, como hemos visto, es

²⁹ Cortázar, p. 119.

³⁰ Le Fanu, p. 65.

también una reducción. El manejo del palindroma es entonces una forma de extensión, contracción y combinación que relaciona la circunstancia vital del vampiro, con la estructura elemental de su ser, el nombre.

MITO Y LITERATURA: LA REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD FEMENINA

Un acercamiento al tema del mito de la sangre, el canibalismo, y la sexualidad en "Las ménades"

5.1 El mito de la sangre

El mito del vampiro está indisolublemente unido al de la sangre, ya que éste líquido vital ha sido interpretado por todas las culturas como la fuente de la vida, la representación del alma y el símbolo del poder. Según Anthony Masters en *The Natural History of the Vampire* la importancia de la sangre en la vida humana es una de las razones primordiales de la existencia del vampiro:

Blood is the key factor in the origins of the vampire myth. Some believed that the soul lived within the blood; others, more simply, that it was the source of life. At all costs it must be protected as the fount of the virility: warriors drank the blood of their slain enemies to gain their strength. Blood was essentially sacred and played a prominent part in ritual worship and sacrifice-throughout the ages the gods have demanded it and in order to propitiate them Man has obediently complied.¹

Al igual que la leche o el agua, la sangre ha tenido un significado fundamental para la humanidad al grado de hacerla elemento indispensable en los ritos sagrados. La sangre de Cristo, por ejemplo, se bebe simbólicamente en cada celebración cristiana y, dependiendo del grado de civilización que un pueblo alcance, la sangre adquiere relevancia en cada representación religiosa: "Los guerreros de ciertas tribus primitivas podían fortalecer o reforzar su fuerza vital embadurnándose con sangre o bebiéndola. Por otra

¹ Masters, p.4.

parte, la sangre sugiere asimismo la asociación contraria, es decir, la de la muerte, sobretodo si ésta ha sido derramada.”²

Para algunas culturas el derramamiento de sangre a través del sacrificio significó una forma de mantener satisfechos a sus dioses, y de esta manera, buscaban preservar la vida de la comunidad. Por un lado exigían a los dioses la prevención de los desastres naturales, por el otro, demandaban la producción de cosechas abundantes.

Masters asocia el sacrificio con la sangre y el canibalismo. Así, la sangre común adquiere otra significación al volverse sagrada.

Deliberate offerings of blood were therefore made both to the dead and to the gods, and the gods were symbolically slaughtered so that Man could achieve godhead. The key word throughout is blood –blood the life, the soul, the fountainhead. A much prized and much desired fluid.³

La sangre, no obstante, tiene en la vida del hombre y en la cultura un sentido más amplio que sólo el religioso. Según Norbert Borrmann desde la antigüedad este líquido ha sido asociado no sólo a cuestiones físicas, sino metafísicas:

El valor que se le daba a la sangre en la Antigüedad se manifestaba asimismo en el hecho de que se veía como el lugar donde anidan el alma y la razón. Empédocles, por ejemplo, creía que la fuerza del pensamiento del hombre provenía de la sangre. En *Phaidros*, el influjo de este pensamiento indujo a Platón a plantearse la hipótesis de que tal vez el hombre pensara con la sangre, ya que, como el semen, encierra en sí todas las formas de la vida.⁴

Por lo tanto, desde esta perspectiva, la sangre no es sólo una fuerza vital, sino que emana de ella el poder intelectual. La sangre, según Platón, esta vinculada con el quehacer intelectual. Además, quien sea poseedor de la sangre, tendrá el poder, de tal forma que, por ejemplo, Mefisto se apodera de la sangre de Fausto porque quiere apoderarse de su alma. Cabe entonces hacerse la siguiente pregunta: ¿Cuál es el origen del mito de la sangre?

² Borrmann, p. 164.

³ Masters, p. 154.

⁴ Borrmann, p. 170.

Según Norbert Borrmann, la respuesta a este cuestionamiento se halla en el primer encuentro que tiene el hombre con la sangre durante la menstruación:

El contacto más inmediato y misterioso que tiene el hombre con la sangre no es a través de la caza, la guerra o una herida, sino a través de la menstruación de la mujer. El fenómeno menstrual se consideraba, y se considera también hoy, muchas veces como una “purificación mensual” de la mujer que desinfecta el cuerpo.⁵

Probablemente, señala Norbert Borrmann, haya sido el periodo menstrual de la mujer el que hay inspirado la idea, hoy profundamente arraigada en el simbolismo de la sangre, de que ésta es un fluido vital.

En numerosas religiones y culturas los hombres tenían miedo de infectarse con ella porque pensaban que podía debilitar su virilidad, echar a perder las cosechas o incluso corromper la comida. De ésta crece el embrión o feto que medra en la placenta casi como un vampiro y si bien este incipiente ser vampírico no chupa directamente la sangre de la futura madre porque ambas nunca se mezclan, el flujo vital materno es la base de la que el feto extrae su alimento.⁶

Por todas estas razones, no es de extrañar que asociado al valor de la sangre esté el mito del vampiro: un ser no-humano que se alimenta de la sangre fresca de los hombres para mantener su existencia. La triada sangre-erotismo-vampiro permanece unida pues pertenecen al mismo ciclo, las tres son eslabones que conforman la cadena de la vida y la muerte.

Aún antes de que el hombre fuera capaz de comprender la función de la sangre en su cuerpo y de que dejará de asociarla a actividades equívocas (como la idea de Platón sobre el pensamiento), sólo con la capacidad de percibirla a través de las venas, mediante la sensación del ritmo sanguíneo, es posible apreciar su presencia e importancia en su vida emocional:

⁵ Borrmann, p.164.

⁶ Borrmann, p. 164.

Pero la receptividad de la sangre no se manifiesta sólo en su sustancia, sino también en su ritmo. Cuando nos alegramos, el pulso se acelera, al igual que cuando experimentamos cualquier otro tipo de excitación. Cualquier movimiento lo acelera. Esta función de espejo queda recogida también en la afirmación bíblica: “la sangre es el alma.”⁷

Sin embargo, durante el siglo XX debido en gran medida a los avances científicos, la composición del fluido sanguíneo pudo ser revelada dejando en claro que la sangre dice de los individuos más del cuerpo que del alma. Así, la sangre se convirtió en el medio de conocer genéticamente a un ser humano, su hábitos alimenticios y su composición química.

Con todo, la sangre no sólo refleja un estado momentáneo, sino que es la expresión de una constante individualidad. Desde el nacimiento hasta la muerte, el grupo sanguíneo, la hemoglobina y los enzimas de cada persona permanecen invariables. Y esto sigue siendo así después de la muerte. En las momias egipcias se pueden analizar aun hoy sus grupos sanguíneos. Esta inmutabilidad es hereditaria, ya que las propiedades de la sangre se transmiten invariables de generación en generación, de acuerdo con las reglas de Mendel sobre la transmisión hereditaria. La inmutabilidad de las características sanguíneas, como expresión de la inmutabilidad genética, puede ofrecer también explicaciones sobre el camino que los distintos pueblos han recorrido a lo largo de los siglos. Puede informarnos de cuándo y dónde y en qué circunstancias vivieron o con qué otros pueblos se han mezclado.⁸

La sangre es, entonces, el reflejo de una vida. Como una especie de tamiz que recoge el tipo de vida de un hombre. Así, se llega a la conclusión de que las creencias antiguas no exageran al conceder a la sangre la importancia que adquirió al grado de asociarla con seres sobrenaturales, como el vampiro o las brujas. Tampoco fue inexacto el planteamiento de que la sangre es un líquido elemental y que la existencia del hombre depende de la óptima conservación de su flujo sanguíneo.

La ciencia, y en concreto la hematología, ha confirmado en cierto modo el mito de la sangre. No sólo se ha demostrado que la sangre da vida, sino que se trata además de una sustancia muy sensible que registra exactamente todo. Sabemos que las enfermedades e intoxicaciones dejan un poso en la sangre de las personas, y también se reconocen a largo plazo sus hábitos alimenticios, costumbres y forma de

⁷ Borrmann, pp. 166-167.

⁸ Borrmann, p. 168.

vida. Las características sanguíneas de una persona revelan interesantes correlaciones entre sus necesidades vitales externas y su modo de vida.⁹

Así el mito del vampiro, relacionado con su adicción a la sangre, cobra mayor fuerza en la medida que se le conceda importancia al flujo vital. Es por eso que la figura del vampiro crea un temor antiquísimo, porque extrae de su víctima su fuerza física y energía, y al mismo tiempo, su identidad y su alma.

5.2 Canibalismo

El canibalismo ha sido, como veremos en este apartado, otra de las razones que originaron el mito del vampiro. Según Montague Summers en *The Vampire: its Kith and Kin* el canibalismo ha sido practicado en todos los tiempos, y se ha evitado por una prohibición cultural, pero no natural.

Primitive people so frequently aligned men and animals in their thinking that it is possible that human flesh was not considered significantly different from other foodstuffs. There is probably no instinctive aversion to eating it; the horror shown by civilized and by many primitive peoples was developed by convention, parallel to their aversion to eating other foods considered unorthodox, unclean, or unfit for human consumption, much as the pig and the dog are unclean for all Semitic peoples. The abhorrence of such foods is an extraordinarily deep emotion, not dictated by biological necessity.¹⁰

El canibalismo puede dividirse en cuatro clases: profano, judicial, mágico y ritual. El primero se produce en circunstancias extraordinarias, en grandes hambrunas, por ejemplo. Puede darse incluso en nuestra época, cuando una comunidad se ve en la necesidad de adquirir comestibles y no existe otro alimento más que carne humana. El segundo, el canibalismo judicial, se practicaba como una forma de amedrentar a criminales y malhechores que pretendieran tomar venganza. El canibalismo mágico era experimentado por hechiceros y magos, mientras que el ritual se ofrecía con motivo de la celebración de

⁹ Borrmann, pp.166-167.

¹⁰ *Apud* Masters, *The Natural History of the Vampire*, p. 6.

culto a los dioses, ceremonias iniciáticas y culto a los muertos. Este tipo de ritual tenía una intención muy particular, según declara Garry Hugg en el libro *Cannibalism and Human Sacrifice*:

Perhaps the most fundamental, as well as the most universal of these religio-magical beliefs is that a man who eats part of another man's body will immediately come to possess some of the qualities that belonged to him when he was still alive. This was the transference of the "soul-stuff", or "life-principle" (there are many other words and phrases to describe this essential ingredient that could, so primitive man thought, be transferred thus from the dead to the living). For a man to eat the heart of a man he had slain in the battle meant that he acquired that amount of extra courage; it was all the better if he had been fortunate enough to slay a doughty warrior.¹¹

Existen numerosas fuentes que registran actos de canibalismo. Anthony Masters señala alguno de los periodos históricos en los que el canibalismo fue practicado:

In the sixteenth century it was the custom and, indeed, the prerogative for many European executioner to retain the blood and parts of the body of the executed –to "make what use of them they would"-. In the eighteenth century, the Zingaris of Bohemia ate human flesh, Rajahs drank the blood from heads of their executed prisoners and in the nineteenth century a Chinese executioner ate the heart and brains of his victims [*sic*].¹²

El canibalismo, sin embargo, no es sólo manifestación de una crueldad primitiva pues, según Mircea Eliade, las culturas arcaicas tenían la idea de que había sido necesario sacrificar a un dios para que el mundo pudiera renacer. Por eso, cuando un hombre se alimenta de cualquier fruto de la tierra está cometiendo una suerte de canibalismo divino. Si un hombre sacrifica a otro dios, no estará más que agradeciendo el sacrificio del dios, generando de esta forma un ciclo de vida y muerte en que el canibalismo ritual es una forma simbólica del deceso y el alumbramiento.

¹¹ *Apud Masters The Natural History of the Vampire*, p. 154.

¹² Masters, pp. 6-7.

En conclusión, el canibalismo tiene su justificación en la adquisición simbólica del poder de otros hombres, o en el hombre desesperado por la falta de alimento. Pocas veces el canibalismo es gratuito, pocas veces esta actividad está implicada con la obtención de placer, pues se encuentra mediatizada por un ritual o ceremonia.

5.3 Las ménades, erotismo y Dioniso

Hemos analizado en los apartados anteriores el mito de la sangre y el canibalismo como temas imbricados ineludiblemente con el tema del vampiro, sin embargo, debemos dedicar este tercer apartado a una de las figuras mitológicas griegas más directamente relacionadas con estos dos puntos: las ménades. Según el *Diccionario de la mitología clásica*, estos seres pueden ser definidos de la siguiente manera:

Ménades: personificación de las fuerzas de la naturaleza, espíritus orgiásticos, son las Ménades seguidoras de Dioniso y tienen un puesto importante en el culto de este dios. Poseídas por un frenesí incontrolado, se dedican, casi desnudas, a su placer favorito: la danza. Tienen un cierto poder sobre las fieras y se les ve acompañadas de panteras, serpientes, lobos, leones, etc. En un principio son las Ménades nodrizas de Dioniso, pero luego se incrementa su número con todas las seguidoras de este dios.

Cuando alcanzan ese éxtasis místico que las caracteriza, adquieren una fuerza enorme que las capacita para destrozarse animales que luego devoran crudos. El atributo más característico de las Ménades es el tirso, que ellas adornan con pámpanos y hojas de hiedra. En las representaciones plásticas se las puede ver coronadas de hojas de vid, haciendo sonar el crótalo y agrupadas con silenos y sátiros.¹³

Las ménades son reconocidas desde un principio como mortales cuyo contexto es la orgía y su finalidad la celebración báquica. A la imagen de estas mujeres estaba unida la representación más clásica de la bruja: el frenesí, la desnudez y, sobre todo, su enorme poder frente a las bestias, en este caso, sobre animales dañinos y peligrosos.

¹³ Falcón Martínez, Constantino. *Diccionario de la Mitología Clásica*, pp.420-421.

Una vez alcanzada una suerte de éxtasis místico, las ménades se complacen en comer carne cruda, pues caracteriza a sus ritos la violencia y la sangre. Son seres mortales que realizan cruentas actividades y que alcanzan su plenitud vital a través de la música, el vino y la ingestión de carne cruda, lo cual nos recuerda al mismo proceso que experimenta el vampiro al absorber sangre humana. En un discurso de Drácula citado por Borrmann, el vampiro declara sobre la sangre: “Era un delirio degustarla... mi boca se llenaba con su esencia salada y metálica, y cuando me la tragaba, perdía casi el sentido”.¹⁴

Como podemos observar, existe un propósito erótico en estos personajes. Hay en estos seres mitológicos una clara inclinación a satisfacer necesidades sexuales a través de la orgía. A las ménades les es necesario repetir el ciclo de búsqueda de frenesí y gozo. En este sentido se asemeja al vampiro que anhela sangre fresca y que aplica al mordisco una descarga ineludible de sensualidad.

Para el vampiro, la satisfacción del instinto de caza constituye un placer extremo, ya que además de alimento le procura una satisfacción sexual. De ahí que un vampiro no sea fácil de contentar con sangre conservada, contrariamente al hombre depredador que se provee de productos alimentarios empaquetados y elaborados en el supermercado. No; el vampiro es un depredador instintivo y en consecuencia, la figura del cazador encarna su forma más genuina.¹⁵

Las mitológicas ménades, sin embargo, no son más que representaciones de rituales que se llevaron a cabo en el mundo clásico, pues según Anthony Masters, este tipo de festividades dedicadas al dios del vino en su forma griega o latina, eran comunes prácticas de canibalismo: “En las sangrientas bacanales místicas que se celebraban en la antigüedad se descuartizaba miembro por miembro a las personas y se consumía cruda su carne aún palpitante para venerar a los dioses”.¹⁶

¹⁴ Borrmann, p. 106.

¹⁵ Borrmann, p. 115.

¹⁶ Borrmann, p. 27.

Que las ménades sean personajes femeninos nos alerta sobre las posibles interpretaciones que pueden hacerse respecto a su sexo. En primer lugar porque asociar frenesí sexual con condición femenina implica adjudicar a la naturaleza de la mujer inclinaciones perversas; en segundo lugar, porque al advertir el elemento de la feminidad en estos seres es inevitable pensar en el mito de la sangre, unido como hemos visto ya en el apartado anterior, al ciclo menstrual.

Anthony Masters hace una reflexión sobre la pasión sexual y la sangre que de alguna manera implica también la explosión del deseo, como hemos visto en el caso de las Ménades y el vampiro: "A vast number of cases have been recorded in which persons who are normal, find intense pleasure in the thought of blood during sexual relations, although perhaps if blood was actually flowing they might feel repulsion".¹⁷

La sangre en el caso de las ménades es un elemento que incrementa el delirio sexual acompañado por la música. Al igual que el vampiro, las Ménades existen en función de la satisfacción de un deseo ontológico y erótico que se cumple al reunir las condiciones elegidas por estos seres anormales, marginales de mundos donde la sexualidad es motivo de represión.

El elemento femenino va a ser, sin embargo, el que complete la escena de una crueldad diferente de la del vampiro, crueldad que no está oculta en el mito pues, independientemente del contexto en que se inserten estas figuras mitológicas, las ménades son representativas, al igual que el vampiro, de formas de destrucción humana. La subsistencia del vampiro depende de la aniquilación de otra vida, la existencia de las ménades, de la ceremonia caníbal y orgiástica. De cualquier forma, el vampiro y las ménades son creaciones que encarnan temores o deseos humanos. Las ménades son la

¹⁷ Masters, p. 155.

representación de un éxtasis divino, fuera de lo normal, que cobra sentido cuando se unen todos los elementos antes descritos.

Para analizar concienzudamente las figuras mitológicas pasemos, entonces, al estudio de un cuento que reúne todos los elementos que se han explicado en este planteamiento.

5.4 Música, éxtasis y muerte: la ménade roja de Cortázar

Una vez que se ha expuesto largamente el tema de las ménades, el análisis del cuento que lleva el nombre de estos personajes, resulta comprensible y, a la vez, arroja aspectos nuevos que analizaremos posteriormente y que lo relacionan con la figura del vampiro.

“Las ménades” está narrado en primera persona, por un narrador testigo que nos da cuenta de un suceso aparentemente ordinario: el concierto celebratorio de las bodas de plata de la carrera musical del Maestro, en el teatro Corona donde la sociedad de provincia se ha dado cita para escuchar un programa vulgar: *El sueño de una noche de verano*, *Don Juan* y *la Quinta sinfonía*. Esta situación, planteada desde el primer párrafo del relato, nos hace caer en la cuenta de un elemento determinante en la historia: la música. La asociación entre el espacio y lo femenino es inmediata: “Conozco bien el teatro Corona y sé que tiene caprichos de mujer histérica”.¹⁸ Esta frase que al principio puede parecer colocada para indicar las deficiencias acústicas del teatro, en realidad va a enunciar el comportamiento no del teatro, sino de los espectadores.

¹⁸ Cortázar, “Las ménades” en *Final de Juego*, incluido en *Cuentos completos I*, p. 317.

Desde el principio se plantea, no obstante, las anomalías que sufre el espacio y lo poco recomendable que es no elegir adecuadamente un sitio en este teatro demasiado caprichoso:

A mis amigos les aconsejo que no pidan jamás la fila trece, porque hay una especie de pozo de aire donde no entra la música; ni tampoco el lado izquierdo de las tertulias, porque igual que el Teatro Comunal de Florencia, algunos instrumentos dan la impresión de apartarse de la orquesta, flotar en el aire, y es así como una flauta puede ponerse a sonar a tres metros de uno mientras el resto continúa correctamente en la escena, lo cual será pintoresco pero muy poco agradable.¹⁹

Se advierte en este fragmento un tropo ya utilizado por el narrador para describir el teatro Corona: la personificación de los instrumentos. Como el mismo narrador lo expresa, padecer estos defectos acústicos del teatro desemboca en la incomodidad del espectador, por lo que es mejor tomar el asiento correcto.

Sabemos, también, de entrada, que el repertorio programado esa noche es una suma de lugares comunes musicales, y que la elección de piezas se debe más que al rigor estético, a la complacencia de un público vulgar; el narrador describe así al director:

Una vez más el viejo zorro había ordenado su programa de concierto con esa insolente arbitrariedad estética que encubría su gran olfato psicológico, rasgo común en los régisseurs de music hall, los virtuosos del piano y los matchmasters de lucha libre.²⁰

El concierto se plantea entonces, más que como un producto estético, como un espectáculo complaciente donde no debe alterarse el orden establecido, ni debe atentarse contra las preferencias de quien va al concierto. “Pero el maestro conocía a su público, armaba conciertos para los habitués del teatro Corona, es decir gente tranquila y bien

¹⁹ Cortázar I, p. 317.

²⁰ Cortázar I, p. 317.

dispuesta que prefiere lo malo conocido a lo bueno por conocer y que exige ante todo profundo respeto por su digestión y tranquilidad”.²¹

La actitud del narrador, es irónica desde el inicio del relato; él es el único que no se deja llevar por la emoción de la concurrencia. Se sabe desde el principio que el teatro está repleto y que la euforia es incontenible, pese a que ni siquiera se ha iniciado propiamente el concierto.

Paseándome por el foyer me pregunté una o dos veces si las ejecuciones justificaban semejantes arrebatos de un público que, según me consta, no es demasiado generoso. Pero los aniversarios son la gran puerta de la estupidez, y presumí que los adictos del maestro no eran capaces de contener su emoción.²²

La adicción al maestro hace a este público no solo idólatra sino hasta peligroso. Nuevamente, el narrador hace recaer toda su ironía sobre los personajes femeninos no sólo ridiculizándolos, sino hasta bestializándolos:

En el bar me encontré al doctor Epifanía con su familia, y me quedé a charlar unos minutos. Las chicas estaban rojas y excitadas, me rodearon como gallinitas cacareantes (hacen pensar en volátiles diversos) para decirme que Mendelsshon había estado bestial que era una música como de terciopelo y que tenía un romanticismo divino.²³

Sin duda el conjunto femenino está relacionado de principio a fin con la excitación y el entusiasmo desbordado, además, hay en este frenesí inexplicable para el narrador, un asomo de amenaza: “Guillermina me arrancó de mis cavilaciones sacudiéndome del brazo con violencia (apenas nos conocemos)”.²⁴ La conducta de las mujeres contrasta con la de los varones “...se volvió a Cayo que bebía soda como un *camello sediento*”. Aunque caracterizado como un animal, Cayo no es una gallina cacareante sino un apacible camello.

²¹ Cortázar I, p. 317.

²² Cortázar I, p. 317.

²³ Cortázar I, p. 318.

²⁴ Cortázar I, p. 319.

Un poco más adelante el público vuelve a ser animalizado “un enorme zumbido de *colmena alborotada* incidía poco a poco en los nervios, yo mismo acabé sintiéndome un poco febril y dupliqué mi ración habitual de soda Belgrano”.²⁵ Evidentemente la colmena en esta ocasión es premonición de algún desastre, además permite crear una imagen: el público frenético y peligroso dispuesto a clavar su aguijón contra la orquesta. Por primera vez el narrador se siente contagiado por los ánimos de la concurrencia. Por disposición espacial (la orquesta abajo, el público arriba), el narrador considera a la audiencia como un enjambre: “una masa negra, como moscas en un tarro dulce”. Es claro que la colmena va degradándose para convertirse en un conjunto de moscas, sin embargo, la imagen del enjambre se mantiene: la multitud concentrándose y un zumbido constante se renueva en la sala. La idea de aglomeración se reitera en la siguiente caracterización: “los trajes de los hombres daban la impresión de bandadas de cuervos”.²⁶ Esta vez los hombres se han vuelto peligrosos pues se han convertido en una turba violenta y desenfrenada.

A medida que transcurre el concierto las ovaciones se vuelven tan intensas que llegan a causar graves trastornos en el narrador: “la fuerza de la ovación comenzaba a alimentarse a sí misma, crecía por momentos y se volvía casi insoportable”.²⁷ Inmediatamente después surge una presencia inquietante que el narrador percibe rápidamente: “irritado miré hacia la izquierda; vi a una mujer vestida de rojo que venía aplaudiendo por el centro de la platea, y que se detenía al pie del podio, prácticamente a los pies del maestro”.²⁸

Aquí es necesario hacer una pausa pues la mujer de rojo es una figura imprescindible en este relato. Podemos preguntarnos antes de continuar ¿cuál es la razón de

²⁵ Cortázar I, p. 320.

²⁶ Cortázar I, p. 320.

²⁷ Cortázar I, p. 320.

²⁸ Cortázar I, p. 320.

que la mujer vaya vestida de rojo? Según Norbert Borrmann el color rojo, al ser el color de la sangre, cobra varios significados:

La palabra rojo deriva del alemán antiguo: *ruoth*=derecho=ley. De ahí que los jueces se revistieran originalmente de rojo. El color púrpura, propio de los señores, se identificaba con la suprema magistratura, el derecho y la ley. Sin embargo, el rojo es también el color de la revolución, el tumulto y la embriaguez. Por su fuerza de sugestión el rojo se ha empleado muchas veces como símbolo y emblema.²⁹

De esta forma, el color rojo cobra una importancia fundamental, sobre todo si consideramos que el auditorio, como ya lo hemos mencionado con anterioridad, viste de negro, de acuerdo a un evento de esta categoría, las bodas de plata del Maestro; también de negro van vestidos los músicos y el Maestro; por eso el color de la mujer resulta contrastante y agresivo al mismo tiempo.

Para que el rojo se torne sangre necesita además de otros dos colores: el negro y el blanco. El negro, cuyo significado primario sea probablemente lo sucio, es el color que absorbe propiamente la luz. Simbólicamente el negro es el color de la muerte, del duelo y, sobre todo, de la seriedad solemne; como el color de la noche es propio de lo misterioso, lo ilegítimo (mercado negro) y el mal (magia negra).³⁰

En el caso de “Las ménades” la presencia del negro es importante: recordemos que además de los colores oscuros que utilizan los asistentes hay un ciego entre la concurrencia que representa también al mundo de las tinieblas. El ciego y la mujer vestida de rojo son dos personajes que sirven de contrapunto cromático, ambos son amenazantes y agresivos:

Cuando aparecen los colores blanco, negro y rojo juntos tienen un significado oscuro ya que sugieren robo, necrofilia, palidez mortal, sacrificio masoquista, agresividad y sangre [...] el rojo resplandece a través de un disco rojo sanguíneo, o como los rayos púrpuras en el sol del ocaso.³¹

²⁹ Borrmann, p. 169.

³⁰ Borrmann, p. 160.

³¹ Borrmann, p. 169.

Aunque el blanco no esté presente en el relato de Cortázar, el rojo y el negro sí connotan la agresividad de la sangre, como veremos en el desenlace del relato. El rojo, en este caso, resulta ofensivo y perturbador en un sitio donde lo más común es la solemnidad.

La aparición de la mujer de rojo coincide con el alboroto que se produce en el auditorio, con la cada vez más desatada y agresiva euforia que crece entre la concurrencia: “pero de las galerías altas venía un fragor que lo obligó a levantar la cabeza y saludar, como raras veces lo hacía, levantando el brazo izquierdo. Aquello exacerbó el entusiasmo, y a los aplausos se agregaban truenos de zapatos batiendo el piso de las tertulias y los palcos”.³² En este punto es evidente que el entusiasmo ya no es normal, la concurrencia está frenética, desorganizada y a punto de dejarse arrastrar por la enrarecida atmósfera.

Casi a continuación la sala vuelve a cobrar su matiz erótico ya de alguna forma relacionado con el color rojo y la excitación músico-sexual del público: “El calor, la humedad y la excitación habían convertido a la mayoría de los asistentes en lamentables langostinos sudorosos”.³³ La sed provocada por la anormal excitación del público es una de las constantes de este relato. Luego, al color rojo de la sangre se asocia otro elemento: el rojo del fuego: “el segundo [movimiento], magníficamente dirigido, repercutía en la sala donde el aire daba la impresión de estar incendiado pero con un incendio que fuera invisible y frío, que quemara de dentro afuera”.³⁴ Esta imagen resulta aun más alarmante. En el relato este es el momento cúlmine de la interpretación artística y del éxtasis que cimbra al público. El hecho de que el incendio sea invisible y frío (adviértase el oxímoron) hace el ambiente más disfórico.

³² Cortázar I, p. 321.

³³ Cortázar I, p. 321.

³⁴ Cortázar I, p. 322.

Lo que viene después puede considerarse como el principio del arrobamiento y la pérdida absoluta de la razón:

Casi nadie oyó el primer grito porque fue ahogado y corto, pero como la muchacha estaba justamente delante de mí su convulsión me sorprendió y al mismo tiempo la oí gritar, entre un gran acorde de metales y maderas. *Un grito seco y breve como de espasmo amoroso o de histeria*. Su cabeza se dobló hacia atrás, sobre esa especie de raro unicornio de bronce que tienen las plateas del Corona, y al mismo tiempo sus pies golpearon furiosamente el suelo mientras las personas a su lado la sujetaban de los brazos.³⁵

A lo largo del cuento hemos visto como se ha creado una isotopía semántica de la sexualidad, pero no de cualquier tipo, sino de una sexualidad violenta, por eso es que este fragmento instala al texto claramente en esta isotopía.³⁶ Es evidente que el grito de la muchacha no es producido por un dolor, sino por un placer extraordinario. Además, la joven se convulsiona como si estuviera en un raptó amoroso, lo cual genera que los gritos sean breves, intensos y seguidos como si alcanzara un orgasmo. El narrador define el grito “como un espasmo amoroso o de histeria”. Es la segunda ocasión que la palabra histeria aparece en el relato, la primera vez fue cuando se caracterizaba al teatro Corona con los caprichos de “una mujer histérica”. En este caso el frenesí sexual y la histeria aparecen inseparablemente unidos, al arranque sexual de la chica se añaden los golpes sobre el piso. Hay, también, cierta desconfianza entre el público que se atreve a sujetarla por los brazos, como temiendo que asuma una actitud más violenta.

De inmediato al ataque de la chica se describe a un personaje que ha sido anteriormente varias veces mencionado.

³⁵ Cortázar I, p. 322.

³⁶ Veamos la siguiente definición de isotopía que Luz Aurora Pimentel expone en *El espacio en la ficción*: “la isotopía de un discurso se define como la coherencia semántica que permite una lectura más o menos unívoca. Si en el nivel de la manifestación lingüística se observa la *redundancia* de ciertas unidades de significación contextuales o *clases*, que son las que le dan homogeneidad y coherencia al discurso” (p.89). En este caso, la isotopía semántica se refiere al conjunto de elementos que nos orientan hacia el significado sexual del discurso.

Quise decirle algo a la señora de Jonatán, por aquello de que las mujeres son las indicadas para entender esta clase de ataques, pero estaba con los ojos fijos en la espalda del maestro, perdida en la música; me pareció que algo le brillaba debajo de la boca, en la barbilla.³⁷

Este fragmento tiene un par de detalles interesantes. En principio, la mirada inmóvil de la señora de Jonatán, que en otro contexto se debería sólo a su interés musical, pero en este momento la mirada de la mujer implica peligro para el maestro. Lo que le brillaba debajo de la barbilla a la señora de Jonatán no puede ser otra cosa más que saliva, lo cual dentro de la isotopía que se ha venido manejando es obviamente una marca de excitación. La saliva es secretada por el antojo que provoca la cargada atmósfera erótico-caníbal en la señora de Jonatán. Además, el hecho de que esto le suceda a un personaje maduro, comienza a generalizar el estado de ánimo de las mujeres del auditorio que van a explotar en una crisis colectiva.

La presencia de la mujer de rojo es la que señala el momento de la confusión y el ataque:

Algo como una mancha roja me obligo a mirar hacia el centro de la platea, y nuevamente vi a la señora que en el intervalo había corrido a aplaudir al pie del podio. Avanzaba lentamente, yo hubiera dicho que agazapada aunque su cuerpo se mantenía erecto, pero era más bien el tono de su marcha, un avance de pasos lentos, hipnóticos, como de quien se prepara para dar un salto. Miraba fijamente al maestro, vi por un instante la lumbre emocionada de sus ojos.³⁸

Probablemente este sea el momento cúspide del cuento. La historia de la muchacha ha sido hasta el momento inocua, pero la actitud de la mujer vestida de rojo es muy distinta. Algunas palabras significan la amenaza que encierra esta mujer: *agazapada*, *pasos hipnóticos*, *saltos*, *miradas fijas*, *lumbre emocionada*. No sería aventurado decir que nos enfrentamos a una fiera a punto de atrapar a su presa. Las miradas fijas presentes en la

³⁷ Cortázar I, p. 322.

³⁸ Cortázar I, p. 323.

señora de Jonatán se repiten aquí para acompañar otro elemento relacionado con la sangre y el rojo: la lumbre emocionada de sus ojos. La intensidad de la mirada de la mujer es roja, al igual que su vestido. La posición de ataque de la mujer nos recuerda el ataque de la bestia.

La aparición de la mujer propicia la agitación sexual y sensual. Y da pie a un incesante y erótico clamor del público:

Entre dos estallidos de la orquesta oí gritar otra vez, pero ahora el clamor venía de uno de los palcos de la derecha. Y con el los primeros aplausos, sobre la música, incapaces de retenerse por más tiempo, como si ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con la enorme hembra de la sala entregada, ésta no hubiera querido esperar el goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos y gritos de insoportable voluptuosidad.³⁹

Se declara, entonces, que la relación establecida entre la orquesta y el auditorio es erótica, idea que ya había sido expuesta de diversas formas. Sin embargo, aquí es evidente que el placer femenino está contemplado con un privilegio más alto que el masculino. La hembra se vuelve egoísta, dueña única de un placer que debería corresponder a la pareja y que, sin embargo, le es negado al varón. La imagen sexual sigue presente en el siguiente tropo:

Un avance paralelo al avance de la mujer de rojo y sus seguidores por el centro de la platea, que llegaban ya bajo el podio en el preciso momento en el que *el maestro, igual a un matador que envaina su estoque con el toro, metía la batuta en el último muro de sonido* y se doblaba hacia delante, agotado, como si el aire vibrante lo hubiese corneado con el impulso final.⁴⁰

La interpretación musical concluye simultáneamente con el éxtasis sexual del auditorio y con la “cópula” simbólicamente establecida entre la orquesta y el teatro. El miembro masculino es representado con el estoque y la batuta, mientras que la parte femenina la conforman el toro penetrado por la batuta y la música. Después de este encuentro erótico llevado a extremos animales, la sala se desborda, la música ha cesado, la

³⁹ Cortázar I, p. 323.

⁴⁰ Cortázar I, p.323.

primera parte de la orgía ha concluido, los gritos modifican en este momento la sensación de sensualidad por la de confusión: “los gritos confundiéndome en una materia insoportablemente grosera y rezumante pero llena a la vez de cierta grandeza, como una manada de búfalos a la carrera o algo por el estilo”.⁴¹

La isotopía semántica de la multitud descrita en páginas anteriores como la “colmena” o “la nube de moscas” continúa en la manada de búfalos. Pero ahora dando la impresión de estampida y destrucción. La turba es incontrolable: “De todas partes confluía el público a la platea, y casi sin sorpresa vi a dos hombres saltar de los palcos al suelo”.⁴² La muchedumbre invadiendo territorios prohibidos va más allá del entusiasmo producido por el concierto: “Gritando como una rata pisoteada la señora de Jonatán había podido desencajarse de su asiento, y con la boca abierta y los brazos tendidos hacia la escena vociferaba su entusiasmo”.⁴³

En el momento en el que el público se pone de pie se inicia el verdadero ataque: “[...] el maestro se dio vuelta, lentamente, y bajó la cabeza en su primer saludo. Su cara estaba muy blanca, como si la fatiga lo venciera, y llegué a pensar (ante tantas sensaciones, trozos de pensamientos, ráfagas instantáneas de todo lo que me rodeaba en ese infierno de entusiasmo) que podría desmayarse”.⁴⁴ Debe notarse en primera instancia que el color blanco aparece por primera vez en el rostro del maestro; contrastando con la oscuridad de los trajes y el rojo de la mujer. La palidez del maestro es provocada por la intensidad de la interpretación musical en el plano anecdótico, pero simbólica o metafóricamente, siguiendo la isotopía semántica que el texto propone, el cansancio físico del maestro es consecuencia

⁴¹ Cortázar I, p.323.

⁴² Cortázar I, p.323.

⁴³ Cortázar I, p.323.

⁴⁴ Cortázar I, p. 323-324.

de la batalla erótica sostenida con el auditorio. Es en este momento de la narración cuando concluye la relación sexual del público y la orquesta, y donde va a manifestarse la trasgresión: el público invadiendo el podio, y la pérdida irremediable y sorpresiva del maestro:

Me pareció oír que el maestro iniciaba un movimiento como para querer descender del podio, pero entonces reparé que ese movimiento tenía algo de espasmódico, como de querer librarse. Las manos de la mujer de rojo se cerraban en su tobillo derecho; tenía la cara alzada hacia el maestro y gritaba al menos yo veía su boca abierta y supongo que gritaba como los demás, probablemente como yo mismo.⁴⁵

Una vez que la mujer atrapa al maestro (que suponemos desde el principio era su objetivo) ocurre el asalto de los asistentes contra la orquesta:

Por eso el Maestro, al ver que un hombre trepaba detrás del podio, se agarró de él para que lo ayudara a arrancarse de la mujer y sus seguidores que le cubrían ya las piernas con las manos, y en ese momento se dio cuenta de que el hombre no era uno de sus músicos y tuvo que rechazarlo, pero el otro lo abrazó de la cintura, vi que la mujer abría los brazos como reclamando y el cuerpo del maestro se perdió en un vórtice de gentes que lo envolvían y se lo llevaban amontonadamente.⁴⁶

Es evidente que el afán del público no es levantar en hombros al maestro y que el entusiasmo provocado por la multitud es agresivo. Contribuye a incrementar la sensación de violencia del momento la indefensa situación del maestro, así como el rechazo que éste manifiesta por los hombres; la actitud del maestro atrapado en esta circunstancia turbulenta y peligrosa por la que atraviesa es emprender la huida; él sabe –y sabe el narrador, que nos lo trasmite- que la mujer de rojo y sus seguidores no tienen buenas intenciones.

A la desaparición del músico, continúa la violencia ejercida contra el resto de la orquesta:

[...] corrí a mi vez hacia el escenario y salté por un costado, justamente cuando una multitud delirante que rodeaba a los violinistas, les quitaba los instrumentos (*se los oía crujir y reventarse como enormes cucarachas marrones*) y empezaban a tirarlos

⁴⁵ Cortázar I, p. 324.

⁴⁶ Cortázar I, p. 324.

del escenario a la platea, donde otros esperaban a los músicos para abrazarlos y hacerlos desaparecer en confusos remolinos.⁴⁷

Probablemente uno de los elementos más inquietantes de este fragmento sea el anonimato encubierto por la confusión y la agresividad. El narrador ha dejado de individualizar a los personajes (la señora de Jonatán, Cayo, la chica de Estefanía) para convertir a los agresores en una masa amorfa y atacante. La frase en cursivas por mí señalada es interesante por la siguiente razón: los instrumentos son los únicos elementos que diferencian a los músicos del auditorio, cuando a los violinistas le son arrebatados los instrumentos pueden perderse en el remolino de confusión sin ser reconocidos. Luego los violines crujen y se revientan por culpa del público frenético, en una relación metonímica. los instrumentos representarían a los músicos; el crujir y reventar de los violines, al destino que les espera a los violinistas.

Un elemento que indica amenaza surge otra vez en el relato pero con un matiz diferente: los gritos. Si el éxtasis de la muchedumbre inició con el grito gozoso de una muchacha, las manifestaciones auditivas cambian su significado en este párrafo:

Los gritos superaban ahora los aplausos, la gente estaba demasiado ocupada palmeando y abrazando a los músicos para poder aplaudir, de modo que la calidad del estrépito iba virando a un tono cada vez más agudo, roto aquí y allá por verdaderos alaridos entre los que me pareció oír algunos con ese color especialísimo que da el sufrimiento.⁴⁸

Los gritos, sin embargo, se convierten en un ruido estruendoso: sofocos, golpes y confusión. Podemos conjeturar que los palcos se vuelven los sitios de tortura: “era de los palcos de donde venían los clamores más violentos como si los músicos, incapaces de resistir la presión y el ahogo de tantos brazos, pidieran desesperadamente que los dejaran

⁴⁷ Cortázar I, p. 324.

⁴⁸ Cortázar I, p. 325.

respirar”.⁴⁹ El ahogamiento de los músicos nos hace percibir su fin inevitable, la muerte. La sensación de anonimato se vuelve más intensa en la medida en la que el crimen, o los crímenes (que inferimos de las isotopías semánticas ya descritas), son cometidos: “cuando corrí por entre las butacas para acercarme a uno de ellos la confusión parecía mayor, las luces bajaron bruscamente y se rebajaron a una lumbre rojiza”.⁵⁰ Esta *lumbre rojiza* simbólicamente es la proyección del vestido de la mujer que envuelve la masa indistinguible de personas que forcejean (unas para atacar, otras para defenderse). Esta confusión, sin embargo, no sólo es angustiada, sino que tiene claras connotaciones sexuales y, quizás, de muerte. Es la lumbre rojiza la que permite a los asistentes despojarse de su identidad y abandonarse al frenesí o a la violencia. A propósito de esta luz rojiza bien podía aplicarse la siguiente afirmación de Borrmann: “El color rojo es el color del placer absoluto y de la sexualidad. Allí donde el placer sexual sucumbe al vicio se crea un “ambiente de luz roja”.⁵¹ La última vez que el narrador ve al maestro es para describir el abuso de los atacantes y la fragilidad del músico: “Me pareció distinguir la cabellera plateada del maestro en el segundo palco de mi lado, pero en ese instante mismo desapareció como si lo hubieran hecho caer de rodillas”.⁵² En este momento en el que el Maestro es derribado equivale a decir que fue golpeado, y en una interpretación más aventurada, que fue muerto.

El narrador, un poco contagiado por la euforia del momento, termina alejándose de los demás: “... me quedé a distancia del palco, poco dispuesto a disputarles su derecho a individuos absolutamente enloquecidos de entusiasmo, que se batían entre ellos a

⁴⁹ Cortázar I, p. 325.

⁵⁰ Cortázar I, p. 325.

⁵¹ Borrmann, p.170.

⁵² Cortázar I, p. 325.

empellones”.⁵³ La primera aparición de la sangre como producto de la violencia se describe en el siguiente fragmento: “A Cayo Rodríguez, que se había distinguido en el escenario por su encarnizamiento en hacer bajar a los músicos de la platea, acababan de partirle la nariz de una trompada, y andaba titubeando de un lado a otro con la cara cubierta de sangre”.⁵⁴

Los palcos, donde se ha concentrado a los músicos para agredirlos, son los lugares más buscados por los oyentes, que son capaces de saltar o de empujarse con tal de escurrirse hacia uno de ellos, donde sospechamos que se martiriza a los músicos:

Ya no me importaba nada, solamente saber si los gritos iban a cesar porque de los palcos seguían saliendo gritos penetrantes que el público de la platea repetía y coreaba incansable, mientras cada uno trataba de desalojar a los demás y meterse por algún lado en los palcos.⁵⁵

Después de estos momentos de plena confusión el entusiasmo decrece, ofreciendo al lector una resolución inquietante: ¿qué sucedió con los músicos? ¿por qué disminuye el entusiasmo?

Sentándome en una platea solitaria dejé que pasaran los minutos, mientras al margen de la inercia iba notando el decrecimiento del inmenso clamor desesperado, el debilitamiento de los gritos que al fin cesaron, la retirada confusa y murmurante de parte del público.⁵⁶

No es necesario que el narrador nos diga que la luz ha vuelto a su normalidad para entender que, una vez despejado el alboroto, los oyentes recuperan su identidad y la muchedumbre se dispersa para convertirse en individuos, para transformarse en rostros identificables y conocidos: “uno que otro individuo se desplazaba como borracho, secándose las manos o la boca con el pañuelo, alisándose el traje, componiéndose el

⁵³ Cortázar I, p. 325.

⁵⁴ Cortázar I, p. 326.

⁵⁵ Cortázar I, p. 325.

⁵⁶ Cortázar I, p. 326.

cuello”.⁵⁷ No sólo el narrador advierte que la euforia ha cesado, sino que ellos toman conciencia del aspecto físico que adquirieron después del asalto al podio. Algo similar sucede con las mujeres: “en el foyer vi algunas mujeres que buscaban espejos y revolvían en sus carteras. Una de ellas debía haberse lastimado porque tenía sangre en el pañuelo”.⁵⁸ Esta es la segunda y última vez que aparece la palabra sangre en el relato y, evidentemente, no puede atribuirse a una mancha de sangre una interpretación sobre el destino que padecieron los músicos en manos del frenético auditorio; sin embargo, la alusión y sugerencia es típicamente cortazariana: nombrar explícitamente los eventos no es un recurso común del escritor argentino. En este caso específico, la mención de la sangre se desliza en la narración como una sugerencia de explicación: los músicos devorados por la multitud, idea reforzada enseguida por la última aparición de la mujer de rojo:

Cuando consideré que ya estarían afuera, eché a andar hacia la escalinata de salida, y en ese momento asomaron al foyer la mujer vestida de rojo y sus seguidores. Los hombres marchaban detrás de ellos como antes, y parecían cubrirse mutuamente para que no se viera el destrozo de sus ropas. Pero la mujer vestida de rojo iba al frente, mirando altaneramente, y cuando estuve a su lado vi que se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que sonreían.⁵⁹

La mujer vestida de rojo es la única que mira altaneramente, los otros, caminan confusos y se marchan, incluso los seguidores de la mujer ocultan su desaliño, pero ella se mantiene al frente, pasándose la lengua por los labios, degustando el manjar engullido –que sabemos fue el maestro– lo cual no es una suposición descabellada, primero por su desaparición, después por las razones expuestas en el desarrollo de este capítulo, que ha analizado con profusión de detalles el proceso que implica la orgía de una ménade: la vinculación entre música, erotismo y muerte.

⁵⁷ Cortázar I, p. 326.

⁵⁸ Cortázar I, p. 326.

⁵⁹ Cortázar I, p. 326.

Varios argumentos expuestos en este ensayo sostienen el posible final del maestro y la orquesta –devorados sexual y alimenticiamente-. El primero y más evidente es que el cuento se titule “Las ménades”, lo que establece un puente intertextual entre las figuras mitológicas de la antigüedad clásica y las mujeres del teatro Corona; segundo, que el personaje que representa a la ménade cortazariana vaya vestida de rojo que, como hemos explicado, es el color de la sexualidad y de la sangre; tercero, que se establezca de principio a fin del relato un proceso de metaforización de una relación sexual violenta entre la orquesta y el público; cuarto, que la disposición espacial del teatro haga claramente de la orquesta un solo individuo sacrificado, como en la representación clásica del canibalismo ritual; quinto y último, que de este momento de destrucción absoluta obtengan, algunas, las ménades digamos “anónimas”, un placer que raya en lo sobrehumano.

De cualquier forma, la ménade cortazariana es más humana que la bruja o el vampiro, pues no es un ser sobrenatural y ni siquiera puede afirmarse que sea una encarnación del mal, porque para el contexto de la ménade de la tradición clásica sus actos están fuera de las reglas morales: la danza, el vino y el canibalismo son la razón única de su existencia; la fusión que conduce a una forma de placer extremada y única.

El gozo sexual, sin embargo, se tiñe de matices demoníacos cuando acarrea destrucción y muerte, por eso al igual que la ménade clásica, la de Cortázar tiene implicaciones malignas. La mujer vestida de rojo representa la aniquilación de un hombre, al igual que la bruja o que la vampiro, su intención primera es la absorción o el dominio de una fuerza masculina disminuida. La ménade, no obstante, es una mujer más brutal que las otras dos figuras tradicionales de la feminidad occidental; la bruja recurre a hechizos y pócimas, la vampira a la fuerza sugestiva de la seducción. La ménade, en cambio, ataca. Reduce al hombre a un objeto alimenticio o sexual. Lo atrapa y devora sin miramientos

presa de un éxtasis desmesurado. Norbert Borrmann relaciona el color rojo y la sexualidad, los elementos esenciales de la ménade: “Al igual que el rojo, el impulso sexual reviste esa misma polaridad. Es el garante de la creación de la nueva vida, y en su sublimación y desinhibición, no obstante, sale fiador de la enfermedad y la muerte.”⁶⁰

La ménade, al igual que la vampira o la bruja, es un ser transgresor de la identidad culturalmente fabricada de la feminidad tradicional. Las tres figuras aunque fantásticas, tienen más de cotidianas de lo que puede parecer en la superficie: las tres son representación de temores masculinos. La mujer occidental concebida desde patrones ancestrales es fiel, sumisa, débil y madre. La ménade, sin embargo, es extremadamente fuerte, destructora y voraz. No existe para generar vida sino para suprimirla; en resumen, es una amenaza para el universo masculino y para las estructuras más firmes de una sociedad. A la ménade cortazariana podría aplicársele la siguiente afirmación de Borrmann acerca de la vampira:

El vampiro femenino, íntimamente relacionado con la *femme fatale* o la *Vamp* chupa a los hombres la última gota de sangre, lo que en este caso puede ser sinónimo de esperma. A menudo, el esperma se ha considerado una forma de energía vital aún más concentrada que la sangre. La sexualidad, que roba el esperma al hombre, actúa como una amenaza contra su fuerza en el frenesí amoroso. Por ello, la vampiresa nunca es madre y el esperma cae siempre en un suelo estéril. Desde esta perspectiva, la mujer fatal personifica una “enfermedad hacia la muerte”.⁶¹

Al igual que el vampiro la ménade es un ser de ficción que une lo fantástico y lo humano. Ambas figuras son encarnación de lo inmortal o lo divino (la ménade clásica) o de lo demoníaco (la vampira). La existencia de los dos personajes es marginal y depende de un frágil vínculo entre la vida y la muerte: la orgía para la ménade, la sangre para la vampira. Ambas están situadas en polos extremos del ciclo humano vital. Ambas son conjunción de

⁶⁰ Borrmann, p. 13

⁶¹ Borrmann, p. 17.

fuerzas devastadoras de una naturaleza animal y representación seductora de la belleza femenina; la carga de sexualidad extrema que poseen estas dos ficciones hace de ellas seres irresistibles, al mismo tiempo que inspiradores de temor y repulsión.

La ménade roja de Cortázar es más humana y más terrible por insertarse en un contexto cotidiano. La ménade clásica justificaba el desenfreno sexual a través del ritmo y el vino; la ménade de Cortázar desata su entusiasmo y furor erótico en unas bodas de plata donde es completamente ajeno (sólo por la música hacemos la asociación entre danza y orgía) el sentido de la muerte y destrucción. Sin embargo, hay un elemento que une a la ménade cortazariana con la clásica: su inmensa lascivia y su ansia devoradora. Sin que se narre detalladamente qué sucede entre el público enloquecido y la orquesta, podemos intuir lo que sucede en las plateas. La última frase que el narrador enuncia *se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que sonreían* nos recuerda que algunas veces los labios son asociados con los órganos genitales, esto ocurre con el vampiro, como señala Borrmann:

Tal vez el vampiro renuncie a la obscenidad del sexo genital, pero en contrapartida, la zona de la boca se convierte en una zona sugestiva sexualada y corrupta que se manifiesta a través de labios abundantes, empapados y embadurnados de sangre, dientes afilados y dispuestos a la embestida y un aliento fétido que confronta a cualquiera que lo percibe con el hálito de la descomposición.⁶²

Esta última imagen es quizás la que mantiene una relación más estrecha entre ménade y vampiro. La actitud de la ménade una vez que se ha satisfecho sexual y carnalmente es la misma que tiene el vampiro después de un sangriento atracón. La boca sonriente de la ménade puede leerse entonces en dos sentidos: 1) como que la mujer de rojo engulló al maestro; 2) en sentido simbólico, como que la mujer poseyó sexualmente al

⁶² Borrmann, p. 105.

músico. En ambos casos la consecuencia es la misma: la supresión de la vida que, de alguna manera, propició el frenesí a través de la música y la selección del programa.

El carácter devastador de la ménade se vuelve más inquietante en la medida en la que el resto del público, gozando de la confusión y el anonimato, sigue la actitud de la mujer de rojo y ataca a la orquesta. En el resto del auditorio femenino hay claramente una tensión de lujuria que no se resuelve hasta que los músicos desaparecen. Las otras ménades, por lo tanto, son el público enloquecido, pero fuera del teatro Corona, son personas comunes y corrientes. Lo cual nos lleva a dos conclusiones: la primera, que la mujer de rojo puede considerarse una representación de la *femme fatale*, aniquiladora de hombres y succionadora de esperma o, en un sentido más amplio, devoradora de grandes fortunas; la segunda, que el impulso destructor y sexual está reprimido en todos los asistentes del teatro Corona, y que éste deseo estalla con violencia en la medida en la que es propiciado por el ambiente.

Por lo tanto, las otras ménades están encubiertas, sin nombre y sin facciones, experimentando una violencia desatada; este furor, sin embargo, es más cotidiano y, por ello, más inquietante. Este cuento nos alerta sobre las consecuencias posibles de la fuerza desencadenada del deseo humano-animal, y colocado en una situación de aparente normalidad. Si las ménades son, como decía nuestra definición de mitología clásica - representación de las fuerzas de la naturaleza-, las ménades de Cortázar son la encarnación de un tipo de relación hombre y mujer y, además, representan la discursivización de los vínculos entre el hombre y sus deseos más recónditos, al mismo tiempo, más amenazadores y más difícilmente controlables.

TRANSFORMACIÓN Y POSESIÓN: UN CASO DE METAMORFOSIS EQUINO-HUMANA

6.1 El vampiro, el hombre, el licántropo

Licantropía y vampirismo han estado íntimamente ligados desde tradiciones muy antiguas. El hombre lobo, quien tiene una experiencia marginal, peligrosa e inquietante para las comunidades del mundo, es uno de los personajes fantásticos más recurrentes, después del vampiro, en la literatura y el cine. Al igual que el vampiro, el hombre lobo tiene un ciclo vital que depende de la destrucción de otros; sin embargo, el licántropo está más sujeto a la sociedad a la que pertenece, pues a la luz del día puede considerarse un hombre normal, y en el universo de las tinieblas sufre transformaciones físicas radicales y en su pensamiento surge un solo propósito: atacar como una bestia.

Para entender la compleja relación que se establece entre estos dos seres es necesario, en un principio, averiguar las causas que dieron origen al hombre lobo, y luego, tender un puente de vinculación entre el licántropo y vampiro. Para esto será necesario detenerse a reflexionar sobre el origen y las características básicas de la licantropía. Veamos, entonces, la hipótesis que Norbert Borrmann expone acerca del origen del mito del hombre lobo:

Las leyendas sobre el hombre lobo se remontan a los tiempos en que el hombre prehistórico empezó a cubrirse con pieles de animales para cazar y conjurar el espíritu de un animal poderoso con la esperanza de arrebatarle toda su fuerza [...] el hombre, siempre en estrecho contacto con la naturaleza, veía tantas cosas en común entre su propio ser y sus vecinos los animales en cuanto a necesidades, modos de

vida, ímpetu, ansia, pesar, enfermedad, y muerte que, a sus ojos, no podían ser menos que iguales o menos que parientes.¹

Por lo tanto, según Borrmann la humanidad y la bestialidad permanecieron en épocas prehistóricas como circunstancias vitales y existenciales contiguas. La noción que el hombre tenía de su propia existencia, según Borrmann, lindaba frecuentemente con la idea de que, al igual que los animales, el individuo necesitaba matar para sobrevivir y vivía bajo el peligro constante de ser devorado por animales más fuertes. El planteamiento de Borrmann nos permite deducir que cuando el proceso evolutivo del ser humano comenzó a conformar civilizaciones, la idea del hombre salvaje pudo permanecer como una especie de terror soslayado hacia la animalidad aparentemente soterrada. Al paso de los siglos el hombre moderno disfrazó ese temor con un atavío, la cultura, que lo convertía en un ser lleno de modales y vestidos, pero cuyos ropajes podían encubrir una feroz criatura.

El mito del hombre lobo quedó, de esta manera, en el inconsciente colectivo y ha tomado forma durante varios periodos, dependiendo de los miedos de las culturas que le dan vida. *The Encyclopedia of Religion and Ethics* ofrece dos definiciones de la licantropía.

- It may indicate merely a form of madness in which the patient imagines that he is an animal, especially a wolf, and acts as such. This disease was common in antiquity and especially in the Middle Ages, doubtless as a result of the widespread belief that a transformation into an animal form was possible.
- It indicates the popular belief that on occasion a human being can actually transform himself, or be transformed, into a wolf or some other animal. In this form he slays and eats men. But, it is found that while in his wolf form, it is found that a corresponding wound exists on the human body from which the transformation has taken place. When wounded or killed, the werewolf's human form is restored.²

¹ Borrmann, p. 32.

² *Apud* Masters, p. 29.

La palabra licantropía proviene del griego *lykos*, lobo y *anthropos*, hombre, y es la designación más cercana a una de las metamorfosis más comunes, la conversión del hombre en bestia. Las definiciones anteriores tocan aspectos interesantes como atribuir la licantropía a un estado de enfermedad y de delirio. Otro aspecto importante es que una vez muerto, el hombre lobo recupere la apariencia humana, como si esta fuera verdaderamente su esencia.

Norbert Borrmann plantea otro de los probables orígenes del mito del hombre lobo, según el autor, el licántropo pudo haber surgido de la idea de que el alma humana puede migrar de un cuerpo a otro.

Esta situación de supuesto parentesco pudo haber originado la aparición de los misteriosos seres mixtos como esfinges, centauros y hombres lobos. Además se creía que el alma era mágica, que las almas de los hombres podían introducirse en el cuerpo del animal y viceversa, o que el hombre podía convertirse en un animal que éste admirara por su fuerza y rapidez. No cabe duda que todos los pueblos albergaban la creencia de que los hombres podían adoptar la apariencia de un animal, y así se ha difundido en todas las grandes culturas.³

Asimismo, la transformación bestia-hombre, tiene su contraparte en otra compleja metamorfosis: la transfiguración dios-animal: “La capacidad del hombre para metamorfosearse en animal es una facultad que se atribuía a los dioses y a los héroes mitológicos, pero también a los hechiceros y a los no iniciados. El dios Odín se transformó en águila, Zeus en Cisne y Júpiter, su equivalente romano, en Toro”.⁴

Tal pareciera, entonces, que la frontera entre bestialidad, humanidad y divinidad es inestable, de manera que cualquiera de estos seres pueden asumir formas diferentes a las suyas con algún siniestro propósito; pues cuando el dios toma aspecto de animal (como el caso de Zeus) es con el fin de seducir a una mortal; de la misma forma, cuando el hombre

³ Borrmann, p. 32.

⁴ Borrmann, p. 131.

consigue, por medio de artificios mágicos o de negociaciones diabólicas, adoptar la fisonomía de bestia es con la intención de atacar a sus propios congéneres. Cualquiera que sea el caso, ambas metamorfosis implican la trasgresión de un estado no sólo corpóreo, sino anímico y ontológico. Si la presencia del hombre lobo en distintas culturas es tan inquietante, es porque simboliza la adquisición de una fuerza sobrehumana. El licántropo que en el nombre lleva la conflictiva dualidad de su existencia, sugiere al individuo común sueños de un poder aniquilador, de una permisión clandestina de las más inimaginables atrocidades y de una libertad sexual ilimitada. Es en estos tres facetas en las que el hombre lobo se asemeja al más cercano de sus parientes-monstruos: el vampiro.

Pero ¿Qué tienen en común el hombre lobo y el vampiro? ¿qué los une? En la tradición eslava, que ha jugado un papel importante en la aparición del moderno mito del vampiro, a menudo se mezcla la creencia del hombre lobo y el vampiro. Ambos son hijos de la noche, hambrientos, ansiosos de sangre, libertinos y están dotados de extrañas fuerzas...⁵

Ambas figuras representan la materialización de lo diabólico que cobra fuerza humana. No obstante, el vampiro, que posee una constitución polimorfa, como hemos explicado anteriormente, es un ser más complejo que el licántropo, con quien comparte, no obstante, una misma debilidad, también puede ser muerto por una bala de plata. Hombre lobo y vampiro son dos caras amenazadoras del mal –tanto del mal que acecha al hombre, como de sus mismos demonios interiores- que se enfrentan a la sociedad con una intención destructora. Los vínculos que unen a estos dos personajes se remontan a mitos antiquísimos en los que reconocemos pasiones y conflictos humanos. Al respecto puede ayudarnos la siguiente reflexión de Gustav Meyrick: “La máscara bajo la que se manifiesta lo sobrenatural es siempre diferente; nunca es la misma. Sólo aquel que es capaz de reconocer

⁵ Borrmann, p. 36.

las máscaras puede comprender la esencia de esa fuerza que se oculta detrás”.⁶ Con esta afirmación podríamos extraer la conclusión de que la capacidad de transformarse es una virtud del mal, y que escudriñar a través de una de sus manifestaciones es una forma de desentrañar el misterio que une la creación y la destrucción, el bien y el mal.

Como figura de trasgresión el licántropo puede ser entendido como un pariente cercano del vampiro, sin embargo, el primero tiene características que lo hacen particular, y que lo convierten en la encarnación de pesadillas humanas concretas y deseos inconscientes particulares. Ernest Jones afirma con relación al hombre lobo:

Las cualidades que presentan siempre y cuyo valor simbólico podemos esperar son... la rapidez de movimientos, la insaciable ansia de sangre, la crueldad y el tipo de ataque que se caracteriza por una mezcla de audacia y astuta perfidia, asociaciones lejanas con la noche, la muerte y los muertos; como es lógico, la ferocidad y el aspecto inquietante que son rasgos propios de él, lo convierten en la figura adecuada para caracterizar las caras peligrosas y *rastreras* de la naturaleza en general y de los hombres en particular.⁷

La palabra que está señalada por mí en cursivas en la cita anterior es probablemente la que más se acerca a la caracterización del hombre lobo. A diferencia del vampiro, que ha renunciado a su alma y que vive alejado de los hombres, plenamente consciente de su marginalidad y de su monstruosa condición, el licántropo vive diariamente una transformación compleja, no está desconectado de la vida ni de la sociedad en la que bajo la luz del día, está involucrado como un ciudadano común. Es a la caída de la noche cuando el hombre lobo ataca a sus víctimas para al día siguiente reintegrarse al mundo de la cotidianidad humana. El licántropo es un ser *rastrero*, pues conociendo su naturaleza agresiva persiste en vivir en el mundo civilizado, utilizando su fuerza animal para satisfacer sus apetitos sangrientos o sexuales. Es decir, este hombre convertido en lobo, ha perdido la

⁶ *Apud* Borrman, p. 257.

⁷ *Apud* Borrman, p. 33.

dignidad de los monstruos que han renunciado a su parte humana para adoptar una forma de vida completamente al margen de la humanidad. El licántropo, sin embargo, adquiere la forma del lobo –emblema de la ferocidad, astucia y bestialidad- combinando de esta forma dos ideas centrales: la bestialidad del hombre y la ferocidad de la bestia.

Articulados estos dos estados nos conducen a una conclusión, el licántropo es la encarnación de una inquietud humana, moral, social y natural: ¿ha podido el hombre dominar sus instintos a tal grado de no permitirles que afloren eventualmente?, o ¿no será el individuo, al igual que los animales que mantiene a su lado, un animal domesticado? Estas interrogantes nos llevan a considerar los dos extremos de la situación vital y ontológica del licántropo: la escisión entre una circunstancia y otra permite a uno vivir bajo la luz del día y al otro, desatar sus instintos y cometer tropelías. Este dilema, no obstante, es antiguo y ha dado lugar a engendros imaginarios, como el hombre lobo y el vampiro.

La creencia en la posible existencia de tales transformaciones [como la licantrópía] podrían obedecer a la idea de que el hombre posee una identidad polimorfa que comparte con dioses y demonios. Según esta teoría, el hombre tampoco es un yo único e inmutable, sino que en su personalidad convergen elementos contradictorios que se van pasando el testigo alternativamente. La bestia aguarda pacientemente el momento de manifestarse, incluso el ciudadano más burgués puede experimentar de repente una metamorfosis o desdoblamiento.⁸

El hombre lobo es, desde esta perspectiva, la metáfora más común de las contradicciones humanas, pues aunque los actos que realiza el licántropo bajo su forma de bestia son reprochables, están justificados si consideramos que el hombre no es consciente de los actos cometidos mientras está metamorfoseado en lobo. Durante la noche, y sin que él o los otros puedan advertirlo, el hombre lobo sufre una conversión que traerá graves consecuencias para su vida humana. Sobre esto Eliphas Lévi afirma:

⁸ Borrmann, p. 258.

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.⁹

Esta afirmación trae consecuencias para la comprensión del fenómeno de la licantropía, pues indica que la transformación física no se cumple realmente, sino que es el alma la que se desprende del cuerpo y este cuerpo inmaterial es que el que comete tropelías. La pesadilla de un hombre lobo es la que provoca la muerte de los otros, a su vez, los accidentes que pueda sufrir el licántropo en sus sueños son verdaderamente experimentados por éste, de tal forma que aun dormido, tiene que sentirlos.

Sin embargo, además del dolor físico que le provoca su condición dual, el licántropo debe someterse a crisis más complejas: las ontológicas y morales. Muy lejos está de adoptar la cínica actitud del vampiro, quien nunca reflexiona sobre su circunstancia moral, su egoísmo es lo suficientemente firme como para hacerle entender que antes que otra cosa está su subsistencia; además, en su largo proceso de transformaciones (hombre, cadáver, vampiro) ha sufrido una degradación que le hace volverse hacia la que alguna vez fue su especie, la humanidad, con marcado desprecio.

El hombre lobo, una vez que regresa a su condición de ciudadano normal, observa con remordimientos sus destrozos; y, por otra parte, vacila entre su circunstancia humana y animal, dudando constantemente de sí mismo, de su identidad. Vicente Quirarte dice al respecto:

⁹ Quirarte, p.35.

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 [...] tiene las características de la bestia y eso lo acerca a la domesticidad, aún cuando se trate, como el cuchillo, de una domesticidad amenazante.¹⁰

Muy lejos de poseer el atractivo del vampiro, el hombre lobo ejerce de distinta forma, una sexualidad trasgresora. El vampiro, teniendo cualidades de sugestión y sensualidad, suele atrapar a sus víctimas a través de un cortejo siniestro y fatal, el hombre lobo, en cambio, depende en su totalidad de su fuerza bruta para someter a sus víctimas. El licántropo, probablemente más visiblemente que el vampiro, tiene una connotación fuertemente sexual debido, según Norbert Borrmann, a los siguientes elementos:

“Pelo, luna y sangre” constituyen, según Cecil Helman, el núcleo central del mito del hombre lobo, el pelo largo es un símbolo de la sexualidad femenina, la piel velluda del hombre lobo simboliza el deseo del hombre de practicar una sexualidad bestial que no esté condicionada por ninguna traba moral y también por el miedo a la misma. La luna hace referencia al inconsciente femenino, pero también al impulso sexual y, por lo tanto, de nuevo a la sexualidad.¹¹

En el caso del hombre lobo, debe resaltarse, que el deseo de practicar una sexualidad animal es un anhelo exclusivamente masculino, pues a diferencia del vampiro que tiene su correspondiente femenino, la licantropía es un asunto circunscrito a los varones. No existe el mito de la mujer-lobo y, sin embargo, la efigie del licántropo, como ya lo hemos advertido en la cita de Borrmann, contiene elementos femeninos, como si alguno de los aspectos ligados a la figura del hombre lobo (el pelo largo y la luna llena) hicieran de este un personaje de sexo dual. La cabellera del hombre lobo, acarrea una asociación con la cabellera de una mujer al mismo tiempo que despierta en el hombre común los instintos que lo llevan a convertirse en bestia.

¹⁰ Quirarte, p. 31.

¹¹ Borrmann, p. 33.

De esta forma, la relación que el licántropo sostiene con su víctima es inmediata, la destrucción es definitiva y brutal. No existe un escarceo amoroso previo como ocurre entre el vampiro y la mujer a través de la sugestión o el hipnotismo, el hombre lobo ataca por primera y última vez, probablemente sin haber elegido conscientemente a su víctima, aunque generalmente ataca a aquellos seres que estén más próximos a él.

Así, podemos sacar varias conclusiones sobre el fenómeno de la licantrópía: uno, su relación estrecha con el vampirismo; dos, la escisión entre hombre y animal que se escinde en dos ciclos determinados: día/noche; tres, la fusión de la sexualidad masculina y femenina en un mismo acontecimiento: la transformación del hombre lobo.

Por lo tanto, la creación del hombre lobo responde a la necesidad de construir otra cara del mal, la apariencia de éste suele ser diversa pero se establece siempre a través de un contraste entre lo que es estable en la sociedad y el elemento trasgresor, que suele estar simbolizado por un monstruo.

Una vez expuestos los orígenes, la definición y los elementos más comunes de la licantrópía, debemos pasar al análisis del relato “Verano” donde utilizaremos todo lo anteriormente comentado para esclarecer la complejidad de este cuento.

6.2 “Verano”: los elementos transgresores

Podría parecer inútil si no se revisa con cuidado el texto, inferir que hemos de extraer elementos de tipo licantrópico en el cuento “Verano” de forma arbitraria o abusiva, pues en apariencia no hay una sola ocasión en la que un hombre-lobo, formalmente metamorfoseado con pelos y garras, aparezca en el texto de Cortázar. Por lo contrario, en

dicho cuento la presencia amenazante se construye también con un animal, un caballo y otro personaje transgresor del orden de lo cotidiano, una pequeña invitada.

Puede afirmarse, sin embargo, que el conflicto central atañe a la pareja protagónica de este relato, Zulma-Mariano, y que está íntimamente relacionado con la súbita aparición equina. Si sostenemos –lo cual pretende ser la hipótesis principal de este capítulo– que el caballo blanco del cuento es un desdoblamiento del personaje masculino, entonces hablaríamos de que, en una relación semejante a la licantropía, el caballo se posesiona del hombre por un momento convirtiéndolo en un ser brutal que sobrepone su fuerza a la voluntad femenina.

Empecemos por esbozar la anécdota de este cuento: los personajes se reducen, ya lo hemos dicho a cuatro individuos: un joven matrimonio, una niña y un caballo. En una casa de campo en la que ha transcurrido apaciblemente la vida de la pareja durante varios años, llega una pequeña a la que su padre no puede cuidar ese día y que deja bajo la responsabilidad de Zulma y Mariano. Durante el día no ocurre nada que pueda parecer extraño o maligno. Es durante la noche, cuando la niña se ha ido a dormir cuando comienzan a percibirse ruidos de un animal que acecha la casa de la pareja. Unos momentos después la angustia comienza a acrecentarse y los nervios de Zulma se agudizan. Mariano y su esposa contemplan sorprendidos al causante de sus inquietudes: un caballo blanco amenazador que pretende entrar a la casa. Al final, la relación de Zulma y Mariano se vuelve mucho más tensa a tal grado de que Mariano empieza a violentarse ante las histérica conducta de su mujer. Lo que sucede después es parte de la interpretación de cada lector. A mi parecer, según los indicios que el mismo relato proporciona, Mariano abusa sexualmente de su esposa bajo un sospechoso estado emocional que tiene que ver con la presencia del caballo.

Es tan compleja la figura equina que puede tener diversos significados. Por eso es que para dilucidar si la presencia del caballo es positiva o negativa es necesario antes determinar las connotaciones más importantes del caballo. Para esto debemos recurrir al *Diccionario de símbolos* de Chevalier en el que encontramos las siguientes reflexiones:

Una creencia que parece anclada en la memoria de todos los pueblos, asocia originalmente el caballo a las tinieblas del mundo ctónico, del que surge, galopando como la sangre en las venas, desde las entrañas de la tierra, o los abismos del mar. Hijo de la noche y el misterio, ese caballo arquetípico es portador a la vez de muerte y de vida, ligado al fuego, destructor y triunfador, y al agua, alimentadora y asfixiante.¹²

Esta primera acepción de la figura del caballo nos da una idea de que suele conjuntar sentidos opuestos, al mismo tiempo está relacionado con la vida y la muerte, con el fuego y el agua, con lo terrenal y lo acuático. Por lo tanto, puede decirse que esta concepción del caballo tiene la capacidad de unir elementos disímiles. Es necesario, no obstante, acercarse más a la imagen del caballo que tiene mayor relación con nuestro análisis: “Así, los psicoanalistas ven en el caballo el símbolo del psiquismo inconsciente o de la psique no humana, arquetipo próximo al de la madre, memoria del mundo, o bien del tiempo, porque está ligado a los grandes relojes naturales o también al de la impetuosidad del deseo”.¹³

Ahora bien, siendo un animal cuyos significados son variantes, el caballo tiene una relación con el hombre que se remonta a tiempos antiquísimos. El caballo ha engendrado temores pero también implica, en algunos casos, la salvación del hombre. En el primer caso, su simbolismo negativo se vuelve más interesante para este estudio.

El caballo no es un animal como los otros. Es la montura, el vehículo, el navío, y su destino es pues inseparable del humano. Entre ambos interviene una dialéctica particular, fuente de paz o conflicto, que es la de lo psíquico y lo mental [...]de

¹² Chevalier. *Diccionario de símbolos*. p. 208.

¹³ Chevalier, p.208.

noche, cuando el caballero a su vez está ciego, el caballo se torna vidente y guía, él es entonces quien manda, pues sólo él puede rebasar impunemente las puertas del misterio inaccesible a la razón.¹⁴

A través de esta descripción se puede advertir que el caballo tiene una característica común en varias de sus representaciones: la de ser el elemento que puede ir más allá de lo humano, que puede cruzar el umbral de lo sobrenatural, que puede penetrar los límites del misterio. Esta capacidad hace al caballo un guía para el hombre, pero también revela la incapacidad del ser humano para tener gobierno absoluto sobre él.

La reflexión anterior está relacionada con el cuento cuyo estudio forma parte de este capítulo. El caballo de “Verano” tiene misteriosas implicaciones en el cuento de Cortázar. La pareja aparentemente armoniosa de Zulma y Mariano se ve de pronto sacudida por una presencia ajena e inquietante, una figura equina que ronda su casa, una construcción alejada de la civilización, remotamente acogida entre la protección del campo. La aparición del caballo blanco va a determinar el momento en el que se rompen los vínculos cotidianos en los que se ha establecido la relación conyugal.

En este mundo apartado en el que la casa es el hogar, el refugio y el espacio donde se establece la rutina en la que se basa la “armonía” de la relación, pequeños actos diarios constituyen la máxima seguridad de la pareja:

Un mes más de repeticiones previsibles, como ensayadas, y el yip cargado hasta el tope los devolvería a la vida de la capital, a la vida que sólo era otra en las formas [...] un ir y venir separadamente aunque siempre se encontraban para el cumplimiento de las ceremonias bisagra, el beso matinal y los programas neutrales en común, como ahora que Mariano ofrecía otra copa y Zulma aceptaba con los ojos perdidos en las colinas lejanas, teñidas ya de un violeta profundo.¹⁵

Pareciera que, de entrada, pudiéramos deducir que el ser dominante es Mariano, quien se hace cargo de las compras de la casa y del cuidado del hogar, mientras que Zulma

¹⁴ Chevalier, p. 209.

¹⁵ Cortázar, “Verano” en *Octaedro*, incluido en los *Cuentos Completos II*, p. 75.

parece simbolizar la parte débil. La cita anterior puede darnos una idea de que Mariano es quien realiza los actos prácticos de la vida mientras que ella acepta sin convencimiento, mirando hacia las colinas, al horizonte ¿cómo si quisiera estar en otro lado? ¿o cómo si añorara su vida en la ciudad? Sin embargo, en estos fragmentos en los que se describe la vida matrimonial, puede advertirse que con sutileza se ha planteado una relación inequitativa, en la que Mariano parece ejercer la fuerza controladora que consigue tener cerca a su mujer, aunque ésta se mantenga con una actitud distante e indiferente. Entre ambos existe una tensión que permanece soterrada mientras no haya extraños, pero que aflora en cuanto se experimenta la presencia de un desconocido: la niña se convierte entonces en el elemento que altera la percepción que los personajes tienen de su relación.

Debe recordarse, que a pesar de constituir Zulma y Mariano una pareja de varios años de matrimonio, no tienen descendencia; por eso es que la llegada de la niña los desconcierta, pues en la vida de ambos no está contemplada la presencia de un tercero: “Todo se cumplía cíclicamente, cada cosa en su hora y una hora para cada cosa, con la excepción de la nena que de golpe desajustaba levemente el esquema: un banquito y un vaso de leche para ella, una caricia en el pelo y elogios por lo bien que se portaba”.¹⁶

Las necesidades domésticas han determinado un tipo de vida alrededor de Zulma y Mariano, por esto, cuando llega la pequeña no sólo surge un sentimiento de extrañeza entre ellos, sino que no hay un espacio disponible correcto para instalar a la huésped: “cuando se cerró la puerta Zulma y Mariano se miraron casi interrogativamente, como si todo hubiera sucedido demasiado pronto [...] Zulma le preguntó a la nena si tenía hambre, le propuso que jugara con las revistas, en la despensa había una pelota y una red para cazar mariposas”.¹⁷

¹⁶ Cortázar II, p. 75.

¹⁷ Cortázar II, p. 74.

Así, la pareja tiene que improvisar el entretenimiento de la pequeña a través de los juguetes que tiene arrumbados en la despensa.

La reiteración durante los párrafos introductorios del cuento de la apacible cotidianeidad de la casa de verano hace que lentamente esta tranquilidad comience a parecer sospechosa. Sobre todo, porque a las largas descripciones de las rutinas de cada uno de los personaje, sigue una especie de alarma mínima, de sutil aviso de que esta “armonía” puede sufrir una ruptura, en cuanto algún elemento no contemplado en las obligaciones surja de improvisto: “Los cigarrillos, las golondrinas arracimándose sobre la cabaña, todo se iba repitiendo, encajando [...]Las insignificantes diferencias eran la nena esa tarde, como a veces al mediodía el cartero los sacaba un momento de la soledad con una carta para Mariano y para Zulma que el destinatario recibía y guardaba sin decir palabra”.¹⁸

La ordenada existencia que llevan los habitantes de la casa, sin embargo, sirve sólo para cubrir la verdadera sensación de los personajes: el vacío. “Pero no eran manías, pensó Mariano, más bien una respuesta a la muerte y a la nada y fijar las cosas y los tiempos, establecer ritos, pasajes, contra el desorden lleno de agujeros, de manchas”.¹⁹ A esta forma de vida que la pareja ha aceptado y en la cual parece que se comprenden en todos los aspectos de lo cotidiano, se opone la ausencia de lazos comunicativos entre el matrimonio. “Solamente que ya no lo decía en voz alta, cada vez parecía haber menos necesidad de hablar con Zulma, y Zulma tampoco decía nada que reclamara un cambio de ideas”.²⁰ Curiosamente, las líneas que siguen al fragmento anteriormente citado integran un largo diálogo entre la pareja que parece confirmar la idea de que ellos tienen una relación muy

¹⁸ Cortázar II, p. 75.

¹⁹ Cortázar II, p. 76.

²⁰ Cortázar II, p. 76.

bien articulada en la vida ordinaria, pero que no se comunican sentimientos íntimos, por lo que toda la conversación permanece en la superficialidad de las costumbres y los hábitos:

Llevá la cafetera, ya puse las tazas en la banqueta de la chimenea. Fijate si queda azúcar en la azucarera, hay un paquete nuevo en la despensa. No encuentro el tirabuzón, esta botella de aguardiente pinta bien, no te parece. Sí, lindo color. Ya que vas a subir traéte los cigarros que dejé en la cómoda. De veras que es bueno este aguardiente. Hace calor, no encontrarás. Sí, está pesado, mejor no abrimos las ventanas, se va a llenar de mariposas y mosquitos.²¹

Una vez que el primer elemento de la ruptura sale de la escena (la niña se retira a dormir dejando solos a Zulma y Mariano) surge el segundo y más inquietante factor de desequilibrio conyugal: el caballo. Esta aparición viene justo después de haber planteado sutilmente la complejidad del problema; por ello, la presencia de la bestia parece más aterradora ya que irrumpe en una situación de elevada tensión psicológica para los personajes. El surgimiento del animal se inserta en el contexto de lo cotidiano, pero esto lo hace todavía más desconcertante, pues el caballo no es una aparición fantasmal sino una amenaza tangible:

Cuando Zulma oyó el primer ruido, Mariano estaba buscando entre las pilas de discos una sonata de Beethoven que no había escuchado ese verano. Se quedó con las manos en el aire, miró a Zulma [...] un perro que anda buscando que comer, dijo Zulma. Sonaba raro, como un bufido, dijo Mariano. En el ventanal chicoteó una enorme mancha blanca, Zulma gritó ahogadamente.²²

El terror hace presa a la pareja y el ser invasor termina por configurarse por completo: “No tuvo tiempo de preguntar, el bufido resonó cerca de la pared que daba al norte, un relincho sofocado como el grito de Zulma que tenía las manos contra la boca y se pegaba a la pared del fondo, mirando fijamente el ventanal. Es un caballo, dijo Mariano sin

²¹ Cortázar II, p. 76.

²² Cortázar II, p. 76.

creerlo, suena como un caballo, oí los cascos, está galopando en el jardín”.²³ Sin embargo, la aparición más plena del animal representa uno de los climas de belleza y terror simultáneos en el cuento: “Las crines, los belfos como sangrantes, una enorme cabeza blanca rozaba el ventanal, el caballo los miró apenas, la mancha blanca se borró hacia la derecha, oyeron otra vez los cascos, un brusco silencio del lado de la escalera de piedra, el relincho, la carrera”.²⁴

Podríamos preguntarnos antes de continuar por qué la presencia de un caballo blanco causa tanto terror a la pareja. Parecería lógico, como lo consigue intuir Mariano, que el animal no entrara verdaderamente a la casa, y que su única intención fuera la de asustar a los personajes; la certeza del ataque no es nunca firme ni para los protagonistas ni para el lector. Sin embargo, para la pareja y para el lector es claro que el caballo es una presencia atemorizante, el texto no lo dice explícitamente pero el caballo no parece ser un animal perdido que busca refugio en una casa, parece, en realidad, una presencia maligna venida desde quién sabe donde con la única intención de causar daño a los seres humanos que habitan esta casa. La principal característica que lo hace tan temible es su inquietud, Zulma le denomina rabia, refiriéndose a su conducta violenta manifestada por relinchos, bufidos, resoplidos, pero sobre todo por una insistencia casi desesperante de penetrar en la casa, de acecharla ruidosamente de manera que sea inevitable percibirlo, y junto a eso, la reiteración por rondar una casa solitaria, frotarse contra las puertas, aparecer brevemente frente a la ventana, como si sus continuas idas y regresos permitieran crear en los habitantes de la casa un terror absoluto ante su presencia. “Oyeron cascos bajando la escalera, el resoplido

²³ Cortázar II, p. 76.

²⁴ Cortázar II, p. 76.

irritado contra la puerta, a Mariano le pareció sentir como una presión en la puerta, un roce repetido, y Zulma corrió hacia él gritando histéricamente”.²⁵

Es necesario destacar que quien reacciona alteradamente es Zulma. Mientras Mariano parece querer encontrar una respuesta lógica a la aparición del caballo, Zulma está convencida de que el animal no tiene otra intención más que la de entrar a la casa, por ello su actitud se trastorna si la aparición equina es más insistente: “Mariano corrió a apagar la luz de la cocina, sin ni siquiera mirar hacia el rincón donde habían acostado a la nena; volvió para abrazar a Zulma que sollozaba, le acarició el pelo y la cara, pidiéndole que se callara para poder escuchar mejor”.²⁶

Una breve pausa nos permitirá dilucidar la importancia de la elección del color del caballo. La blancura del equino pudiera parecer intrascendente en su relación con la anécdota del cuento, sin embargo, la relevancia del color del animal es grande si consideramos las implicaciones simbólicas que puede acarrear para la elaboración de una posible interpretación. Primeramente, debemos considerar que el caballo así como es presentado en el texto ya no parece ser la imagen de un animal pacífico, por lo contrario, la reiteración de la agitación que manifiesta el caballo indica que es un ser que sin atacar directamente a los personajes los hace víctimas de su rabia y los condena a permanecer angustiados. De cualquier manera, la presencia de un caballo blanco en las circunstancias que presenta el cuento podría aparecer extraño pues generalmente se asocia la blancura con la pureza, la castidad y el bien. Por lo contrario, esta imagen del caballo de Cortázar inspira terror y puede ser fácilmente asociado con el mal pues surge de la oscuridad y lo desconocido que desestabiliza un pequeño y aparentemente pacífico entorno familiar.

²⁵ Cortázar II, p. 77.

²⁶ Cortázar II, p. 77.

La elección de un caballo blanco como una aparición fantástica puede deberse a dos razones. La primera puede parecer muy simple pero es importante para el desarrollo de la anécdota, es el efecto visual que la aparición de un caballo blanco produce en los personajes. La casa de verano está rodeada de oscuridad cuando el animal hace la visita, por lo tanto, la presencia del caballo destaca más entre las sombras y la casa sin iluminación; los rasgos del caballo pueden advertirse con detalle, pues el animal destaca por contraste frente a las tinieblas. La segunda razón tiene que ver con el simbolismo del color blanco, en este caso el caballo blanco no sólo tiene una relación estrecha con el bien, sino que además posee otro tipo de connotaciones como lo señala el *Diccionario de símbolos* de Chevalier: “El caballo lívido es blanco como un sudario o un fantasma. Su blancura es cercana a la acepción más corriente del negro. Es la blancura del duelo, tal y como lo entiende el lenguaje común, cuando se habla de noches blancas o blancura cadavérica, es el caballo del Apocalipsis, el caballo blanco presagio de muerte en las creencias alemanas e inglesas”.²⁷ Así, el caballo blanco de “Verano” nos remonta a estos posibles significados. En el desarrollo del análisis acabaremos por descubrir hasta qué punto podemos adjudicar el significado que Chevalier da a algunos caballos blancos al caballo de este cuento.

A pesar de conmocionar a la pareja protagonista y de ser la presencia más interesante del texto, la aparición del animal, sin embargo, es muy breve. Unos cuantos segundos se le escucha rondar la casa, otros cuantos se le ve frente a frente: “En el ventanal, la cabeza del caballo se frotó contra el gran vidrio, sin demasiada fuerza, la mancha blanca parecía transparente en la oscuridad, *sintieron que el caballo miraba al interior como buscando*

²⁷ Chevalier, p. 211.

*algo*²⁸, pero ya no podía verlos y sin embargo, seguía ahí, relinchando y resoplando, con brascas sacudidas de un lado a otro”.²⁹

Después de que el caballo se ha ido, la pareja tiene que enfrentarse a dos circunstancias igualmente complejas: primero tienen que afrontar el temor de un posible retorno del caballo, lo cual desde el punto de vista de Zulma es algo que ocurrirá inevitablemente. “Va a volver, dijo Zulma con los ojos clavados en el ventanal. No, ya andará lejos, seguro que se escapó de alguna tropilla allá abajo. *Ningún caballo hace eso, dijo Zulma, ningún caballo quiere entrar así a una casa*^{30, 31}”

La posibilidad del regreso de la bestia engendra más temor en Zulma quien parece estar segura de qué volverá, sin embargo, aunque no se diga explícitamente, el retorno del caballo no debe interpretarse como un regreso del animal, ya que podemos intuir de acuerdo a los elementos de deducción que nos ofrece el final del cuento, que el retorno puede efectuarse a través de una transformación del caballo.

Hemos planteado esta propuesta, pues a partir de la actitud de Zulma comienzan a revelarse los elementos que nos ayudan a argumentar la interpretación de la metamorfosis del caballo. Sin embargo, debemos esperar hasta el desenlace del cuento para articular todos los factores que contribuyen a inclinarnos por esta hipótesis.

²⁸ Es interesante esta descripción que nos informa que el animal no podía verlos, no obstante, mira hacia adentro cómo buscando algo, esto podría dar pie a que interpretáramos que el caballo ha venido por alguien o por algo y que su visita está justificada. Si esto fuera verdad entonces tendríamos que interrogarnos qué es lo que viene buscando el caballo (Cursivas mías).

²⁹ Cortázar II, p.77.

³⁰ La afirmación de Zulma nos proporciona un elemento importante para este análisis. Ella cree, aunque no lo declare explícitamente, que la aparición que vieron no es un caballo común, que ningún caballo se comporta de una forma tan agresiva frente a una casa, por lo tanto, esto coloca a la figura equina frente a una percepción diferente de la identidad que advierte Mariano. Es claro que el caballo no es una alucinación ni un fantasma, pero no por ello debe excluirse una interpretación fantástica a la aparición del caballo, que Zulma describe como un ser que además de su bestialidad tiene una carga siniestra, al comportarse de una manera inusual para un caballo (Cursivas mías).

³¹ Cortázar II, p. 78.

Habíamos hablado en líneas anteriores de las circunstancias a las que se enfrenta la pareja después de que el caballo se ha marchado. El otro conflicto que el matrimonio tiene que resolver es disminuir la tensión creada por la aparición equina y regresar al estado de cotidianidad que los hace permanecer unidos. La tranquilidad doméstica, sin embargo, ha quedado totalmente fracturada a partir de la visita del caballo, la relación aparentemente equitativa y armónica que ha sobrellevado la pareja hasta el momento sufre visibles alteraciones: Mariano toma el control de la situación y somete a su mujer a sus decisiones: “Mirá, si no nos aseguramos que se ha ido nadie va a dormir esta noche, dijo Mariano. Démosle un poco más de tiempo, entretanto vos te acostás y te doy un calmante; dosis extra, pobrecita, te la has ganado de sobra [...] Zulma acabo por aceptar, *pasivamente*^{32,33}”.

Aunque con vagos reclamos y una actitud cada vez más dominada por su marido, Zulma acaba por aceptar que Mariano resuelva las dificultades de esa noche. Sin embargo, la percepción que ambos tienen del mismo fenómeno es diferente: mientras él se hace creer que el caballo no volverá, Zulma tiene la certeza de que el equino se presentará nuevamente. Esta situación enfrenta a Mariano a una Zulma histérica que fuera de sí se opone a sus deseos e insiste en presentir la llegada del caballo: “Se levantó al mismo tiempo que Zulma, incapaz de impedirle que abriera la puerta y fuera hasta el nacimiento de la escalera, pegado a ella y preguntándose vagamente si no haría mejor en cachearla, traerla a la fuerza hasta la cama, *dominar por fin tanta lejanía petrificada*”.³⁴

Los signos de sometimiento y dominación van seguidos de las primeras marcas de la violencia, Mariano controla al principio la conducta de Zulma, circunstancia que no es del todo mal vista teniendo en cuenta el gran susto que acaba de llevar la mujer; sin

³² Cursivas mías.

³³ Cortázar II, p. 78.

³⁴ Cortázar II, p. 79.

embargo, la violencia física se va presentado sutilmente, como una posibilidad, justificándose a través del desequilibrio emocional del Zulma. De esta manera, él sólo piensa en abofetearla y traerla a la fuerza a la cama, según dice nuestra última cita, sin embargo, la reflexión final de Mariano revela el verdadero sentimiento que experimenta frente a Zulma: dominar *tanta lejanía petrificada*, equivale a decir que Mariano está consciente de la indiferencia que su mujer le manifiesta, indiferencia que además parece corresponder no sólo al momento crítico de la aparición del caballo, sino que da la impresión de remontarse al pasado de la relación de esta pareja. Mariano se confiesa, también, la intención de dominar por la fuerza ya que a través de otros medios no ha podido, como si la idea del sometimiento estuviera largamente pensada desde antes.

La violencia que sutilmente se esboza a lo largo del cuento se hace explícita en el último fragmento en el que ésta pasa de ser una insinuación para convertirse en un evidente abuso: “En el primer peldaño Zulma gritó y quiso escapar, pero la escalera era estrecha y Mariano la empujaba con todo el cuerpo, el repasador se desciñó y cayó al pie de la escalera, sujetándola por los hombros y tironeándola hacia arriba la llevó hasta el rellano, la lanzó hasta el dormitorio, cerrando la puerta tras él”.³⁵ Hasta antes de las líneas citadas la desnudez de los personajes no tiene connotación sexual clara, recuérdese que Zulma permanece desnuda frente a la ventana mientras Mariano inspecciona el jardín y se cerciora de que el caballo se haya ido. La desnudez de Mariano no es totalmente declarada, pero cuando la pareja baja al primer piso por insistencia de Zulma y descubren a la pequeña, Mariano coge un repasador y se cubre con el para no ser visto por la niña, de ahí se deduce que tampoco él está vestido. Elemento importante en el fragmento antes citado es que cuando Mariano empuja a su mujer por la escalera el repasador se desciñe y cae al piso; no

³⁵ Cortázar II. p. 80.

es tomado otra vez, por lo que suponemos que Mariano queda desnudo. Los verbos de la cita declaran el ejercicio de la fuerza física para someter a la mujer “tíroneándola hacia arriba la llevó hasta el rellano, la lanzó hacia el dormitorio, cerrando la puerta tras él”.³⁶ Una vez que la ha obligado a subir Mariano cierra la puerta para evitar que Zulma regrese al primer piso mientras sigue diciendo que el caballo regresará.

El narrador ha tenido la intención de contarnos una historia de sometimiento a través de la posesión que una bestia tiene de un ser humano. Esta historia de dominación posee, sin embargo, un punto clave que ha sido tomado como justificación para elaborar un acercamiento de tipo licantrópico al cuento. Hemos explicado en la introducción de este capítulo las principales características del fenómeno de la licantropía, dejando en claro que la metamorfosis de hombre en animal y viceversa ha sido uno de los temas recurrentes de la fantasía y la creación literaria. Se han expuesto, también, las implicaciones morales, psicológicas y ontológicas de la transformación y las razones por las cuales se explica dicha transformación. Las páginas introductorias de este capítulo han servido para profundizar en el conocimiento de los conflictos de la historia del hombre lobo y la complejidad de este personaje. Sin embargo, debe quedar claro que la interpretación a la que llegaremos después del estudio de “Verano” apoyado por los autores antes citados, no tiene el propósito de declarar rotundamente que el caso de “Verano” es un ejemplo típico de literatura licantrópica. El cuento, como se ha visto hasta el momento, describe una difícil relación de pareja en la que se asumen un papel común en la literatura de hombres lobos (bestia/mujer), por esta razón hemos concluido que el cuento reúne una serie de condiciones que lo hacen susceptible de un acercamiento del tipo que se ha planteado en la introducción del capítulo. Por otra parte, debe decirse que más allá del análisis que este

³⁶ Cortázar II, p. 80.

estudio arroje, el cuento “Verano” es lo suficientemente complejo como para aceptar otros y muy distintos acercamientos. No obstante, es necesario examinar la coyuntura que une a “Verano” con el estudio de la licantropía, y esta articulación está directamente relacionada con la anécdota del cuento que hemos esbozado y que entronca aquí con nuestras reflexiones.

Como se había dicho anteriormente, Mariano, furioso por la exasperante conducta de su mujer, la lleva hasta la habitación en la que permanecen solos y en la que Zulma, presa en su propia habitación y de los brazos de su marido, será incapaz de huir. Lo que sucede después es quizás el factor más inquietante del cuento y es el momento que viene a quedar en la cúspide de la tensión narrativa: la violación de Zulma por Mariano. Ya se ha descrito como la violencia *va in crescendo* a partir de la aparición del caballo y se manifiesta más explícitamente mientras pierde el control Mariano, de manera que cuando el narrador llega hasta aquí es muy difícil reconocer al Mariano figurado en las primeras páginas del cuento.

No importa, dijo Mariano, que entre si quiere, ahora me importa un carajo que no entre. Atrapó las manos de Zulma que buscaban rechazarlo, la empujó de espaldas contra la cama, cayeron juntos, Zulma sollozando y suplicando, imposibilidad de moverse bajo el peso de un cuerpo que la ceñía cada vez más, que la plegaba a una voluntad boca a boca, rabiosamente entre lágrimas y obscenidades. No quiero, no quiero, no quiero nunca más, no quiero, pero ya demasiado tarde, su fuerza y su orgullo cediendo a ese peso arrasador que la devolvía al pasado imposible, a los veranos sin cartas y sin caballos.³⁷

El primer sometimiento está encabezado por la violencia verbal, luego Zulma es tomada por las manos, tendida en la cama y cubierta por el cuerpo de Mariano que se representa como un elemento opresor que la atrapa, que le roba la voluntad. Es interesante que la palabra para calificar la reacción del cuerpo de Mariano sea *rabiosamente*, la misma

³⁷ Cortázar II, p. 80.

palabra que se utilizó para describir al caballo. La resistencia inútil de Zulma ante el ataque de su marido está expuesta a través del “no quiero, no quiero” que se repite cuatro veces en un solo fragmento.

El abuso sexual del que Zulma es víctima no tiene ninguna explicación dentro del cuento. Nada justifica el ataque a menos que pensemos que fue provocado por la reacción histérica de Zulma al desesperar a su marido, pero ésta, sin duda, es una explicación muy pobre. Es entonces cuando se abre la otra posibilidad que permite enlazar la presencia del caballo con la violación. Al final especulamos, al igual que Mariano, que el caballo sí penetró en la casa de “Verano” pero que no lo hizo en forma equina, sino metamorfoseado en hombre. Esta deducción se elabora una vez que los mismos personajes aceptan a medias la versión lógica de los acontecimientos de la noche anterior:

Zulma había tenido razón, la nena había abierto la puerta pero el caballo no había entrado en la casa. A menos que sí, lo pensó encendiendo el primer cigarrillo y mirando el filo azul de las colinas, a menos que en eso también Zulma tuviera razón y que el caballo hubiera entrado en la casa, pero cómo saberlo si no lo había escuchado, si todo estaba en orden.³⁸

La idea de que el caballo se posesionó de Mariano y de esta forma abusó de Zulma parece ser la que de mejor manera justifica la presencia inquietante del caballo. Sin embargo, esta propuesta de interpretación debe ser matizada para comprender la totalidad de sus implicaciones. Empecemos por recordar, primeramente, la gama de significados que tiene el caballo. En las primeras páginas de este capítulo se ha descrito los principales rasgos del caballo y sus múltiples acepciones simbólicas. Sin embargo, cada una de sus interpretaciones depende del contexto cultural e histórico en el que se inscriba. Esto no obstaculiza que podamos deducir que el caballo blanco de “Verano” fue colocado ahí con la intención de representar una serie de elementos que no podían leerse literalmente en el

³⁸ Cortázar II, p. 80.

texto. De esta manera, al ser el caballo la sustitución y conjunción de varios conflictos, se vuelve el centro de interés del cuento y la metáfora más temible de una circunstancia humana.

Ya con anterioridad se había definido al caballo como la “representación de la impetuosidad del deseo”, esta declaración lo relaciona directamente con la sexualidad, que parece ser el tema central del cuento. El deseo desbordado, intenso, animal, ha sido relacionado con la imagen del caballo, por lo tanto, este caballo blanco tiene un vínculo muy estrecho con la vida de otros personajes. Es claro que este deseo no está social o moralmente aprobado, por eso el caballo surge de las tinieblas. No existe una relación de seducción previa entre el caballo y la víctima, lo que se plantea desde el inicio es una relación de sometimiento y aceptación. Durante un par de veces Zulma señala que el caballo quiere entrar, que quiere hacerles daño, que sigue ahí. Y efectivamente, la bestia sigue ahí pero no en su forma equina.

En la introducción de este capítulo se habló largamente del fenómeno de la licantropía y eso permitirá comprender la relación que se establece entre víctima y verdugo. A diferencia del vampiro que establece un escarceo erótico con la presa desplegando un conjunto de habilidades de atracción como la hipnosis o el contacto físico a través de la mordida, el hombre lobo ataca a sus víctimas en la primera entrevista, las mancilla y las destruye por completo. El elemento sexual es algo que se consume de una forma violenta, en su figura animal y cometiendo una trasgresión física y moral. Estas características emparentan más nuestro caso con las características de la licantropía, en las que hay un solo encuentro entre la bestia y la mujer y en la que ésta es siempre dominada por la fuerza masculino-animal.

Debe tenerse en cuenta, además, que el caso de “Verano” funciona de una manera distinta comparada con los ejemplos clásicos de licantropía en la que el hombre se convierte en bestia y luego la bestia en hombre. En el cuento de Cortázar el caballo parece desvanecerse para tomar posesión de Mariano y luego consumir el abuso sexual. La conversión del caballo en otro ser es algo que también está planteado en el tema del vampirismo, pues entre los animales en los que el vampiro puede transformarse se encuentran los siguientes: “Por lo general el mito del vampiro suele vincularse a las diversas apariencias que el vampiro puede adoptar. Puede aparecerse en forma de hombre, murciélago, lobo y también como *caballo*, carnero, gallina, gato, perro, asno, cerdo, serpiente, mariposa y asombrosamente como almiar”³⁹. Si admitimos momentáneamente la idea de que el caballo se posesiona de Mariano⁴⁰ entonces se hace necesario acudir a la definición que *The Encyclopedia of Religion* ofrece sobre la posesión:

Spirit possession may be broadly defined as any altered or unusual state of consciousness and allied behavior that is indigenously understood in terms of the influence of an alien spirit, demon, or deity. The possessed acts as though another personality –a spirit or soul- has entered their body and taken control. Dramatic changes in their physiognomy, voice, and manner usually occur. Their behavior is grotesque and blasphemous.⁴¹

Según esta cita el fenómeno de la posesión altera el estado normal del poseído, es decir, cambia abruptamente su conducta y lo reduce a un objeto que obedece las instrucciones de otro ser. El poseído es incapaz de actuar por sí mismo ya que una fuerza ajena lo impulsa a cometer actos que incluso pueden ir en contra de sus deseos. Es claro,

³⁹ Borrmann, p. 18.

⁴⁰ Es común en algunas culturas la creencia de que el hombre puede metamorfosearse en caballo (caso distinto al de Mariano pero igualmente interesante), en esta metamorfosis: “El poseso se convierte en caballo, para ser montado por un espíritu. Los poseídos del Vudú se llaman expresamente, tanto en Haití como en Brasil y África, “los caballos de sus Loa”; lo mismo que en Absinia donde “en el momento de la Wadadja (danza colectiva de los poseídos), el poseso se identifica a su Zar, no siendo él más que su caballo, que obedece como un cadáver a los caprichos que el espíritu le manda”. Chevalier, p. 210.

⁴¹ Mircea Eliade. *The encyclopedia of Religion*. Volumen 14, p. 12.

por esto que el poseído puede hacer daño a los seres que lo rodean o incluso lastimarse a sí mismo inconsciente de los actos que realiza. Cuando el individuo regresa a su estado normal, generalmente no recuerda los acontecimientos ocurridos durante los momentos de la posesión, lo cual de alguna forma lo exenta de las atrocidades cometidas en este periodo. Si aceptáramos que el caballo se posesiona de Mariano, implícitamente estaríamos justificando su conducta. El ataque contra su mujer no sería producto de su voluntad y estaría libre de toda responsabilidad. Sin embargo, el caso de metamorfosis o transformación equino-animal en el cuento parece ser más complejo que la interpretación anterior, aunque estas reflexiones sean un principio para entender la difícil relación de Zulma y Mariano.

Hemos considerado el punto clave del conflicto de este cuento el sometimiento que la mujer sufre, por lo tanto, los motivos que llevan a la transformación simbólica del caballo en hombre son parte de una realidad cotidiana. La metamorfosis del caballo, aunque esté planteada de manera que produce suspenso y a pesar de ser una interpretación de carácter fantástico, por la serie de elementos que representa, tiene una filiación completamente ordinaria. Esto explica por qué a pesar de ser un cuento articulado a través de los artificios del cuento fantástico (la casa solitaria, un caballo, la noche, etc) está construido sobre un mundo común.

Un elemento no comentado hasta aquí explica cómo se imbrica la relación entre Mariano y el caballo. La pequeña invitada había sido, lo dijimos en páginas anteriores, el personaje que altera la cotidianeidad de la casa de “Verano”. Esta primera ruptura pone de manifiesto la fragilidad de la relación de pareja y expone la principal carencia del matrimonio: un hijo. Así, esta intromisión de un personaje se asume de inmediato dentro de la rutina y se integra a las actividades de la casa. Sin embargo, la presencia de la pequeña es

un aviso de la falta de solidez de la relación y de las carencias afectivas que cada personaje sufre. Este personaje no nos inquieta, es una niña que no puede causar ningún daño. No obstante, al final del cuento no tendremos la misma idea de la pequeña intrusa a quien relacionamos directamente con la aparición del caballo y su penetración en la casa. Por lo tanto, advertiremos que la llegada de ambos detona el punto crucial de la narración: la violencia y el abuso. Finalmente es la niña quien abre la puerta para dejar entrar al caballo, en la versión de Zulma esta parece ser la única razón que explica los acontecimientos y Mariano, al aceptar los hechos, justifica a medias la conducta de la niña dejándonos en la incertidumbre sobre la aparición del caballo.

De cualquier manera, lo cierto es que innegablemente hay un vínculo entre el caballo y la niña aunque ambos personajes pertenezcan a mundos simbólicos distintos. La niña se inserta en el universo tangible y la cotidianeidad, y el caballo se involucra en el universo de lo desconocido, de lo incierto y lo aterrador.

La metamorfosis se convierte entonces en un proceso complicado en el que las pasiones e impulsos humanos son el motor principal. No podemos hablar de una transfiguración literal del caballo en Mariano, pues eso empobrecería nuestro análisis, pero sí podemos considerar al caballo como la representación de los deseos violentos del personaje masculino: las características del equino perturbado y amenazador coinciden con la explosión de rabia de Mariano ante el distanciamiento de su mujer. La figura del caballo se vuelve atemorizante, entonces, no sólo porque conjuga las características de un caballo sobrenatural, sino porque simboliza los impulsos desbordados de una sexualidad animal, inútilmente controlada a través de las reglas morales y sociales.

El cuento concluye con el restablecimiento del orden alterado de la noche anterior: “[...] si el reloj seguiría midiendo la mañana y después de que Florencio viniera a buscar a

la nena a la mejor a las doce llegaría el cartero silbando desde lejos, dejándoles sobre la mesa del jardín las cartas que él o Zulma tomarían sin decir nada, un rato antes de decidir de común acuerdo lo que convenía preparar para el almuerzo”.⁴² La pareja parece volver a integrarse a sus actividades normales, no se describe una fractura entre ambos que se hubiera producido la noche anterior, lo cual nos permite deducir que el abuso es parte de la cotidianeidad y que la figura del caballo es la conjunción de la representación metafórica del sometimiento diario y el dominio que se acepta como parte de la normalidad.

⁴² Cortázar II, p. 80.

CONCLUSIONES

A lo largo de los seis capítulos anteriores hemos profundizado en la figura del vampiro a través de varias etapas que conforman el proceso de una constante evolución. Iniciamos la búsqueda de su identidad desde el primer capítulo, en el que nos interrogamos sobre el origen de su nombre y su evolución desde ser un animal con características específicas, como es el murciélago, hasta la compleja construcción del vampiro clásico creado por Bram Stoker. Cada uno de los apartados de este capítulo nos permitió acercarnos con detenimiento a los aspectos más importantes del vampiro que lo acompañaron durante los análisis siguientes. Así, el planteamiento expuesto en las primeras páginas de esta tesis sirvió para determinar las preocupaciones y objetivos que nos llevarían a la elaboración de los capítulos subsecuentes. Uno de los propósitos centrales fue estudiar los cuentos en los que se centró el interés de esta tesis, considerando y respetando las particularidades de cada texto. De esta forma, los cuentos se estudiaron desde varios acercamientos, teniendo siempre en cuenta que el tema vampírico debía ser el eje del análisis, pero que en cada historia dicho tema se presenta de maneras diferentes.

Los cinco cuentos aquí analizados eran distintos no sólo por la presentación del vampirismo sino por su complejidad temático-estructural y su extensión. Esta variedad implicó que la extensión de los análisis fuera directamente proporcional a ambos factores. El orden en el que éstos se encuentran en la tesis se debió a que se consideró a los apartados “La maternidad aniquilada”, “Desdoblamiento y refracción: la evanescente naturaleza del vampiro” y “La identidad usurpada” como los tres capítulos que pueden ser considerados más cercanos a la literatura de vampiros, los argumentos

que justifican esta hipótesis fueron expuestos en cada capítulo y pretenden confirmar la presencia de un vampiro contemporáneo en la obra de Julio Cortázar.

Sin embargo, los dos últimos análisis, “Mito y literatura: la representación de la sexualidad femenina” y “Transformación y posesión: un caso de metamorfosis equino-humana”, se mantuvieron respetuosos del contenido temático de los cuentos, de manera que el estudio del vampirismo desarrollado en los primeros capítulos permitiera comprender aspectos involucrados con el vampirismo que estaban presentes en estos cuentos. En todo momento se estuvo plenamente consciente que era inútil forzar estos cuentos hacia una interpretación vampírica, ya que ninguno de ellos plantea textualmente la existencia de vampiros en el discurso narrativo.

A diferencia de “El hijo del vampiro”, “Lejana” y “Reunión con un círculo rojo”, en los que el conflicto vampírico podía deducirse a partir de las anécdotas o los elementos formales, los dos cuentos últimos plantearon problemas distintos con figuras míticas cercanas al vampiro, pero con claras diferencias con éste. “Las ménades”, por ejemplo, fueron abordadas desde los aspectos vinculados ineludiblemente al vampirismo: el mito de la sangre y el canibalismo; sin embargo, después de haber planteado estos dos antecedentes, la figura de las ménades fue estudiada de acuerdo a sus propias características. Un caso similar fue el de “Verano” en el que el planteamiento de la definición y explicación de la licantropía resultó de suma utilidad para comprender la posesión equino-humana que padece el personaje protagónico y que es la interpretación más cercana al conflicto de pareja planteado en el cuento.

Por estas razones, la figura del vampiro fue tomada desde diferentes perspectivas siempre tomando en consideración las relaciones que explícita o implícitamente mantenía con sus antecedentes literarios; no se ignoró, por lo tanto, que las historias de vampiros tienen por lo general vínculos con las obras clásicas. Advertir estos lazos era

uno de los propósitos de este trabajo que confrontó en diversas ocasiones los cuentos aquí analizados con los relatos tradicionales de vampiros. Dicha confrontación sirvió para destacar los elementos vampíricos en cuentos de Cortázar donde éstos podían no ser percibidos a simple vista; de esta manera podríamos comprender que la leche es un producto fácilmente intercambiable por la sangre según “El horla”, que el vampirismo femenino tiene varias formas de manifestarse de acuerdo con *Carmilla*, y que la relación hipnótica de la pareja clásica Drácula/Mina Harker es la misma que une a Alina Reyes con su doble, la pordiosera.

El estudio de estos cinco cuentos nos permitió comprender la compleja figura del vampiro y nos hizo percatarnos de las distintas maneras en las cuales el vampiro se presenta y de cuántos conflictos humanos es capaz de representar. El capítulo titulado “La maternidad aniquilada”, en el que se estudió el cuento “El hijo del vampiro”, el mito del vampiro ejemplifica una relación familiar extremadamente difícil con dolorosas consecuencias para la madre. Vemos, de entrada, que este cuento transgrede los relatos de vampiros tradicionales adjudicando al vampiro la función de la paternidad. Por lo tanto, este cuento de vampiros describe un tipo de relaciones que puede ocurrir entre los seres humanos alterando las características tradicionales del *undead*.

Por otra parte, una de las dificultades que representaba el análisis de “Reunión con un círculo rojo” era la demostración de que nos encontramos ante un cuento de vampiros, puesto que el texto nunca hace una mención explícita de éstos, por lo que tuvimos que acudir a las declaraciones de Julio Cortázar y al análisis de la forma del relato para argumentar la hipótesis. De esta forma pudimos entender que en “Reunión con un círculo rojo” el tema del vampirismo explica la forma y viceversa. Este, a pesar de ser el análisis más breve de nuestro estudio, probablemente es el que acarreó más

complicaciones a causa del problema que causaba el narrador. El análisis del relato implicaba acercarse a él mediante instrumentos narratológicos. Finalmente, pudimos concluir que la identidad del vampiro es el tema central del relato y que todos los artificios literarios expuestos en el cuento sirven para hacer visible la evanescencia de la integridad vampírica.

El tercer cuento de nuestro estudio tomó como eje central el tema de la identidad para comprender por qué el vampiro procede a veces a usurpar el cuerpo de su víctima. Aunque no se había dicho con precisión en este trabajo que el vampiro con frecuencia se siente inclinado a poseer el cuerpo de su víctima, sí se había resaltado que es un ser egoísta y ambicioso. El tema del doble y la usurpación se conjuntan en este cuento para dar origen a un vampiro diferente de la concepción tradicional: la lejana. A pesar de contener elementos vampiros clásicos, como el uso del palindroma y la hipnosis como medio de atracción de la víctima, el cuento de “Lejana” construye un vampiro diferente, contemporáneo, que no es succionador de sangre sino succionador de energía y ladrón de identidades. El puente en el que se encuentran ambos personajes hacia el final simboliza el paso de un cuerpo a otro, de una mujer a otra.

El desenlace de “El hijo del vampiro” es similar al de “Lejana” en el que Alina Reyes es “sustituida” por la pordiosera. El vampiro de “Lejana” no hincan sus colmillos en el cuello de Alina, ni desgarran a su víctima violentamente sino que se apodera de ella mediante un proceso sutil y paulatino hasta convertirla en un guiñapo, en un residuo físico y moral, en una pordiosera. El ejemplo de la mendiga de “Lejana” es quizás el modelo más acabado del vampiro cortazariano, un ser que carece de capa y colmillos pero que tiene una gran capacidad destructiva. El asalto de este vampiro al igual que el de Drácula es mortal, pero a diferencia de éste para matar al vampiro cortazariano no existen estacas, ni agua bendita, no hay ajos que lo puedan detener, porque es

indestructible, es un devorador silencioso como una enfermedad terminal y, al mismo tiempo, al igual que el hijo del vampiro, la pordiosera-vampira forma parte del individuo que aniquila. Así, podemos intuir que la mendiga y Alina Reyes son sólo una entidad que se desdobra, como si el vampiro y su víctima fueran un solo ser destinado a consumirse uno a otro.

De este análisis pasamos al estudio de otro cuento, “Las ménades”, texto que, aunque está exento de una interpretación vampírica, es examinado a través del material que hasta este momento se había planteado sobre el vampirismo. El acercamiento a este cuento se inició a través de la exposición de dos temas fundamentales para entender el mito de las ménades: el mito de la sangre y el canibalismo, pues por medio de estos dos factores pudo comprenderse la relación entre sangre, vampirismo, canibales y ménades, ya que cada uno de estos elementos se encuentran involucrados. “Las ménades” es un cuento extenso y, aunque no tiene complejidades formales, su estudio implicó una revisión minuciosa de los acontecimientos que ahí ocurrían. El antecedente de la ménade mitológica es crucial para articular una interpretación que pueda ser argumentada a través de los mismos sucesos que plantea el cuento. No podría decirse, por ejemplo, que los músicos son devorados por el público, si no tuviéramos claro desde un principio que las ménades mitológicas solían comer carne cruda; tampoco entenderíamos las dimensiones simbólicas de este acto si careciéramos de las nociones de canibalismo.

Este cuento, como los que han sido analizados en esta tesis, no es explícito en el desenlace. Como en el caso de “Reunión con un círculo rojo” en el cual no es derramada ni una sola gota de sangre, “Las ménades” crean un ambiente de elevada tensión en el que la violencia no desencadena la muerte sangrienta de los músicos; es decir, en “Las ménades” no hay un solo cadáver ni el rastro sangriento de los músicos

destrozados, pistas que pudieran servirnos de pruebas para sostener nuestra hipótesis, lo único que puede hacerse, al igual que en “Reunión con un círculo rojo”, es una serie de especulaciones que coincidan con las propuestas señaladas en la introducción del capítulo y la interpretación final. De cualquier modo, “Las ménades” es un cuento muy inquietante, porque presenta personajes comunes que pueden ser capaces de una violencia desmedida, la fuerza que adquiere el anonimato concede al auditorio la permisión de cometer atrocidades y oculta la individualidad transgresora de cada personaje. Nadie parece estar a salvo en este cuento en el que la histeria colectiva conduce a la destrucción absoluta.

La violencia femenina expuesta en “Las ménades” tiene su contraparte masculina en otro cuento aquí analizado: “Verano”. La revisión de este texto se inició con la exposición de la licantropía en su parentesco con el vampirismo. Al igual que “Las ménades”, era necesario primero justificar su presencia en este tipo de cuentos elegidos para el análisis, y para esto tuvimos que comenzar explicando la relación antiquísima establecida entre el vampiro y el hombre lobo. El propósito de esta exposición fue la descripción de la capacidad metamórfica de los seres, ya fueran humanos, divinos o animales. Por esta razón pudimos articular la introducción de este capítulo con el análisis del cuento y dejar en claro que no se trataba de poner en un molde al cuento estudiado, sino que se pretendía conseguir una aproximación que pudiera ser argumentada y demostrada. Por estos medios pudimos llegar a la conclusión de que “Verano” es un cuento que plantea la existencia de una relación de pareja en la que la violencia está aparentemente soterrada, pero que puede aflorar en cuanto existe un elemento que desequilibre la relación conyugal.

Al igual que “Las ménades”, “Verano” nos plantea la existencia de un deseo incontrolable y constantemente dominado por la sociedad o la cotidianidad. Este deseo

salvaje que busca sólo el placer de la persona que lo padece es destructor y conduce a la aniquilación física o moral del otro. Los instintos son saciados, pero la aniquilación que viven las víctimas es absoluta. A diferencia de otros cuentos “Verano” plantea la existencia de un ser alterno a la cotidianidad, a la vida de los personajes con los que se confronta accidentalmente, un caballo blanco, cuyos significados fueron buscados y expuestos para redondear el análisis de un texto que propone por primera vez en todo nuestro análisis, la presencia de un animal.

Podríamos decir, entonces, que la capacidad de exterminio es la característica que hace similar al vampiro cortazariano en cada una de sus representaciones. Ni en “El hijo del vampiro”, “Reunión con un círculo rojo” o “Lejana” la víctima tiene la oportunidad de recuperarse, sino que la muerte sobreviene después de su confrontación con el vampiro. Éste, a diferencia de Drácula, parece no tener puntos débiles ni sucumbir ante el bien, y aunque cambie de estatus social, moral o físico, en esencia sigue siendo el mismo engendro de egoísmo, carente de escrúpulos y necesitado de una fuerza vital que es obtenida a través de otro ser.

Uno de los aspectos más interesantes de esta reflexión es que el vampiro cortazariano ha aprendido a elaborar otras trampas de las que carecieron sus antepasados clásicos. Ahora no se recluye en un castillo, sino permanece muy cercano al ciudadano común, refugiándose en un restaurante convencional de apariencia alemana, o en el cuerpo de una indefensa pordiosera, a la caza de una víctima descuidada a la que no dejará huir. Sus artificios para matar se han refinado, el vampiro cortazariano es capaz de aniquilar aun desde el vientre de su madre o a distancia a través de un engaño hipnótico y certero. La víctima de este vampiro, por su parte, no es necesariamente una doncella ingenua: Alina Reyes representa a la víctima más típica de

Cortázar, una mujer que afronta la presencia del vampiro y que no es sino hasta el momento final en el que descubre que ha sido engañada.

Los dos personajes víctimas de “Reunión con un círculo rojo”, Jacobo y la turista inglesa, no son tampoco las víctimas convencionales de vampiros. Este cuento establece, sin embargo, la relación solidaria que va a establecerse entre dos individuos vampirizados que pueden incluso mantener un diálogo después de muertos; el vampiro es un ser en búsqueda constante de su contraparte, este cuento establece entonces dos tipos de vampiros, los activos, que permanecen esperando víctimas y los pasivos, Jacobo y la turista inglesa, que se acompañan y pretenden rescatar a otros de caer en su misma desgracia. De esta manera, los vampiros Jacobo y Jenny se convierten en el reflejo del otro, en la contraparte ansiada y perseguida por el vampiro común. La reunión de estos personajes inscritos en el círculo rojo, el círculo del vampirismo, los convierte en dos seres aislados que comparten una sola identidad y que se fragmentan en cuanto carecen de la imagen del otro; este cuento, sin duda expone el conflicto de la soledad del vampiro, de su incapacidad para fundirse con otro ser y, al mismo tiempo, hace evidente que el proceso de vampirización es paulatinamente denigratorio. Jacobo, quien representa al final del relato la parte humana y vampírica, está involucrado en una circunstancia que lo hace perder la vida y lo convierte en un individuo atado a las rutinas de los cazadores.

Quizás el ejemplo más inquietante de los cuentos analizados en los que hay un alto grado de violencia fue el de “El hijo del vampiro” en la que la fuerza del vástago de Duggu Van se manifiesta desde el vientre de su progenitora. Sin embargo, un caso como el de “Reunión con un círculo rojo” resultó muy elocuente por lo que se refiere a la forma en que los vampiros se deshacen de sus víctimas. Aunque no es explícito, sabemos que éstas atraviesan por un grave sufrimiento antes de morir, los vampiros de

“Reunión con un círculo rojo”, probablemente los más clásicos del corpus vampírico utilizado para esta tesis, son los únicos que matan por el placer de obtener la sangre, y son los que arman trampas físicas en las cuales, incautamente, caerán sus víctimas.

La violencia toma otra forma cuando pasamos a “Las ménades” y “Verano” y se convierte en violencia sexual. Una de las características vampíricas más reconocibles, la sexualidad, toma en estos cuentos dimensiones destructivas y fatales. En la figura del vampiro, sin embargo, el sexo está simbolizado por el mordisco, las relaciones sexuales no son comunes entre los vampiros. En estos dos cuentos, centrados en el conflicto del furor erótico, la bestialidad del acto sexual implica la satisfacción de un deseo inimaginable pero completamente vinculado con la muerte. Así, para que una ménade satisfaga sus necesidades sexuales, necesariamente tendrá que sacrificar a otro individuo, al que someterá por la fuerza física y al que no le concederá la oportunidad de participar en el goce sexual. Al igual que el vampiro, la ménade alcanzará la realización de sus deseos cuando la víctima sucumba a su fuerza letal. “Verano” plantea de una forma similar el conflicto de una sexualidad frenética e implacable que fuerza a una mujer a aceptar el ataque erótico de su marido. Probablemente este caso parezca más común que el de “Las ménades”, sin embargo, también es ejemplo de una relación destructiva.

Por lo que hemos podido advertir en este recorrido por los seis capítulos de esta tesis, los mecanismos de análisis fueron diferentes; no obstante, una vez conjuntados puede apreciarse que a pesar de sus notables diferencias, los cuentos elegidos muestran rostros y problemáticas distintas del fenómeno del vampirismo. Este tema, que en apariencia da la impresión de ser una preocupación de otro siglo y otras literaturas, está también involucrado en la literatura latinoamericana y sobre todo, está presente en la cuentística de Cortázar.

Fue uno de los intereses de esta tesis exponer la información sobre la figura del vampiro tal y como ha sido asimilada por la cultura occidental; en ésta la imagen del vampiro representa uno de los mitos más antiguos y famosos que ha dado origen a un sinnúmero de historias en las que el vampiro encarna las pesadillas de los individuos en diferentes generaciones y espacios. Al igual que estos vampiros, el cortazariano involucra las preocupaciones de un escritor en su circunstancia vital, social y moral, por lo que el vampiro va a estar relacionado con uno de los temas centrales del siglo XX, la otredad. El vampiro nos enfrenta con el otro, nos pone cara a cara con el mal, no como se lo concebía en el siglo XIX, sino con otro tipo de maldad, aquella que se oculta dentro de nosotros mismos y es sentimiento común de los seres que nos rodean y que por la misma razón es inevitable y cercana.

El vampiro cortazariano nos plantea, pues, que el vampiro es nuestro espejo inmediato, la imagen en la que se concentran nuestros deseos y frustraciones. El vampiro contemporáneo no viene desde su remoto castillo a causarnos daño, nosotros vamos hacia él atraídos por la fuerza de sugestión que genera sobre el hombre de final del siglo XX. Ahora el vampiro no es aristócrata ni poseedor de grandes riquezas, pues se ha vuelto cotidiano y vulgar como su víctima y puede estar escondido en cualquier individuo. La otredad implicada con el tema del vampirismo nos señala lo difícil que resulta la convivencia entre los seres humanos y la complejidad de las relaciones sociales, familiares y amorosas. Al mismo tiempo la otredad pone de manifiesto la soledad a la que se enfrenta el hombre contemporáneo, descreído y abandonado por la fuerza divina, luchando constantemente por mantener soterrada su propia bestialidad. Los instintos marginan al individuo y también al vampiro que se ha vuelto el icono de la prolongación inútil de la existencia humana. Sin embargo, el vampiro cortazariano nos hace caer en la cuenta de los peligros que enfrenta el hombre entre estos seres que han

evolucionado, pero que continúan causando daño a la humanidad. El vampiro es ahora irreverente, desprovisto de solemnidad, carente de su personalidad impactante y terrorífica. El vampiro es triste y solitario y ni siquiera es capaz de definirse a sí mismo como tal, pues está perdido en el vacío de su identidad.

BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1994.

ARRIGUCCI, Davi Jr. *El alacrán atrapado (La poética de la destrucción en Julio Cortázar)*, UNAM, primera edición, México, 2002..

BORRMANN, Norbert. *Vampirismo, el anhelo de la inmortalidad*, Traducción Isabel Romero, Grupo editorial Ceac, Barcelona, 1999.

BRETILLÓN, Catherine. “La animalidad como materia de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar”, en *Actual, Revista de la dirección de cultura de la Universidad de los Andes*, Mérida, Venezuela, Número 33, mayo-agosto de 1996, pp.383-387.

BUNSON, Matthew. *The Vampire Encyclopedia*, Gramercy Books, Nueva York, 1993.

CALABRESE, Elisa T. “Julio Cortázar: teórico de lo fantástico”. *Actual, Revista de la dirección de cultura de la Universidad de los Andes*, Mérida, Venezuela, Número 33, mayo-agosto de 1996, pp.241-395.

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

CAUDET YARZA, Francisco. *Diccionario de mitología*, Ediciones y distribuciones Mateos, Madrid, 1990.

CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES, Université de Poitiers, *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Espiral Hispanoamericana, primera edición, Madrid, 1986, 2 tomos.

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant (colaborador), *Diccionario de los símbolos*, Traducción Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Editorial Herder, segunda edición, Barcelona, 1980.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1978.

CONAN DOYLE, Sir Arthur. *El parásito*, Traducción de Augusto Herranz, Fontamara, México, 1991.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos I y II*, Alfaguara, México, 1996.

CRYSTAL, Davis. *The Cambridge Encyclopedia*, Cambridge University, Nueva York, 1997.

ELIADE, Mircea. *The Encyclopedia of Religion*, Simon & Schuster Macmillan, Nueva York, 1995, 16 volúmenes.

FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino, *Diccionario de la mitología clásica*, Alianza Editorial, col. El libro de bolsillo, cuarta edición, Madrid, 1985, 2 tomos.

GOLOBOFF, Mario. *Julio Cortázar*, Espasa Calpe Argentina S.A/ Seix Barral, Buenos Aires, Argentina, 1998.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*, Editorial Hermes, México, 1978.

LE FANU, Joseph Sheridan. *Carmilla, una historia de vampiros*, Traducción Emilio Olcina Aya, Fontamara, Barcelona, 1985.

MARIGNY, Jean. *El despertar de los vampiros*, Traducción Ferran Esteve, Ediciones B. Grupo Z. Biblioteca de Bolsillo CLAVES, Barcelona, 1999.

MASTERS, Anthony. *The Natural History of the Vampire*, G.P. Putnam's Sons, First American Edition, Nueva York, 1972.

- MAUPASSANT, Guy de. "El Horla" en *Los caminos de la demencia*, Traducción Antonio Gallifa Olive, primera edición, Doncel, Madrid, pp. 201-218.
- MELTON, Gordon J. *The Vampire Book (The Encyclopedia of the Undead)*, Visible Ink Press, Detroit, 1999.
- MIRALLES, Suleija. "La alteridad en dos cuentos de Julio Cortázar", *Actual. Revista de la dirección de cultura de la Universidad de los Andes*, Mérida, Venezuela, Número 33, mayo-agosto de 1996, pp.343-357.
- MORÁBITO, Fabio. *Los pastores sin ovejas*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones Equilibrista, México, 1995.
- ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia. *En torno a Cortázar*, UNAM, México, 1995.
- PAREDES, Alberto. *Abismos de papel. Los cuentos de Julio Cortázar*, UNAM, México, 1995.
- PICON GARFIELD, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*, Universidad Veracruzana, primera edición, Xalapa, Veracruz, 1981.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*, Editorial Siglo XXI, primera edición, México, 1998.
- . *El relato en perspectiva*, Editorial Siglo XXI, primera edición, México, 2001.
- QUIRARTE, Vicente. *Sintaxis del vampiro*, Editorial Verdehalago, primera edición, México, 1998.
- REIN, Mark y Hagen. *Vampire. The Masquerade. A Storytelling Game of Personal Horror*, Georgia, White Wolf, 1993.
- SIRUELA, Jacobo (Editor). *Vampiros*, Ediciones Siruela, Madrid, 1992.

SOLARES, Ignacio. *Imagen de Julio Cortázar*, UNAM, primera edición, México, 2002.

STOKER, Bram. *Drácula*. Traducción, introducción y notas de Antonio Molina Foix, Cátedra, quinta edición, Madrid, 1993.

SUMMERS, M. *The Vampire, His Kith and Kin*, Routledge, Londres, 1928.

WALTER, Sheila. *Ceremonial Spirit Possession in Africa and Afro-America (Forms, Meanings, and Fundamental Significance for Individuals and Social Groups)*, E.J.B. Brill, Netherlands, 1972.

WHITE, Louise. *Speaking with the Vampires, Rumor and History in Colonial Africa*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2000.

YURKIEVICH, Saúl. *La confabulación con la palabra*, Taurus Ediciones, Madrid, 1978.

----- *Summa Crítica*. F.C.E., primera edición, México, 1997.