



Rector

José Antonio González Treviño

Secretario General

Jesús Áncer Rodríguez

Secretario de Extensión y Cultura

Rogelio Villarreal Elizondo

Centro de Estudios Humanísticos

Alfonso Rangel Guerra

Anuario *Humanitas* es una publicación trimestral de humanidades editada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través del Centro de Estudios Humanísticos. Certificado de Licitud de Título y Contenido número 04-2007-070213552900-102. Oficina: Edificio de la Biblioteca Universitaria “Raúl Rangel Frías”, avenida Alfonso Reyes 4000 Nte. Primer piso, C.P. 64440, Monterrey, N. L. México. Teléfono y fax (81) 83 29 40 66. Domicilio electrónico: cesthuma@mail.uanl.mx. Apartado postal No. 138, Suc. F. Cd. Universitaria, San Nicolás de los Garza, N. L. México. Redacción y corrección de estilo: Francisco Ruiz Solís. Diseño y formación: Yolanda N. Pérez Juárez. Portada: Dirección de Publicaciones de la UANL.

HUMANITAS

ANUARIO

CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS DE LA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Director Fundador

Agustín Basave Fernández del Valle

Director

Alfonso Rangel Guerra

Jefe de la Sección de Filosofía

Cuauhtémoc Cantú García

Jefe de la Sección de Letras

Alma Silvia Rodríguez Pérez

Jefe de la Sección de Ciencias Sociales

Ricardo Villarreal Arrambide

Jefe de la Sección de Historia

Israel Cavazos Garza

ANUARIO
HUMANITAS 2008

LETRAS

OTRAS METAMORFOSIS DEL VAMPIRO

GIAMPIERO BUCCI

Extraire la beauté du mal
Baudelaire

Hay una frase, en *Drácula*, que Bram Stoker deja caer como por casualidad en un capítulo inicial, entre las notas de Jonathan Harker, el agente comercial incautamente enviado al castillo del conde. La frase es: “the old centuries had, and have, powers of their one that mere “modernity” cannot kill”¹. Creo que — los siglos pasados han tenido y tienen poderes que la “modernidad” no puede eliminar — sería una traducción aceptable. La frase está, decíamos, medio escondida al principio del libro, su voz es sumergida por el tumulto de la acción, pero no sorprendería encontrarla en el final, como un epílogo. Podríamos entenderla así: la modernidad tiene que convivir con algo que moderno no es, con un pasado duro de roer. El pasado en el presente, un trago amargo para un presente “orientado hacia el futuro” (Habermas). Algo, además, que no se deja contemplar en museos, hostil, ominoso, capaz de hacer dudar de la razón misma, que no puede hacerlo propio.

¹ B. Stocker, *Drácula*, Dover Thrift, 2000, p. 30.

Si nos preguntamos qué entiende Stoker por “modernidad”, corremos el riesgo de encontrar cosas muy trilladas, genéricos actos de fe en la razón, la ciencia, la humanidad. Sus personajes toman trenes, comunican vía telégrafo, tienen oficios ligados a la ciencia, al comercio y a la comunicación, se mueven a sus anchas entre los símbolos del progreso: el libro es de 1897, y pone en escena, para desmentirlo, el optimismo fin de siglo. Así que los personajes se parecen, en su mayoría, a ese público ingenuo y crédulo, genéricamente positivista, que Stoker, ocultista y fundador de un círculo negromántico, quiere convencer. En este terreno de lucha las armas no pueden ser sofisticadas, y clamariamos en vano por una estimulante definición del espíritu de la modernidad. Por esto me parece más interesante preguntarnos sobre la antigüedad del conde. La búsqueda nos podría llevar lejos en el tiempo, tan lejos de dejarnos caer fuera del tiempo lineal del progreso, en el tiempo cíclico del mito, que incluye su ocaso y su reaparición, aquí y allá en el espacio.

La cruz, el ajo, la estaca, toda la parafernalia vampírica, Stoker la recoge de las sombrías historias del folklore balcánico. Pero el vampiro es presente en lugares tan lejanos como Rusia, Arabia, China, y es documentado en Egipto y en Babilonia. A nosotros llega con la literatura romántica, el medio en el cual mucho del folklore europeo se ha conservado. Su primera aparición literaria se debe a la fantasía de Goethe, en la balada *Die Brauth von Korinth* (*La novia de Corinto*), de 1797, y el vampiro aquí es una vampiresa. A la leyenda ilírica Goethe da un tono de polémica anticristiana: en tiempos de convivencia entre paganismo y cristianismo, una pagana enferma, para aliviarse, ofrece en voto al Dios de los cristianos la virginidad de su hija. Pero la joven muere y retorna para beber la sangre de su antiguo novio, ahora prometido de su hermana menor. Seducido, después de una noche de amor el joven conoce su destino de muerte.

Ya no se adora más que un sólo Dios
Invisible en el cielo
Salvador sobre la cruz

A quien nadie aquí ofrece en sacrificio
Toros o corderos
Sino víctimas humanas
En cantidad infinita.

Así protesta la muerta viviente, que reprocha su madre por la fe traicionada y la crueldad de la ofrenda:

Este joven me fue prometido
Cuando en pie estaba todavía
El templo de la amable Venus,
Madre, y usted faltó a su promesa
Ligándose por un juramento bárbaro y sin valor
Porque ningún Dios acogerá
A una madre que jura
Rehusar la mano de su hija.

Impulsada “por una ley que me es propia” la vampiresa viene a consagrarse, junto con sus víctimas, a los dioses paganos:

De reposo, madre, a los amantes
Entregándolos al fuego
Cuando la chispa salte
Cuando ardan las cenizas,
Nos elevaremos hacia los antiguos dioses.²

La novia de Corinto nos da una indicación inestimable sobre el origen de ese desván de la conciencia despierta que es el mundo ífero: desterrados del mundo cultural, los dioses paganos se refugian entre las sombras, de las cuales retornan bajo forma de *révenants*, de enfermedades mentales, de pesadilla, conformando a veces prácticas que son una parodia del culto cristiano. Tal vez no es un caso que haya sido el editor de las obras de Goethe, Ludwig Laistner

² W. Goethe, *La novia de Corinto*, en *Vampiros I*, Tomo, 2004. Sin indicación del traductor.

(1845-1896) el primero, junto con Wilhelm Roscher, en abrir esta vía de interpretación de lo oculto que lleva directamente al centro de la psicopatología, y que será explorada por Jung e Hillman. Durante la irresistible difusión del cristianismo, en su *El ocaso de los oráculos*, Plutarco había deplorado la fuga de los dioses, el enmudecimiento de la naturaleza vaciada, reducida a obra de un solo Dios lejano y mudo: “¡El gran Pan ha muerto!” es el grito que recorrió Grecia. Goethe nos da a entender que los dioses no han muerto, que más bien se han refugiado en un lugar oscuro del cual hacen retorno periódicamente, ese lugar que en la *vulgata* moderna es, para todos, el “inconsciente”.

La profecía de supervivencia de la vampiresa de Goethe tuvo que ser certera, si su figura retorna en todas las *femmes fatales* que pululan en la literatura romántica y tardo-romántica: Clarimonda de Gautier, Carmen de Mérimée, Salambô de Flaubert, Salomé de Wilde son tan sólo algunas de ellas, su nombre es legión y su prosapia larguísima, rastrearla nos llevaría hasta Lilith, el demonio hembra de la tradición talmúdica o Clitemnestra. Lejos del Vampiro, entonces, pero no tanto, porque aquí no es el género lo que cuenta. La facilidad con la cual la literatura (“alta” o “baja”, no importa) nos ha presentado vampiros o vampiresas, indiferentemente, no puede depender tan sólo de variaciones del gusto, sino de algo más fundamental. Y este algo debe ser la esencial ambigüedad sexual del vampiro, su pertenencia a una dimensión psíquica y física en la cual la sexualidad, liberada de la función creativa que la orienta, se presenta como un indiferenciada fuente de placeres en estado caótico. De aquí la especial relación del vampiro con la belleza, o más bien, su relación con una belleza especial, que se expresa en el lujo, el derroche, la trasgresión. En la destrucción, en suma.

Síntesis de vampiro y amante diabólica, Clarimonda Concini (*La morte amoureuse*, 1836) de Theophile Gautier es la perfecta *belle dame sans merci*, capaz de enamorar a un cura y perder su alma para siempre. Cuando el infeliz Romuald la ve por primera vez, durante su primera misa, experimenta “la sensación de un ciego que recobra de improviso la vista... el obispo, hasta ese momento tan esplendo-

roso, se apagó de inmediato... y en toda la iglesia se hizo una tiniebla completa”. El encuentro en una ocasión de culto, la repentina fascinación de la mirada, la emoción inefable, recuerdan análogos encuentros de la literatura, el de Dante con Beatrice o de Petrarca con Laura, epifanías de lo celeste que aquí, como en una parodia, se transforman en el *introibo* al sacrificio de la víctima. El encanto de Clarimonda desafía la misma capacidad de su amante de contenerlo, “poseerla”, dice “es como poseer a todas las mujeres, tan movediza, voluble, multiforme era ella: un verdadero camaleón”. Pura materia indiferenciada, abstracción, paradoja, Clarimonda puede ser todo porque no es nada, su visión extrema es también la única verdadera: un puñado de polvo. La máscara del vampiro no es de las que al cubrir revelan. No concilia la tiniebla con la luz, se pone como un velo frente a la tiniebla, finge ser lo que no es. Es arte en el sentido de engaño, arte del pintor, *phantastiké*, “producción de imágenes de sueño en hombres despiertos”.³

Clarimonda acaba siendo evanescente por ser muy poco vista, cubierta más que revelada, por adjetivos que dan a su presencia significados cada vez más abstractos. Más que describirla, Gautier describe el efecto que provoca, y la hace visible con rápidas pinceladas de blanco: Clarimonda es blanca, “como el mármol”, entre sus labios pálidos “una pequeña gota roja parecía una rosa”. Físicamente impalpable, Clarimonda es también psíquicamente inalcanzable, por ser doble, viva y muerta al mismo tiempo. Como Drácula, su blanca figura de pronto se anima salvajemente a la vista de la sangre, revelando la bestia detrás de las melancólicas apariencias. Su doblez, como una enfermedad, se trasmite a su amante, que no puede conciliar en sí el enamorado con el sacerdote: “había en mí dos hombres, uno de los cuales no conocía al otro”. Obtenido por medio de una violación del orden natural, el acceso a la verdad psicológica de la doblez no se resuelve para Romuald en un don precioso, sino en una maldición. Incapaz de aceptar la doblez o de resistir en ella, Romuald exorciza su amante, que al desaparecer lo deja herido para siempre. La última frase de la vampiresa es

³ Platón, *Sofista*, 266 a.

también su última mordida: “Me extrañarás”. Este amor por una muerta recuerda el de Novalis por su novia, “una herida abierta”. Amar una muerta es la iniciación de la sensibilidad erótica romántica por la “noche de bodas”, la muerte.

Del estado psíquico ectoplásmico, de la ambivalencia y evanescencia, el vampiro pasa a una fuerte presencia erótica. Tal vez nadie ha sido tan sensible a este llamado como Baudelaire, uno que asiste, propiciándola, a la más efervescente de las metamorfosis del vampiro, la transformación de Jeanne Duval, su amante, en una máquina bebedora de sangre:

Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde !
Salutaire instrument, buveur du sang du monde...
(*Tu mettrais l'univers...*)

Antes, la bella mulata ha dado cuerpo a otras imágenes del mal: es belva “Tigre adoré, monstre aux airs indolents”, (en *Le Léete*) y diablo despiadado, “démon sin pitié” (en *Sed non satiata*) antes de ser, triunfalmente, vampiresa de alcoba:

...ton lit et ton domaine
Infame à qui je suis lié
Comme le forcat a la chaîne,

Comme au jeu le joueur tetu
Comme à la bouteille l'ivrogne...
(*Le Vampire*)

Aquí la víctima es cómplice: como lo recuerda Mario Praz⁴ Baudelaire había escrito bajo el retrato de su amante un versículo de la primera epístola de San Pedro que reza así: “Sobri estote et vigilate, quia adversarius vester diabolus tamquam leo rugiens circuit, quaerens quem devoret” (V, 8). Como el marqués De Sade, Baudelaire pervierte la ritualidad católica parodiándola y afirma la

⁴ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, 1966.

existencia de Dios al blasfemar en contra suya. Es esta religiosidad desviada la que alimenta a su vampiro personal, y lo hace carne con el género de amor que profesa: “la volupté unique et suprême de l’amour git dans la certitude de faire le *mal*...”. En el mismo *Journal Intime* Baudelaire describe el acto erótico como una tortura o una cirugía, y sus cuerpos amantes son cuerpos de torturados: “ces gémissments, ce cris... et le visage humain... le voila qui ne parle plus qu’une expresión de férocité folle, ou qui se détend dans une espèce de mort...”. En *Les bijoux* el rito se hace más calmo y voluptuoso, pero el poeta se declara un *martyr* (*LeLéthè*). Y el director, claro, de toda la obra, donde verdugo y víctima son cómplices, porque el verdugo “connaissait mon coeur”, dice la víctima.

En esta fábrica del vampiro vino a dar Carl Gustav Jung. Es sorprendente lo vampírico que vio, sin entenderlo claramente como tal, en la mujer *anima* y en su gemelo, el hombre *animus*, producto de contenidos arquetípicos que, por ser inconscientes, sólo se pueden ver proyectados sobre una persona del sexo opuesto. A veces estas proyecciones siguen caminos obligados, porque hay mujeres, por ejemplo, que parecen atraerlas: son “esfinges” cuya indefinición desafia, como la de “Monna Lisa”. Pueden ser ingenuas y astutas, y nunca son castas. ¿No hay algo vampírico, en todo esto? ¿Y no es vampírico también el tipo del hombre *animus*, un irregular en lucha con un ambiente hostil, portador de una verdad superior, un mártir que puede esconder un charlatán aventurero? Personajes dobles, de frontera, que pueden suscitar pasiones ciegas y repentinos engaños. Como Lord Byron, primer modelo del vampiro romántico.

A pesar de su sensibilidad para lo oculto y lo invisible, y su capacidad para evocarlo, al Romanticismo aparece el vampiro en el semblante de una persona real, durante un elegante juego entre escritores. Lugar: Zúrich, año:1816, protagonistas Percy e Mary Shelley, Polidori y Byron, reunidos a la manera de las *brigade* renacentistas, en un ambiente donde la cultura es una platónica celebración del Eros. Después de lecturas comunes de historias de fantasmas, Byron propone que cada uno escriba una novela gótica. La suya no verá la luz que bajo forma de *Fragment*, dos años después, pero Mary Shelley

escribe *Frankenstein* y Polidori *The Vampire*. Y lo hace reelaborando partes de una novela autobiográfica de Lady Caroline Lamb, una de las víctimas de Byron, donde el poeta actúa como amante fatal. Polidori moldea sobre este ácido retrato su personaje, Ruthven Glernanvon, vampiro que aparece en noches de bodas ajenas. Alguna potencia ífera tuvo que intervenir en todo el asunto, porque la novela fue publicada en 1819 por error bajo el nombre de Byron, lo que le da, creo, un toque de sulfúreo persistente en el tiempo, más allá de su fortuna literaria.

Byron aquí es un violador de tálamos, su caracterización como vampiro es marcadamente sexual, y moldea el lado masculino de belleza turbia y fúnebre que remonta al Satanás de Milton, ideal que Byron encarna en su vida y proyecta en sus personajes: “su sonrisa podía llegar hasta sus labios, pero hasta allí: nadie había visto reír sus ojos... estaba como un extranjero en este mundo de vivientes... un vagabundo... poseído por tétricas fantasías que, voluntariamente, daba forma a peligros a los cuales se sustraía por caso...”.⁵ Suspendido entre vida y literatura, autor e intérprete de su mito personal, Byron es como el lugar donde se encuentran el vampiro y el bandido honrado, la versión schilleriana del Satanás de Milton. Aquí nos paramos, porque aquí se pierden las huellas del Vampiro y empiezan las del Rebelde, quizá otra máscara suya.

Drácula no es el tipo del bello tenebroso, según Bram Stoker: “His face was a strong, a very strong aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead... The mouth... under the heavy moustache was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp teeth; these protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years”. Se siente que lo describe teniendo en la mente el retrato de Vlad II (1435-1446), el príncipe valaco que su mismo pueblo apodó *Draculea*, “diablo”, de semblante zorresco, forzándolo aquí y allá para inquietarnos. Trabaja como un caricaturista, con técnica expresionista. Cuando vemos que las manos del conde tienen “hairs in the centre of the palm” ya no hay duda,

⁵ G. Byron, *Lara*, I, XVIII-XIX, en M. Praz, cit. p. 60.

estamos frente a un monstruo, luego no sorprende que baje por los muros del castillo como una lagartija. Es un vampiro explícito y carnal. Sorprende que pueda ser del mismo linaje de La Novia de Goethe, velada y ligera como una pluma: “una joven silenciosa y púdica / cubierta de un velo y un vestido blancos // blanca como la nieve, fría como el hielo /).

El cinema acentúa los rasgos ferinos de Drácula, las orejas puntiagudas, las palmas peludas, pero también la rarefacta elegancia y la metafísica belleza del blanco contrastado con el rojo y el negro. Desde 1922, año en el cual Murnau roda el primer *Nosferatu*, su presencia en la pantalla es constante, y su aspecto se complica: el vampiro puede ser una ruidosa contaminación entre hombre y murciélago o un elegante y enjuto aristócrata, a la manera de Peter Cushing y Christopher Lee, vampiros ingleses de los años Cincuenta. Tocado aquí y allá con gracia o superficialidad, Drácula pierde lo ominoso y se reduce a disfraz de mascarada, pero cuando un director sensible, como Coppola, vuelve a acercarse a su mito, el vampiro recobra todo su siniestro espesor. En todo caso, el cine no había empezado a interesarse en él por razones banales. *Nosferatu* se asoma a la pantalla en uno de los momentos más trágicos de la historia alemana, la primera postguerra, y junto con *Calligari*, (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1921) de Robert Wiene, y *Mabuse* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922) de Fritz Lang, conforma un trío de caballeros del Apocalipsis en los cuales Siegfried Krakauer⁶ vio un preanuncio de Hitler. Tampoco el *Drácula* de Coppola nace en el vacío de preocupaciones sociales; en ninguna otra película de vampiros la sangre hace sentir tanto su presencia física, lo que no sorprende en tiempos de SIDA. El pecado de Drácula, parece decir Coppola, no es tanto haberse resistido a la muerte, sino obligar a la persona amada a la muerte en vida. Al insistir sobre la responsabilidad del contagio, Coppola proporciona a Drácula la oportunidad de un rescate moral que es su personalísimo triunfo del amor. Tocado por la sublimidad del sacrificio, su vampiro adquiere insospe-

⁶ S. Krakauer, *Cinema tedesco 1918-1933*, Mondadori, 1954.

chados rasgos humanos y una nobleza que lo acerca al Satanás de Milton, el ángel apóstata revoltoso contra “la tiranía del cielo”⁷

El cine nos ha dado muchas visiones del vampiro, que ahora han ocupado el imaginario colectivo y conformado una tradición icónica que deja poco espacio a la originalidad. ¿Cómo reconocer nuestro vampiro privado, sin que se agolpen a las puertas de la memoria los vampiros públicos del cine? Por esto, como en una práctica de higiene de la imaginación, siempre leo y vuelvo a leer un cuento en el cual la presencia del vampiro es elusiva, fugaz y casi impalpable. Es *The Beckoning Fair One*, de Oliver Onions, un escritor capaz de un solo cuento, pero de sorprendente potencia. Es una historia leve y lánguida como un lento y fatal enamoramiento, en la cual un hombre cae víctima de una presencia femenina evanescente, que se revela con mínimos señales: “la fácil dulzura del grifo que gotea”, un cepillo que acaricia una invisible cabellera “con una especie de suave y largo chasquido”. Convocada a fuerza de silencios y ausencias, como los objetos en la poesía de Mallarmé, la fantasmal vampiresa de Onions es pura potencialidad, virtualidad, y esto es el signo claro de su vampirismo: vacío que atrae y conforma la imaginación de una belleza invisible y extrema, que a nadie es dado ver en plenitud solar, y cuya vista no perdona. Libre de las convenciones icónicas, reducido a pantalla mental para proyecciones de horrores privados, este vampiro puede acechar en cualquier momento. Si lo ominoso (*unheimlich*) es, como dice Freud, “todo lo que estando destinado a permanecer en secreto en lo oculto, ha salido a la luz”,⁸ esta nada en plena luz es, en su ausencia-presencia, lo más inquietante.

⁷ J. Milton, *Paradise Lost*, I, 163.

⁸ S. Freud, *Lo ominoso (Das Unheimliche)*, en *Obras Completas* Amorrortu, 1997.