

Transformaciones del vampiro en la literatura hispanoamericana: aproximaciones al “género” en Darió, Agustini y Cortázar

ADRIANA GORDILLO, MINNESOTA STATE UNIVERSITY

“El vampiro, como los mitos, pareciera gozar de inmortalidad: se transforma a cambio de permanecer”
Aletta de Sylvas (1999)

El virus del vampiro invade todos los estratos de la cultura popular occidental de nuestros días: series televisivas y producciones en la pantalla grande, antologías de cuentos y novelas, manga, cómics y multi-logías.¹⁷ Esta circulación textual —nada nueva en las letras hispanoamericanas— hoy aunada por la permeabilidad de las fronteras culturales que trae consigo la era de las comunicaciones y la globalización, invita a preguntarse por el lugar de la figura del vampiro en las letras del subcontinente americano, en aras de establecer algunos de los eslabones que tejen la genealogía del símbolo y dilucidar el sentido alegórico que condensa esta tradicional representación de lo prohibido y lo marginal.¹⁸ En ese sentido, la revisión de la figura del no-muerto coincide, a nivel metafórico, con la categoría del espectro de Derrida (2012), categoría que invita a pensar en aquello que se revela frente a la jerarquía impuesta por lo que el autor denomina —siguiendo a Heidegger— una “metafísica de la presencia”. La subordinación intrínseca a las dicotomías de cualquier orden, realidad/irrealidad, presencia/no

¹⁷ Esta epidemia es cíclica, aparece y reaparece en distintos momentos, como las explosiones de colmillos que tienen lugar “en Prusia (1710 y 1721), Hungría (1725), Serbia (1731-1732), Prusia nuevamente (1750), Silesia (1755), Rusia (1772)” (Monleón 20). Según algunos críticos, el retorno del vampiro está asociado a momentos de conservadurismo social en tanto que estos períodos requieren de un mayor nivel de metaforización para abordar asuntos al margen de las normas. Asimismo, Deleuze y Guattari afirman que, desde 1730 a 1735 “all we hear about are vampires” (ctd. en Heiland 106).

¹⁸ Ver por ejemplo, en relación con la literatura anglosajona y europea, los análisis de Dudley Wright quien escribió en 1914 *Vampires and Vampirism*, y Montague Summers, conocido como el padre de la crítica de la novela gótica con su libro *The Vampire: His Kith and Kin* en 1928, seguido por *The Vampire in Europe* en 1929, además de los estudios de Mario Praz, Margaret Carter, H.L. Malchow, Long Hoeveler o Butler entre tantos otros. Respecto a la literatura hispanoamericana se pueden consultar los estudios de Margo Glantz, Ana María Hernández, Graciela Aletta de Sylvas, Christina Santos y Adriana Spahr, Juli Anne Kroll, Ignacio Solares, Gabriela Mora y Adriana Gordillo, por mencionar solo algunos.

presencia, masculino/ femenino, se pone en tela de juicio cuando nos enfrentamos a la metáfora del espectro como encarnación de lo que no es susceptible de ser encasillado en una categoría concreta y limitada, sino que se identifica tanto con el “ser” como con el “no-ser”. En el caso del vampiro, la fisura a partir de la cual nos enfrentamos a una realidad que va más allá de los pares de oposición, se hace visible a través de su esencia vital en y a partir de la muerte, condición ambigua que, a lo largo de los años, se ha prestado para discusiones sobre la raza, el género y los sistemas de producción capitalista, particularmente en el mundo anglosajón.¹⁹

El grueso de las discusiones sobre la figura del vampiro —en relación con el género, por ejemplo, y para establecer un límite en esta discusión— surgen, según Carter (1989), a partir de los años setenta. Los estudios de esta figura como metáfora del deseo sexual están relacionados con el fortalecimiento de la teoría feminista y su interés en exponer las representaciones literarias sobre las que se ha construido la sexualidad en el orden simbólico dominante, dando paso a un sinnúmero de estudios de las obras del Romanticismo decimonónico, entre ellas, *Lamia* de Keats, *Cristabel* de Coleridge, *El vampiro*, *Remordimiento póstumo* y *La metamorfosis del vampiro* de Baudelaire y *La novia de Corinto* de Goethe en el ámbito poético y, sin duda, en la prosa, *El castillo de Otranto* de Walpole, *Drácula* de Stoker, *El vampiro* de Polidori, *El Horla* de Maupassant, y una serie de cuentos de Poe, entre tantos otros. Los críticos del modo gótico que se adhieren a esta discusión de género insisten en la importancia de la figura del vampiro en relación con una economía de la sexualidad ligada a los medios de producción capitalista y a la organización social que la soporta, esto es, la familia burguesa y los valores morales judeocristianos. Una sociedad heteronormativa en donde la figura del vampiro se ha prestado de comodín para la expresión de los temores generados por la ruptura de roles tradicionalmente asociados al ser femenino, tanto en la vida pública como en la apropiación de una sexualidad activa, dirigida hacia la obtención del placer y que no se limita a la reproducción biológica.²⁰ En las letras hispanoamericanas la figura del vampiro, si bien ha sido ampliamente ficcionalizada (Darío, Delmira Agustini,²¹ Horacio Quiroga, Griselda Gambaro, Julio Cortázar, Mario Benedetti, Yolanda

¹⁹ En *The History of Gothic Fiction*, Markman Ellis explora las polémicas de prensa en el London Journal iniciadas en 1730 y su desarrollo en la concepción del vampiro como un político corrupto, que desangra a la población. Las transformaciones económicas que hacían de la ideología comercial el modo dominante de vida, trajeron consigo la noción del dinero como “a kind of vitality that circulates in the economy like blood in the body” (167).

²⁰ Ver, por ejemplo, el estudio de Lethinen en *This Thing of Darkness: Perspectives on Evil and Human Wickedness* y el de Praz en *The Metamorphoses of Satan*.

²¹ Al respecto, ver el artículo de Gisela Norat, “Vampirismo, sadismo y masoquismo en la poesía de Delmira Agustini”.

Pantin,²² Carlos Fuentes, Carmen Boullosa, Adriana Díaz Enciso, Carlos Franz, etc.), no ha sido estudiada en conjunto y de manera sistemática como en la crítica anglosajona. La lista de vampiros en las letras hispanoamericanas es extensa y requiere un estudio complejo y detallado imposible de limitar aquí. En este ensayo nos proponemos entonces dar un paso hacia esa sistematización, revisando tres obras que envuelven el símbolo “vampiro” en relación con el ser femenino y su evolución desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, a través de cuentos y poemas de Rubén Darío, Delmira Agustini y Julio Cortázar.

El gótico decimonónico: una lectura desde la América Hispana

A fines del siglo XIX y comienzos del XX encontramos una serie de vampiros que cobran vida en manos del escritor nicaragüense Rubén Darío y de su admiradora, la poeta uruguaya Delmira Agustini. Tanto Darío como Agustini hacen eco de las imágenes literarias y de las estructuras formales que inspiraron a los románticos europeos, como el oriente, el color y la sonoridad del verso, criaturas y mitos asociados a la tradición clásica como las musas, los elfos, Zeus, Eros, los cisnes, las estatuas, y otros seres relacionados con el inframundo, como Luzbel o el vampiro, para reescibir la tradición literaria universal desde la experiencia hispanoamericana. La reescritura y apropiación del vampiro en ambos escritores invita a pensar en el problema del género, en las dicotomías con las que se expresaba el temor por y el deseo del ser femenino desde dos perspectivas encontradas. De una parte, la mujer ideal descrita como el ángel del hogar, encumbrada con atributos asociados a la blancura, la pureza y la pasividad; una mujer domesticada cuya existencia tiene sentido siempre y cuando sea útil a la sociedad en términos productivos. Esta mujer existe por y para el deleite y la observación del hombre. De otra parte, los escritores decimonónicos dan cuenta de una mujer monstruosa, de la *femme fatal*, una mujer que ya desde la Europa de fines del siglo XVIII empieza a rechazar su rol doméstico. El estereotipo más común con que se dibuja este nuevo “tipo” de mujer es la “vampiresa”, figura que se populariza en obras como *La novia de Corinto*, de Goethe, “La Belle Dame Sans Merci”, de John Keats, Chrystabel, de Coleridge, “El vampiro” o “La metamorfosis del vampiro”, de Baudelaire.

²² Para un análisis detallado del vampiro en la obra de la escritora venezolana, ver el ensayo “La poesía y el mal: un recorrido por la obra de Yolanda Pantin”.

Darío recurre a esta tradición gótica y presenta su propia versión de la mujer fatal a través de la vampiresa de “Thanathopia”, breve narración publicada en 1893, que nos enfrenta a la experiencia vampírica que vive la familia Leen en Londres. La temprana muerte de su esposa Lily, forzó al doctor John Leen —investigador y médico diestro en asuntos psíquicos— a internar a su hijo James (narrador de la historia) en un instituto en Oxford. Años después, tras el segundo matrimonio del padre, James retorna al viejo hogar en donde conoce a la nueva señora Leen. El rechazo de James a su madrastra es categórico y se expresa a partir del contraste entre la imagen de su madre, arquetipo de feminidad de la heroína romántica, con la idea que James se hace de la madrastra malvada a quien designa como “bruja, *bluestocking*, o cruel sabionda”. Es evidente el eco del personaje de la madrastra en la narrativa popular romántica europea en obras como la *Cenicienta* de Perrault, *Los cisnes salvajes* de Hans Christian Andersen o la versión alemana de *Blanca Nieves* que recopilan los hermanos Grimm.

En este contexto, la madrastra encarna a la mujer con ambiciones, con un marcado interés por la riqueza y el poder, una mujer que no tiene escrúpulos a la hora de lograr su cometido. En breve, una mujer que se identifica con el carácter masculino positivista y utilitarista que, en todo sentido, se contrapone al ideal femenino romántico cuyos lineamientos se perpetúan hasta bien entrado el siglo XX. La madrastra es la madre que *no es* y, en ese sentido, se constituye como un símbolo de orden espectral, ambiguo, perteneciente a dos mundos en tanto que no se puede calificar como un absoluto. De ahí su potencial como espacio de negatividad, cuya máxima expresión está en el cuento de hadas, en donde la madrastra se define en oposición al ideal de mujer decimonónico (“la flor”, “el ángel del hogar”). Esta última, una mujer casi infantil en su comportamiento y en su apariencia —débil como muñeca de porcelana— se opone a la mujer con conocimientos, a la “bruja”, “sabionda” o “blue-stockings” caracterizada por el narrador del cuento.

En “Thanathopia”, James evoca el recuerdo de su madre, Lily, como una “pobre y delicada flor”, estableciendo una asociación directa con el campo semántico del blanco (Lily, lilyum, lirio), símbolo de la pureza, la luz, el brillo, el esplendor, representación de la síntesis de la luz y por tanto, símbolo de lo divino, de inocencia y santidad (Pérez-Rioja 97). La imagen de la mujer-flor, como la denomina Barría (1996), es un tropo común en la poética de Darío para expresar la belleza tanto en la muerte como en la vida. Lily es la imagen de la madre, de la mujer de carácter casi mariano. Aunque esta imagen está asociada tradicionalmente a la vida, Lily representa aquí la muerte de ese arquetipo de “feminidad pura” que nos instala en el doble uso que Darío hace de la mujer-flor como vida y muerte. Por otro lado, la

“bruja” ha servido históricamente como metáfora de las mujeres que escapan al rol tradicional femenino. La bruja ha sido poseedora de conocimientos que —con el advenimiento del monoteísmo— escapan al orden simbólico dominante. Estos seres se inscribían dentro del politeísmo, el uso de la magia y rituales que ponían en jaque la mono-hetero-sexualidad. Su comportamiento desbordaba los límites impuestos por las normas sociales y sobre todo, las pautas sexuales de cada época. De acuerdo con Cristina Santos, las apariciones de la bruja se pueden rastrear en la mitología antigua romana bajo la figura de la Estirge, un demonio volador que en las noches se alimentaba de niños y que puede corresponder al mito griego de la Lamia, a quien algunos críticos consideran como el origen del mito del vampiro femenino, y a quien Keats da nueva vida en *Lamia and Other Poems* (44). El origen del nombre de la Estirge es griego y significa lechuza, animal que, muy apropiadamente, rondaba la escuela de Oxford donde se encontraba recluido James antes de conocer a su madrastra, anticipando así la aparición del vampiro.

Siguiendo con las características formales asociadas al gótico tradicional, Darío nos presenta una relación directa entre los objetos —la casa, los muebles— y las transformaciones monstruosas a las que se enfrenta el personaje. Cuando James regresa a su casa en Londres, la encuentra toda cambiada, “los muebles de antes estaban sustituidos por otros de un gusto seco y frío” (Darío 190). La única pieza del mobiliario que aún se encuentra en la casa (aunque cubierto bajo un velo de crespón) es un retrato de la madre de James pintado por el artista y poeta Dante Gabriel Rossetti.²³ Escoger a Rossetti como el autor del retrato de Lily no es gratuito. El poeta, pintor y diseñador inglés, admirador de John Keats, escribió el poema “The Blessed Damozel” inspirado en “La Belle Dame Sans Merci”, una de las imágenes que dieron lugar a la mujer fatal-vampiresa. El arte y la poesía de Rossetti fueron fuente de inspiración para los poetas simbolistas del XIX, en quienes encontramos imágenes femeninas “luciferinas” o vampíricas.²⁴ El cuadro de Lily pintado por Rossetti es entonces un elemento que magnifica el ambiente en donde la mujer del ideal romántico está cubierta por un velo de crespón, señal de luto que parece no sólo evocar la muerte de la madre, sino también la muerte de la heroína romántica. Su reemplazo por la “bruja-vampiresa”, coincide con el advenimiento de nuevas discusiones sobre la educación de la mujer, su rol en la sociedad y su lento e

²³ El arte de Rossetti se inspira en los romances medievales, en la Beatriz de Dante y en símbolos y criaturas exóticas.

²⁴ En “Erotismo satánico y muerte en la obra de Rubén Darío: una revisión de sus influencias”, José Nelson Barría Navarro hace un análisis de la influencia de los románticos en la obra de Darío, destacando la presencia de Baudelaire, Keats, Shiller, Nerval, Rilke y Hugo en la poesía y prosa del nicaragüense.

intermitente ingreso al espacio público.²⁵ Por otro lado, la presencia del cuadro tiene un carácter vampírico que recarga el ambiente del cuento, teniendo en cuenta que una pintura —así como la escritura o la fotografía— captura, inmoviliza al objeto o al sujeto representados, al tiempo que los inmortaliza. Es decir, con la fijación intrínseca al retrato de Lily se da muerte a futuras Lilies, se la detiene en un instante del tiempo igual que en la tradición del mito, en donde la mordedura del vampiro —cuando no es letal— detiene el desarrollo biológico del individuo condenándolo a una existencia ligada a la edad en que sufrió la transformación. De igual manera, es esta fijación de la imagen la que permite la continuación de la vida a través del tiempo. En ese sentido, la presencia del cuadro de Lily sugiere una doble imagen de continuación de la vida a través de la muerte que contiene, además, la pregunta sobre la efectividad de la memoria, sobre la posibilidad de acceso incluso a la versión idealizada del recuerdo —ya de hecho desligada de su ser real-concreto— en tanto que la imagen que percibimos está distorsionada por el velo de crespón que lo cubre.

En “Thanathopia” encontramos entonces una serie de elementos que afianzan el espacio de la negatividad asociado al vampiro de la tradición romántica. El valor del cuadro, limitante y vivificador a un mismo tiempo y, de manera más transparente, la figura de la madrastra como componente central que aglutina el sentido de “maldad” femenina. La madrastra carga consigo el sentido de la muerte, en tanto que aparece —en la tradición del cuento de hadas que le da vida a este tropo y, en el cuento de Darío— asociada al deceso de la madre de James. Esta alianza entre el amor y la muerte, propia del romanticismo, nos deja ver no sólo un decadentismo sensual que realza la estética simbolista y dariana, sino que también nos permite leer una metáfora del horror masculino frente a la conmoción que se empieza a sentir en cuanto a los roles asociados a lo femenino y la adopción, en las letras hispanoamericanas, de una serie de símbolos que representan este temor común al ámbito europeo de la época. La mujer, la bruja o sabionda está franqueando las barreras del ideal femenino romántico, por ello Lily —la figura de la madre— debe morir y dar paso a una criatura que, al final del cuento, nos deja con un sabor a duda,

²⁵ Según el análisis de Aletta de Sylvas, esta descripción de la madrastra es “una variante de la “Ligeia” que vuelve de la muerte por fuerza de voluntad. Es una duplicación del retrato de la madre de Leen y sólo puede musitar su nombre con ‘una voz como si saliese de un cántaro gemebundo o de un subterráneo’” (283). Esta notoria influencia de Poe en la literatura fantástica de Darío ha sido sugerida anteriormente por Ernesto Mejía Sánchez, a quien se debe la recolección y análisis de los cuentos del escritor nicaragüense (Barría 129–30). Según el estudio de José Nelson Barría Navarro, Darío construye la imagen de la mujer a partir de los modelos femeninos de Keats y Baudelaire, para quienes las “mujeres (son) diabólicas, satíresas, prostitutas, cuya finalidad en la vida es espaciar la muerte y la destrucción”, como bien lo ilustra el poema “El vampiro” de Baudelaire (127).

preguntándonos si se trata de la misma Lily rediviva o de un nuevo ser, situación que nos acerca también al *Frankenstein* de Shelley gracias a las extrañas y secretas labores del médico en su laboratorio mientras su esposa se consumía presa de la enfermedad. En esta misma dirección se nota una fuerte semejanza entre “Ligeia” de Poe y el cuento de Darío en términos del argumento y el tono de la historia (es de todos conocida la gran estima que tenía Darío por Poe, a quien el escritor nicaragüense dedicó varias páginas de análisis, en particular a las obras “Ligeia”, “Mesmeric Revelation”, “The Power of Words”, “The Colloquy of Monos and Una”, y “The Conversation of Eiros and Charmion” [Johnston 272]). Así pues, si en “Thanathopia” nos enfrentamos a un final abierto en donde prima la duda sobre la esencia de la señora Leen, en “Ligeia” encontramos un patrón de ambigüedad que sugiere la transformación de Ligeia —conocedora de la mística, las ciencias y los clásicos— en una Lady Rowena que oscila entre un ser redivivo, una alucinación producida por el opio o una metáfora de la obsesión y frustración del narrador frente a la vida y la muerte (Basler).²⁶

Ya sea que se trate de un ser fantasmático, de una alucinación o de una metáfora sobre la incapacidad de lidiar con la muerte (que el mismo Darío vivió frente al deceso de Rafaela Contreras), el autor construye en “Thanathopia” un espacio de reflexión que invita al lector a establecer conexiones intra e intertextuales que apelan a un estado de cambio (en términos sociales e individuales, culturales o biológicos) y a los temores que acarrea dicha transformación. El cuento nos remite a la metaforización del cambio (y el temor a este) a partir de la imagen femenina y su representación pictórica, ya que, aunque se inmortalice el ideal de Lily en una pintura, esta es cubierta con un velo de crespón en señal de luto, apuntando, entre otras, a la muerte del ideal femenino. Este ideal es sólo un esbozo frente a la mujer con ansias de conocimiento, a la mujer transgresora, pálida y monstruosa. Una duplicación de la madre de Leen (como dice Aletta de Sylvas), pero al fin y al cabo, una imitación; es una mujer imperfecta y temible a los ojos del joven, y cuyo exterior físico recuerda el ideal femenino romántico, pero deformado y poseído interiormente por un ser con afán de realización. En el vampiro de “Thanathopia” se nota especialmente un conocimiento y una apropiación del sentido y el tono en que vibraba la figura del vampiro en las letras anglosajonas del diecinueve, detalle que se enfatiza con la presencia de protagonistas pertenecientes al mundo inglés y cuya única relación con el espacio americano es el inicio-final del relato, en donde el narrador nos deja saber su historia desde la América del Sur (Argentina).

²⁶ En palabras de Roy Basler, se trataría entonces de “un simbolismo erótico y una mitología que surge en compensación por una decepción sensual” surgida del “poder síquico frente al físico y del poder del amor frustrado” (364). (La traducción es mía)

Agustini: imagen especular de un signo

El uso de estas figuras asociadas a lo sobrenatural no es entonces algo novedoso en las letras hispanas, sobre todo si pensamos en que la obra de Agustini se enmarca dentro de la tradición que las rescató del olvido del Siglo de las Luces. Lo que es innovador de la poeta uruguaya es el giro que le imprime al uso de estas figuras. Agustini fue considerada la “niña” prodigo de la poesía del Uruguay del “novecientos”. Desde muy niña empezó a escribir poesía y esta temprana entrada en las letras se convirtió en la imagen con que la crítica de la época se refirió a su obra. La disidencia de la obra de Agustini se nota ya en las reacciones de la crítica (Escaja 10-14). El carácter erótico de la obra de la poeta, sumado a su precoz ingreso al mundo de la literatura, llevó a la crítica del momento a desexualizar su producción a través de varias estrategias. Por un lado, se popularizó llamar a la poeta “la nena” y los editores no temían disminuir su edad cuando se publicaba un nuevo poema en la prensa. Por otro lado, algunos críticos se encargaron de atribuirle un carácter místico a la poesía de Agustini. Un misticismo que la acercaba a Sor Juana y que enfocaba la pasión erótica hacia la pasión religiosa. Infantilizar a la poeta y mistificar su obra se convirtieron en las estrategias más comunes de una sociedad temerosa de que la mujer fuera capaz de expresar su deseo sexual, estrategias claves a la hora de acallar el impulso renovador de la poesía de Agustini.

Cuando la uruguaya recurre a la poesía modernista y romántica, se inserta entonces dentro de un universo simbólico en el que la mujer era el objeto pasivo de admiración masculina. Agustini, siguiendo esta dicotomía madre/madrastra, ángel/demonio que caracteriza a “Thanathopia” y, en general, a la literatura romántica europea, recurre a estas figuras sobrenaturales con las que se expresaba el deber ser femenino. Sin embargo, al hacerlo, la poeta subvierte el esquema propuesto por los escritores decimonónicos. Es decir, en sus poemas, Agustini se sirve de la estructura con que estos escritores construyen el ideal femenino y su opuesto, para dar paso a la sexualidad de la mujer. Es la voz poética de la mujer quien asume el rol de observadora, y el hombre se instala en la posición de objeto pasivo, deseado y observado. Es en ese sentido que la crítica contemporánea coincide en ver en los poemas de Agustini la construcción del “eterno masculino”, ese “hombre, metáfora de todos los hombres, (...) aquél con quien ella comparte su sexualidad; aquella sexualidad que ha elegido como la base de su estética poética” (Cáceres 17). Entonces, al usar modelos masculinos para expresar su deseo sexual, Agustini feminiza al hombre, lo convierte en el objeto del deseo en los mismos términos en que este (el hombre) plantea a la mujer en la literatura de la época y, por ende, ella se representa a sí misma como esa mujer-vampiro a la que tanto

temen modernistas y románticos. El epítome de esta postura se expresa en el poema “El vampiro” en donde la voz poética se autodefine como un “vampiro de amargura/ (...) flor o estirpe de una especie obscura/ Que come llagas y que bebe el llanto” (214). Para Alejandro Cáceres, la poesía de Agustini es la precursora de un debate en el que se lucha por “ubicar a la mujer en el mismo plano que al hombre en varios aspectos, de los cuales la celebración de la sexualidad es, sin duda, el más fundamental” (17).

A lo largo de sus libros (*El libro blanco*, *Cantos de la mañana*, *Los cálices vacíos* y *Los astros del abismo*)²⁷ Agustini utiliza metáforas de seres sobrenaturales como el vampiro, Luzbel, Satán, la medusa, fantasmas y ánimas, además de un vocabulario que remite al campo semántico de la noche y del mal, como la muerte, las ruinas, la sangre, lo arcano, la figura de Margarita del *Fausto*, etc., para expresar cierto tipo de rebelión que se puede entender como un cuestionamiento de las ideas que constituyen un paradigma cultural de la sociedad. No es de extrañar que estos seres y estas metáforas se entrelacen con lo que Cáceres denomina “el concepto de ‘raza’” (16). En ese sentido, raza o estirpe serán las dos palabras usadas por Agustini para abordar la necesidad de un cuestionamiento al orden simbólico. El poema “Rebelión” (125), por ejemplo, discute la necesidad de la libertad de pensamiento, libertad que según Bataille se sitúa del lado del Mal puesto que se opone a la norma que es el Bien. En “La estatua” (128), encontramos “el retoño prematuro/ De una raza que abrirá mañana (...) De las vastas campañas del futuro/ Desalojará a la familia humana” y que nos hace pensar en la posibilidad de un nuevo orden social que no tenga como base la familia burguesa. Esta idea se puede rastrear en otros poemas como “La estatua”, “Cuentas de mármol” o “El vampiro”. La figura del fantasma se acerca a la perspectiva masculina que contrapone fantasía a razón. Para Agustini los fantasmas encarnan el mundo natural y mítico en “Mi oración” (147), son la ilusión perdida en “Fantasmas” (405-7) y lo que consume la razón en “Monóstrofe” (409).

A través de estas figuras sobrenaturales en conjunción con el contenido erótico de su poesía, Delmira Agustini logra implantar las semillas de un nuevo tipo de mujer latinoamericana que reclamará su derecho a la sexualidad en los mismos términos del hombre. Al echar mano a estas imágenes míticas, Agustini reconoce su carga semántica en la literatura y sin embargo, las utiliza para escribir desde ellas. Para situarse del lado del vampiro y dar rienda suelta al placer de la mujer fatal. Los

²⁷ Este último libro fue anunciado por la poeta en *Los cálices vacíos*, pero su publicación tuvo lugar después de su muerte y estuvo a cargo de Maximino García quien escogió una serie de textos aparentemente ya terminados.

moldes de la escritura oficial impuestos por los escritores hombres le sirven a la autora para reclamar un espacio de igualdad literaria. Cuando la poeta adopta las figuras sobrenaturales con que se ha caracterizado lo femenino como oposición a la razón, atributo exclusivo del hombre, lo revaloriza y abre una ventana a la visión de la sexualidad desde esa mujer nueva, capaz de cuestionar las bases de la sociedad burguesa desde el mismo imaginario que le dio forma a través del miedo y de la negación. Nelly Richard, siguiendo a Deleuze y Guatari, y a Kristeva, propone que la escritura femenina se traduce en los excedentes, en cualquier creación que vaya en contra de la clase dirigente (133). Esta noción de escritura femenina no se limita al texto escrito por mujeres, como veremos a continuación en el cuento de Cortázar “El hijo del vampiro”. Sin embargo, en el caso de Delmira Agustini, encontramos esta marca femenina a través del impulso creador erótico y de las imágenes que se han asociado a todo lo que excede a la racionalidad masculina para dar salida a lo que Cortazzo denomina un “satanismo sexual” que permite pensar las categorías únicas en que se basaba la sociedad de principios del siglo XX (200).

“El hijo del vampiro”: ecología de un signo

Si en “Thanathopia” hay una caracterización del vampiro muy a la gótico decimonónico y en los poemas de Agustini encontramos una revaluación del signo de manera casi especular, en “El hijo del vampiro” de Cortázar, cuento publicado por primera vez en el libro *La otra orilla* en 1945, se nota una transformación del símbolo que desestabiliza cualquier noción estática de género, en un sentido que se podría denominar *biológico*.²⁸ Un sentido que recuerda la acepción mítica de lo femenino como aquello que está más allá de los pares de oposición (Campbell 167) y que además resuena con la propuesta de Morton en “Queer Ecology”, puesto que ésta nos invita a pensar en cómo la biodiversidad y el género se entrelazan — siguiendo, en parte, las ideas de performatividad de Butler (2010) — pero en un sentido relativo al ser orgánico.

El vampiro es un motivo recurrente en la obra de Cortázar. Lo encontramos en 62 *Modelo para armar* (1968), en el cómic *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), en los cuentos “Reunión con un círculo rojo”²⁹ y el

²⁸ Romero Chumacero afirma que este texto vio la luz por primera vez en 1937, mismo año en que Cortázar, en una carta a Eduardo A. Castagnino “transcribió cierto romance entre cuyos versos sobresalen los siguientes: ‘Clavel te puse en el pelo / para alejar de tu almohada / la legión de los vampiros / y las brujas de cerámica / con que sueñas, niño tonto / cuando te vas a la cama’ (20).

²⁹ Para un estudio sobre este cuento ver el artículo de Ignacio Solares “Cortázar y el mal”.

mencionado “El hijo del vampiro”. Ana María Hernández habla de la noción del vampirismo en Rayuela, no para referirse a la figura concreta del vampiro, sino a un estado de dependencia que se genera entre Oliveira y la Maga, y entre Oliveira y Talita (“Camaleonismo” 92–96).³⁰ En su ensayo, Leticia Romero Chumacero (2010) hace un recorrido por la obra del argentino revelando cómo la presencia del monstruo ha sido un constante palpitar en los escritos cortazarianos y cómo esta figura se ha transformado, tanto en la tradición literaria de la que se nutre el autor, como en su militancia política. Esta fascinación de Cortázar por los vampiros, explícitos o “relacionales”, se hace eco de la literatura de Keats y de Poe, cuya estética atrajo al autor argentino. Según Hernández, Cortázar hace una lectura de los arquetipos femeninos en la obra de Keats desde la teoría de Jung, arquetipos que más adelante el argentino absorberá y transformará en su propia obra literaria. Cortázar ve en Keats al primer romántico capaz de redescubrir la poderosa simbología de la diosa-madre, tradición que se remonta a los orígenes de la conciencia humana (Hernández, Keats 18).³¹

Para Cortázar, el arquetipo femenino de Keats corresponde a una lectura del lado oscuro de la mujer a través de las figuras mitológicas como la Lamia o Circe. La influencia de lo que Cortázar denomina “los principios de Keats”, se percibe en la adopción de ciertas imágenes y conceptos mas no siempre en el sentido con que Cortázar los reelabora. De acuerdo con Hernández (Keats 21), la sensibilidad de ambos autores se diferencia en la construcción que cada uno hace del ideal femenino, aún cuando ambos apelan a la mitología como fuente de sus arquetipos. Si para Keats el arquetipo de lo femenino es la “Madre terrible” que se representa a través de la Medusa petrificadora de hombres, para Cortázar —enfatiza Hernández— la mujer se concibe como “presencias incorpóreas” que recuerdan las fuerzas terribles de la naturaleza, en ocasiones ligadas a espacios acuáticos como el *Maeslstrom* de Poe o a seres monstruosos como los presentados por Cortázar en “Cartas de mamá”, “La salud de los enfermos” y “El otro cielo” o, siguiendo el tradicional esquema gótico, presencias que devienen en espacios cerrados como las casas “Casa tomada”, “Cefalea”, “Relato con un fondo de agua” (Keats 22).

³⁰ En su estudio sobre la poética de Keats, Poe y Cortázar, Ana María Hernández hace un detallado análisis sobre los paralelos, adopciones y reelaboraciones que Cortázar hace de ambos autores, tanto en sus cuentos como en sus novelas.

³¹ Según este análisis, la manifestación mítica de la Magna Mater tiene tres formas básicas que conforman el arquetipo: “The Good Mother, Terrible Mother, and the Great Mother.” Estas diferentes manifestaciones se representan en el arte y la literatura en diferentes niveles, pero en general, se puede hacer esta asociación: La Gorgona-Terrible Mother (“the sight of whom turns men into stone”), Sofia-Good Mother (“as divine wisdom”), Isis-Great Mother (“combining characteristics of the two”) (Hernández, Keats 9).

Esta cercanía con Poe empunta la obra de Cortázar hacia la representación de lo femenino como la muerte, uno de los temas predilectos de los poetas decadentes del XIX y que Darío reelabora en “Thanathopia” (Barría 126). Pero si las mujeres de Cortázar aparecen en general como el arquetipo de la Madre Terrible o como encarnaciones de fuerzas devastadoras, el cuento “El hijo del vampiro” pone en cuestionamiento todo el andamiaje anterior. En este breve cuento, el narrador hetero y extradiegético empieza por describirnos la cotidianidad de Duggu Van, a quien todos los “fantasmas” identificaban como un vampiro. Acto seguido conocemos sobre la apariencia y la vida-muerte de Duggu Van a manos de un niño en el año 1060.³² A diferencia de los ojos sin brillo de la madrastra-vampiro de “Thanathopia” (1911), los ojos de Duggu Van reflejaban la única señal de vida en su rostro. Este es un vampiro enamorado, condición que, según el narrador, lo sitúa fuera de la tradición. Duggu Van no se resiste al amor/hambre que siente por Lady Vanda, una hermosa castellana que invita a pensar en la polisemia del nombre, al igual que el de Lily en “Thanathopia”, además del sentido biológico que se le imprime al deseo del vampiro (amor/hambre) por la doncella. De un lado, Vanda es el nombre —de origen sánscrito— que se le da a un género de orquídeas descubierto en 1820 por el botánico inglés Robert Brown.

Algunos autores como Balzac han creado un personaje con este nombre, como el caso de la hija de Monsieur Bernard en *The Brotherhood of Consolation*; de otro lado, “Vanda” hace también alusión a la leyenda polaca de Wanda, una reina joven, bella e inteligente que dirigió sabiamente los destinos de su tierra. Cuenta la leyenda que Wanda no quería casarse porque no encontraba al hombre que la hiciera feliz y que le ayudara a gobernar su país. Cuando Rytygier, un “bárbaro” príncipe alemán, le impone matrimonio a cambio de no invadir su país, Wanda se suicida arrojándose al río. Este acto de “valor” de Wanda evita la invasión de los alemanes a Polonia. La Lady Vanda de “El hijo del vampiro” tiene entonces un eco en la tradición de la mujer sabia que se sacrifica por aquello que considera de valor y cuyo fin *debe* ser trágico. De no serlo, daría paso al temor masculino que la transformaría de heroína en monstruo.

Al final del encuentro entre Duggu Van y Lady Vanda, mezcla de amor, sexo y libación, el vampiro hace una pequeña incisión en el hombro de la mujer, acto tras el que ella resulta embarazada, simulando las incisiones requeridas en la propagación

³² Este elemento de muerte a manos de un niño es retomado por Fuentes en su cuento/novela corta “Vlad” (*Inquieta compañía* 2004), en donde el vampiro es creado por una niña, temática que también coincide con la noción de Bataille sobre el mal como el estado de la niñez en oposición a la adultez, el bien o el estado de la civilización y control de los instintos.

de plantas híbridas. A partir de este momento se prohíbe la entrada de Duggu Van a los aposentos de Lady Vanda, quien es atendida por médicos y una “enfermera inglesa que se llamaba Miss Wilkinson” (Cortázar 34).³³ Cuando el embarazo está avanzado, Lady Vanda se da cuenta que el hijo es un vampiro, como su padre, situación que los médicos se proponen solucionar a través de “un aborto harto justificable” (35). A la hora del parto, Duggu Van se las arregla para entrar en la habitación a reclamar, no a su amada, sino a su hijo. En este punto asistimos a la transformación del cuerpo de Lady Vanda en el cuerpo de la criatura, metamorfosis que le imprime al nacimiento un halo evocador del reino vegetal (más que del animal), en tanto que una planta puede ser —al mismo tiempo— ella misma y su progenie. La conversión de Lady Vanda en su vástago es una especie de amalgamación que, al menos durante el instante de la transformación, diluye las diferencias sexuales no en términos performativos, sino en el plano biológico. Este instante de fluidez sexual coincide con el carácter hermafrodita, intersexual que, según Morton, presenta uno de los modelos reproductivos más comunes y exitosos en la naturaleza, siendo la reproducción heterosexual “a late adition to an ocean of asexual division” (Dawkins ctd. en Morton 276).

El sentido transgenérico de este nuevo ser pone en tela de juicio la reproductividad biológica heterosexual como único recurso de prolongación de la existencia. Lo que Halberstam ha llamado “tiempo reproductivo, heteronormativo” contrapuesto al “tiempo queer”, en donde la economía de la reproducción —como en el caso del cuento de Cortázar y, en general, del arte— está dirigida por las posibilidades que brinda el acto creativo como tal, en este caso, el que surge del deseo (amor/hambre) de Duggu Van. Recordemos que el vampiro mítico no puede engendrar progenie y que la única manera de perpetuarse es a través de la mordida, de la succión, acto que, según Lethinen (2004), trasciende la experiencia heterosexual identificándose con un acto de poder exento de limitaciones de género. Duggu Van toma de la mano a su hijo al terminar la transformación para salir juntos con un aire de reconocimiento mutuo impregnado de un sentido que aglutina lo abyecto, lo homoerótico, pedófilico e incestuoso y que inyecta un profundo temor a los habitantes del castillo, antecediendo la noción de “homosocial desire” planteada por Eve Kosofsky Sedgwick (2002).

Ya no se trata entonces del arquetipo de la “Terrible Mother” de Keats, sustituido por la aterradora madrastra-bruja-vampiro de “Thanathopia”. Es decir, el vampiro ya no es la mujer monstruosa, destructora de los cándidos hombres de la poesía de

³³ Esta curiosa referencia nos hace pensar en *Of Human Bondage* (1915) la novela de W. Somerset Maugham, en donde aparece también una tal Miss Wilkinson.

Goethe, Coleridge o Baudelaire, sino que se trata de una mujer que se diluye, que se transforma en un nuevo ser —ahora masculino— cuyo acto creativo descentra y destruye la dicotomía de la heterosexualidad (en relación con el acto de procreación biológica). El carácter homoerótico e incestuoso que acompaña la transformación se convierte en el nuevo “horror” social. Lady Vanda se transforma en su hijo, en una nueva criatura que parte de su cuerpo pero que no se desprende de su carne para ser otra vida, sino que se convierte en ella misma. Esta transfiguración apunta hacia una cierta amalgama entre el mundo vegetal y el mito del vampiro, cuyo punto en común radica en su capacidad germinativa, dado que permite la prolongación y continuidad, en este caso, de una idea, memoria, etc. independiente de la procreación heterosexual. En relación a dicha transfiguración y, en sentido lato, podemos sostener que el arte y la literatura poseen entonces un carácter vampírico, puesto que invocan la presencia de una ruina, de un instante del pasado que sobrevive hasta el presente transformándose y reproduciéndose gracias a las lecturas (*¿mordidas?*) que de ellas se hagan, constituyéndose así en un objeto y tiempo de producción (y reproducción) paralela, alternativa, a la reproducción biológica como única forma de continuidad del ser, clave en el establecimiento de una sociedad heteronormativa y fundamentada en la acumulación de bienes de capital.

Como mencionamos en el epígrafe de este ensayo, siguiendo a Aletta de Sylvas, el vampiro parece transformarse “a cambio de permanecer” (279). Los vampiros de Darío, Agustini y Cortázar se presentan aquí como imágenes que, en relación con lo femenino, van desde casi un calco de la tradición gótica anglosajona, pasando por una inversión del signo, hasta una completa metamorfosis del mismo. El sentido liminar que viene de la mano con la figura del vampiro, coincidente con la noción espectral derrideana, se nos presenta en estas historias como un espacio de reproducción que implica una visión de ésta en un sentido amplio, plurisexual, vegetal, una visión que va más allá de los pares de oposición. El arte y la escritura se articulan aquí en un sentido vampírico en donde la prolongación de la existencia cobra valor a partir de la continua reinención y recreación de un símbolo/imagen/idea/etc. que, al ser capturado en el texto (visual o escrito) se detiene en un instante, dando lugar a una ruina que trasciende y continúa su vida más allá de la muerte de su autor y de su propio tiempo. El lector, el otro vampiro del texto, se nutre entonces de nuevas y antiguas tradiciones que le permitan reformular y dar vida a incontables versiones de la realidad que, a su vez, llegadas a la imprenta, se transformarán en nuevas ruinas (*¿o vampiros?*) símbolos del cambio en las percepciones de género, raza, religión, etc.

Obras citadas

- Aletta de Sylvas, Graciela. "Entre lo gótico y lo fantástico: Una lectura del tema del vampiro en la literatura argentina." Ed. Jaume Pont. *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Lleida (España): Ediciones Universitat de Lleida, 1999: 279–291. Impreso.
- Barría, José Nelson. "Erotismo satánico y muerte en la obra de Rubén Darío: Una revisión de sus influencias." *Anales de literatura hispanoamericana*. Vol. 25. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1996: 125–141. Impreso.
- Basler, Roy P. "The Interpretation of 'Ligeia'." *College English*, Vol. 5, No. 7 (Apr.) 1944: 363–372. Impreso.
- Bataille, George. *La literatura y el mal*. Ediciones elaleph.com. 2000. Ene. 2011. <<http://www.elaleph.com/libros.cfm?item=691710&style=Biblioteca>>
- Butler, Erik. *Metamorphoses of the Vampire in Literature and Film: Cultural Transformations in Europe, 1732-1933*. Rochester, N.Y.: Camden House, 2010. Impreso.
- Cáceres, Alejandro. *Delmira Agustini. Poesías completas*. 2^a edición. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2006. Impreso.
- Campbell, Joseph. *The Power of Myth*. Nueva York: Doubleday, 1988. Impreso.
- Carter, Margaret. *The Vampire in Literature: A Critical Bibliography*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1989. Impreso.
- Cortázar, Julio. "El hijo del vampiro." *Cuentos completos*. España: Alfaguara, 1999. 33–35. Impreso.
- Cortazzo, Uruguay. "Delmira Agustini: Hacia una visión sexo-política." Ed. and Intro. Tina Escaja, *Delmira Agustini y el Modernismo: Nuevas propuestas de género*. Rosario, Argentina: Viterbo, 2000: 195–204. Impreso.
- Darío, Rubén. "Thanathopia." *Cuentos hispanoamericanos*. Selección, prólogo y notas de Mario Rodríguez Fernández. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972. 19–23. Impreso.

Polifonía

- Darío, Rubén. "Thanathopia." *Páginas Verdes. La sociedad civil por la cultura.* <http://www.euram.com.ni/pverdes/verdes_culturales/Autores/Ruben_Dario/Cuento/verdes_culturales_169.htm> 2000. Ago.2012.
- Derrida, Jacques. "Exordio." *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional.* Trad. José M. Alarcón y Cristina Peretti. Edición digital de *Derrida en castellano*. 11 Mayo. 2012. <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/marx_exordio.htm>.
- . "Inyunciones de Marx." *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional.* Trad. José M. Alarcón y Cristina Peretti. Edición digital de *Derrida en castellano*. 11 Mayo. 2012. <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/marx_inyunciones.htm>.
- Escaya, Tina. *Salomé decapitada*. Amsterdam-Nueva York: Editions Rodopi, 2001. Impreso.
- Ellis, Markman. *The History of Gothic Fiction*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2000. Impreso.
- Glantz, Margo. "La metamorfosis del vampiro." *Revista de Bellas Artes*, 1976: 2–12.
- Gordillo, Adriana. "La poesía y el mal: Un recorrido por la obra de Yolanda Pantin." *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, 2011: 239–57. Impreso.
- Halberstam, Judith. *In a Queer Time and Place*. Nueva York: New York University Press, 2005. Impreso.
- Heiland, Donna. *Gothic and Gender: An Introduction*. Malden; Oxford: Blackwell Publishing, 2004. Impreso.
- Hernández, Ana María. "Camaleonismo y vampirismo: La poética de Julio Cortázar." *Julio Cortázar*. Ed. Pedro Lastra. Madrid: Taurus Ediciones, 1981. Impreso.
- . *Keats, Poe, and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis*. Vol. 8, *Purdue University Monographs in Romance Languages*. Amsterdam: John Benjamins B.V., 1981. Impreso.
- Johnston, Marjorie C. "Rubén Darío's Acquaintance with Poe". *Hispania*, Vol. 17, No. 3 (Oct.) 1934: 271–278. Impreso.

Kosofsky Sedgwick, Eve. "Sexualism and the Citizen of the World: Wycherley, Sterne and Male Homosocial Desire." *Laurence Sterne*. Ed. and Intro. Marcus Walsh. London, England: Longman; 2002: 23–32. Impreso.

Kroll, Juli. "*Vampires without Appetites*": *Monstrous Embodiments of Gender, Sexuality, and Nation in the Texts of Carmen Boullosa*. Diss. University of Minnesota, Minneapolis, 2003. Impreso.

Lethinen, Katri. "Twentieth-Century Vampire Literature: Intimations of Evil and Power." *This Thing of Darkness: Perspectives on Evil and Human Wickedness*

Polifonía

- Romero Chumacero, Leticia. "Torvo, inspirador aleteo: Julio Cortázar y sus vampiros". *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, núm. 7 (2010): 19–29. Impreso.
- Santos, Cristina y Adriana Spahr. "Vampires and Witchces and Werewolfs... Oh My!", *Defiant Deviance*. New York: Peter Lang Publishing, 2006. 35–51. Impreso.
- Solares, Ignacio. "Cortázar y el mal." *Revista de la Universidad de México*, Mar. 2004: 65–69. Impreso.