



**Universidad Nacional
de La Matanza**
Escuela de Posgrado

TESIS DE
MAESTRIA EN PSICOANÁLISIS

***“PSICOANÁLISIS Y FICCIÓN: TRAJES
IMPOSIBLES. LA BRUJA Y EL VAMPIRO”***

Autor: Lic. Martina Edurne Recalde
Director: Dr. Carlos Repetto

Buenos Aires, Diciembre de 2013

DEDICATORIAS

(Este punto, es el Aleph, el mío, todos los tesoros)

Juanito y Cata, por los nombres del amor.

Iciar y Aritz, hermanos míos. Por el saber incalculable, invaluable. *Ichi, por todos los Tomatis y sus nadas, cada letra es gracias a vos.*

Madre, por todos los libros, parte de eso soy.

María José, por Clarice, por cada palabra.

ÍNDICE

DEDICATORIAS	3
INTRODUCCIÓN	9
El relato	10
Capítulos	16
VAMPIROS	21
1. Literatura maravillosa, fantástica y de horror: los vampiros	23
2. Magia Póstuma y vampiros	31
3. Baladas góticas	36
4. De la balada al Siglo XIX	44
5. Sinopsis de textos literarios	45
5.1. "El vampiro" de John Polidori (1819)	45
5.2. "Deja a los muertos en paz" de Ernst Raupach (1823)	49
5.3. "Los amores de una muerta" de Théophile Gautier (1839)	53
5.4. "Carmilla" de Joseph Sheridan Le Fanu (1871)	56
5.5. <i>Drácula</i> de Abraham Stoker (1897)	62
LITERATURA	81
1. En el origen... la literatura	83
1. a. Érase una vez la literatura	84
1. b. Michael Foucault	87
1. b. I. Las palabras y las cosas: comentario, discurso y fisura	87

1. b. II. ¿Qué es la literatura?	91
1. c. Maurice Blanchot	100
1. c. I. La mirada de Orfeo	100
1. c. II. Literatura y ausencia	105
1. c. III. El espacio literario y la muerte	110
2. Las sirenas y el encuentro con lo literario	117
2. a. Una aproximación a la literatura con Juan José Saer	118
3. Una pregunta imposible. Foucault, Blanchot, Saer	127
EL CUERPO	131
1. La novia del viento	133
1. a. Vapores de madre (matriz)	133
1. b. La bruja de Michelet	144
2. Los que no mueren	163
2. a. <i>“Y la muerte parecía en ella una coquetería más”</i>	163
2.2. <i>“Yo soy el Tenebroso...”</i>	168
3. El cuerpo	176
3. a. ¿Qué sabe un vampiro del amor?	176
3. b. La eternidad se escribe	179
3. b. I. Ellas	180
4. Una pregunta imposible. La Bruja y lo Vampiro	191

LA FICCIÓN	197
1. Una recapitulación que no hace historia	199
1.2. <i>“Mayor es la llama que dura ochenta años que la que quema cien mil cuerpos”</i>	201
2. Los que escribieron	209
2.1. John Polidori, “El vampiro”	209
2.2. Tan sólo Ellas	214
2.2.1. Ernst Raupach, “Deja los muertos en paz”	219
2.2.2. Théophile Gautier, “Los amores de una muerta”	225
2.2.3. Joseph Sheridan Le Fanu, “Carmilla”	231
3. <i>Drácula</i>	237
3.1. La sangre, crónica de una lógica	238
3.2. La ficción	241
3.3. Lo imposible	248
CONCLUSIONES	251
ANEXO	265
BIBLIOGRAFÍA	281

INTRODUCCIÓN

*“Retirado en la paz de esos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.
Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan o fecundan mis asuntos,
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.
Las grandes almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años, vengadora,
libra, ¡oh don Josef!, docta la emprenta.
En fuga irrevocable huye la hora;
pero aquella el mejor cálculo cuenta
que en la lección y estudios nos mejora.”*

Francisco de Quevedo

Para escribir hay que haber leído mucho. Pero, para empezar a escribir, hay que querer leer, siempre. Leer es esa pequeña maravilla que nos sumerge en un mundo de todos los mundos, es una ventana, una puerta, y todo el tiempo atrapado como regalo en esos puntos.

Leer es una promesa; algo empieza: ahí. Es en esa fracción, donde la escritura nos devuelve a la cerca cotidiana, invisible, -de lo que remotamente despertó, eso empieza-. Escribimos para que algo acabe, y leemos igual. Y la cerca vuelve a nacer sonámbula. Tanto así, que, por qué no escribir: escribimos para seguir leyendo.

Hace tiempo, comencé a escribir. ¿Hace cuánto empecé a leer? Mucho tiempo antes. Y en el entretanto de lo uno y lo otro, sucedieron cosas: tantas hojas, tantas que el encuentro, se dio sin buscarlo. Lo leí, ahí, justo frente a mis ojos. Irremediable apareció la pregunta, porque los encuentros, son preguntas que buscan vestido. Lo que hizo cascada de ese encuentro, -del encuentro del demonio en los pequeños detalles-, fue algo que sobresalía, que estaba siempre, y no estaba escrito, aunque se leyera. Escribí las preguntas, pero tardé tiempo hasta que otros pudieran leerlas. Esa dificultad, la mía en escribir y la de otros para leer, hace heridas, de las invisibles. Se puede saber andar entre las palabras, hasta conocer el alfabeto, pero leer, saben pocos. De uno de esos pocos, que es inevitable nombrar -porque ya no está-, fue parte del encuentro. Un lector, un gran interlocutor, de esos que sanan con palabras. Él es parte de esto que escribí, mimé, acurruqué, arranqué. Mi inolvidable tutor.

Una vez me dijo, que no había otra manera de escribir, sobre eso que escribía, que no fuera de la manera que lo hacía: un respeto reverencial a la palabra, una admiración exótica por su combinatoria, un amor ciego por como los significantes se enredan. Lo bello además. Las palabras son bellas, preciosas. Eso contestaba yo. Hoy, ahora, que es otro el tiempo y que la Introducción iba a ser otra, lo bello de las palabras no se marchitaron, porque las hojas de las que se evaporan al viento, buscan su sortilegio en el otoño haciendo promesas glaciares; esas se pierden, se van. Uno mortal, sin promesas, reescribe una Introducción, para dejar grabado, que no te voy a olvidar.

El relato

En un comienzo, hace tiempo, esta tesis comenzó plasmándose en un Proyecto. De eso que escribí, es necesario que se transparente: cayó. Se derrumbó en este camino que transité. Era irremediable que así fuera: ¿cómo se sostendría aquello que me preguntaba, si esa pregunta me invitaba una y otra vez a preguntarme?

Los cuentos de vampiros del siglo XIX, esa fue la punta del hilo. ¿Por qué? Sencillamente porque me gustan los cuentos. Hoffman y Poe -admirados, preferidos, antes que los vampiros-, fueron los primeros, ellos sólo fueron los que me indicaron: “hay otros”. Después llegó, Gautier, Raupach, Le Fanu; descubrí a Polidori y por último, Stoker.

Me avergoncé, nunca había leído Drácula. Hay más obviamente, pero los elegí a ellos. Algo los hacía distintos, casi únicos, porque después de ellos, todos eran reciclado de papel.

Por deformación profesional, empecé a leer sobre lo que se escribía sobre vampiros. Fueron meses, donde lo único que encontraba era: el vampiro, en su interpretación, está remitido a una estructura de mito, lo vampírico viene a velar una coyuntura social particular (época victoriana), el vampiro se lo interpreta como símbolo de represión sexual. El vampiro como "símbolo de", "consecuencia de", "fantasma de". El vampiro, era un personaje, que pertenecía a otro. Su dueño, en última instancia, "algo", "épocas"; países, hasta los mismos escritores. Lo único que se escribía, cuando eran una suerte de interpretaciones "salvajes" sobre posibles dueños, que poco querían saber con ellos.

La mayoría de los autores, porque nunca se logra leerlos todos, tomaban a Stoker como representante del vampiro. Como mis inicios no buscaban al vampiro, sino que me cruce con él –no es posible de otra forma, lo supe después-, como mi viaje era por las letras que arman párrafos, en eso que algunos llaman placer estético, Stoker fue el último. El más rezagado. Primero habían sido Ellas, las más bellas. Y de hecho, el tiempo lo que me demostró, es precisamente eso, en un principio -cuando el origen de la palabra literaria empieza a desangrarse con Mallarmé-, en el siglo XIX, primero fueron *femme*. Sobre los vampiros femeninos poco encontré, a no ser por autores vinculados a las Letras –porque, es dable subrayar, aquellos que se dedican a la Literatura saben leer. Soportan ir a buscar, no se reconfortan en la canchana modorra de lo accesible, de lo evidente.-. A ellos debo el encuentro, fundante y que empezó el vendaval: *La novia de Corinto*, de Goethe.

Antes de que los pilares empezaran a caer, lo postulado, es decir, lo que escribí como preguntas desvincijadas en el Proyecto, eran: ¿Cuáles son las razones que conducen al psicoanálisis freudiano y lacaniano al discurso ficcional?; ¿Qué presentifica el personaje del vampiro por lo cual la ficción del siglo XIX lo retoma una y otra vez?; ¿Qué determina la insistencia de un personaje ficcional como el vampiro?

Las hipótesis que siguieron a esos interrogantes: si se conceptualiza al inconsciente, como estructurado como un lenguaje, entonces ello motivaría que la estructuración subjetiva sólo sea articulable vía el discurso ficcional. Parecería que el discurso ficcional, pone de manifiesto, a través del personaje del vampiro, la presencia del goce en la estructura subjetiva. La figura del vampiro, en tanto suscita un efecto de siniestro, permitiría dar un sentido posible a fenómenos más allá del principio del placer, imposible de describir de otro modo.

¿Qué decir sobre esto? Sólo pedir clemencia, y un poco de paciencia. Hoy lo leo y me parece tan descentrado, tan alejado. Pasaron años. Lo que es posible rescatar es que la repetición ("retoma", "insistencia") y la presencia ("presentifica", donde un presente y una presencia se puede leer) no estaban desacertadas. Sólo eso. Goethe, fue la primera grieta: no podía trabajar sobre el personaje y su reiteración, constriñendo la pregunta al siglo XIX; eso era trabajar ese siglo. No era mi tema. La pregunta iba y venía sobre el personaje, y el vampiro no tenía época. *La novia de Corinto* me lo mostró-como Hoffman a Gautier-.

El psicoanálisis no es freudiano o lacaniano, blanco o azul; el psicoanálisis es la lectura del inconsciente. Y la ficción no es un discurso. Tanto así, como que una razón no conduce, sino que establece un orden de 4 elementos, de letras, y un par de barras, que escriben, en ese orden. Se me increpará: usted lo escribió. Así es. Y lo escrito solo traduce la cifra de un extravío: el mío. Tenía una pregunta, pero no podía terminar de formularla. Y su formulación, por su falla, admite su reescritura-en donde, no niego, en unos años, volver a leer un desacierto. Si así fuera, es que en lo que seguí leyendo, la búsqueda, fue fructuosa-.

Dos párrafos y las preguntas ya no sirven más, dos párrafos y mucho, mucho leído. Un día me crucé a Bathory, la condesa. De ella escribí un trabajito. No importa a esta altura que decía, creo ni recordarlo. Pero lo que si sobrevive es la sensación que me dejó el libro, sensación que capto Pizarnik. Se los recomiendo, es un comentario de la novela de Penrose, *La condesa sangrienta*. Lo pueden encontrar en cualquier compilación de la obra de Pizarnik; primero leí a Penrose y después a Pizarnik, recién ahí pude entender algo. A esta altura ya no recordaba las preguntas, las que escribí en el Proyecto,

porque lo que entró al ruedo fue el cuerpo. Eso entendí: los vampiros y el cuerpo, van juntos.

Lo que había leído en letras literarias, si rescataba algo, además de ciertos rasgos comunes en los personajes, era fundamentalmente que los vampiros estaban por todos lados: hacía siglos que estaban, de hecho, no han dejado de estar, desde el principio, no sólo los rasgos, sino ellos. Y vienen juntos: vampiros femeninos, con determinadas características, que azotan a las huestes de los ingenuos mortales. Están a la vuelta de una esquina, sobre una montaña, en altamar, volando desde el Olimpo, rondando a Homero. Tanto así, que si hay seres humanos, aunque no se escriba, hay vampiros que acechan. Los vampiros son de los hombres –de la exclusividad que define al hombre, del lenguaje-, eso no quiere decir que sean humanos.

Primero me intrigó que la causa, en la ficción del siglo XIX, su origen, no estaba. ¿De dónde venían, qué engendró al primero de la serie? Los primeros que escribieron no tenían problema con el origen: los dioses. Después, apareció el segundo revoltijo, donde otra grieta hizo surco: la Edad Media. El recorrido había empezado desandando las centurias, y por las vueltas de los textos llegué a Eurípides, saltándome los años oscuros. De los Misterios y oráculos, a su silencio; el dios Pan ha muerto, vía regia, hasta el manto de las vírgenes. Si hay vírgenes, es que dios –uno, el que toque en tiempo- aparece en sus oídos; si los oráculos están mudos, eso lo escribió Plutarco, y Pan no da saltitos por ahí, entonces es que este dios, era el de las Escrituras –que también había que saber leer-. Si de mujeres se trata, esos siglos, tienen un saber, tanto como una verdad.

Allí, titilando, apareció Michelet. Y si algo faltaba para que el edificio se viniera abajo, bastó el aleteo de un colibrí, aleteo apenas, del final de la primavera, para que lo que evitaba que la lluvia tocara el piso, en esa esquina, ya no lo evitara. En ese instante nació la Bruja. La bruja y el cuerpo nuevamente, por donde el diablo mete la cola. Dice Mefistófeles a Fausto: *"Y aún verás muchas otras extravagancias que acabarán por convencerte de ello, antes que termine este libraco enteramente lleno de simplezas... porque una contradicción completa es tan incomprendible para el sabio como para el ignorante, para el cuerdo como para el loco...se ha procurado en todos los tiempos propagar el error en lugar de la verdad; por eso se charla tanto sobre cosas que no se comprenden; por eso hay locos que se obstinan en romperse los cascos para comprender*

lo incomprensible. Y, ¿sabes, por lo regular, de qué procede ese error tan funesto? De que el hombre que no oye más que palabras cree que éstas deben necesariamente inducir a reflexión.” (Goethe, 1985: 92)

Esa era la grieta, la pequeña fisura: porque los vampiros no hablan –son relatados por otros, fíjense, está en todos los cuentos, hasta en Stoker. Son los que han sido presa o testigo de los vampiros, los que en su relato, dicen sobre lo que les escucharon decir-, hablan los hombres, las mujeres. Y la bruja, tampoco habla. Son las Actas de la Inquisición las que relataba qué decían. La bruja y el vampiro, son incomprensibles, y lo que se escribe dijeron, es el efecto que dejó su roce. No se comprenden, porque no tienen sentido: ¿cómo entender algo que no está ni vivo ni muerto?; ¿cómo entender que se queme viva a una mujer porque entiende las palabras del viento? Estremece. Pero no se razona. Para poder pensar esto, era preciso, a sabiendas de que no se trataba de palabras, sino precisamente, de lo que no estaba en las palabras, aprender a leer nuevamente. Evidentemente el diablo había metido más que la cola.

La necesidad tiene cara de hereje, y quien más que Blanchot y Klossowski para poder enmendar, esa fractura impercedera, ese desconocimiento. Los vampiros te sacan del mundo del sentido común, de las coordenadas tranquilizadoras. Foucault, Todorov, de Certeau, ya fue más sencillo, casi una caricia después de andar naufragando. Saer – porque es brillante, y además porque es nativo. Estaba tan lejos de casa...-. Fue una sorpresa que al leer a Blanchot, me encontrara, más que me extraviara. Me di cuenta una mañana: Lacan lo había leído antes que yo, y seguro, bastante mejor.

Sin darme cuenta sucedió, porque empezarán a aceptar –al mejor estilo paranoico, porque los signos van a empezar a aparecer por todos lados-, que cuando se navega entre las letras, suceden cosas. Lo que en su momento era, en un instante que se capta a *precoup*, el hada de los vientos se llevó sin pedir permiso tu canción: el tema ya no era el tema. Aquí la irrealidad, más absoluta, que atesora en sus anaqueles un legado fabuloso, vino al rescate de mi Tirse perdida: de la irrealidad personificada, vampiros y brujas con sus cuerpos de nada, de nada porque son de literatura, hizo brisa el lazo que ajustaba la cuerda. La irrealidad estaba ahí, secreta, muda, haciéndose oír, porque de lo que se escribía era sobre la ficción; de una ficción que siempre en el *estando*, se escabullía, para escribirse como un *siendo*. Entonces se precipitó la hora del sacrificio, para que los

vasallos dieran su lugar a la reina: ya no es que la literatura y en su derrotero, la ficción, son recurso indispensable para poder leer a los vampiros; son ellos y la dama negra, los espejismos en el desierto, los que nos dan la clave para asir, lo que como ininteligible estructura y se procura en y por ficción. La clave del enigma está en el silencio, resguardada en el acantilado de cuerpos que hace borde a las sirenas.

Este es el relato de lo que sucedió. Un suceso que duró años, sobre un encuentro que reformula una pregunta que no se deja formalizar. De Quincey dice que la respuesta de Edipo a la Esfinge: "*es una solución del enigma, y por cierto la única posible en aquel entonces, lo que argumentamos es que no es la solución.*" (De Quincey, 2013: 25) Si fuera posible hacer corresponder a una pregunta, una sola y única respuesta, esa pregunta dejaría de importar. O no existiría más. Desde ya, formular una pregunta, es una tarea titánica; suponer poder responderla en toda su amplitud, sería imposible, más aún, necio. (De Quincey hace un comentario sobre *Las ranas* de Aristófenes, no lo llegué a leer. No faltará oportunidad) El tema se reformuló. Las preguntas se reescribieron, así como las hipótesis que le hacen de cortejo. De esta novedad, surgió algo que ni se pretendía en sus orígenes: una escritura donde el hallazgo produce, por su dificultad, efecto poemático.

Esta sucinta biografía, enlazado de saltos y desencuentros, de paseos a la luz de la luna cuando el vampiro se burla de la tumba abierta que está sus espaldas, es una presentación que da cuenta de algo, más complejo que un recorrido. Es una forma de leer. Cada comienzo de cada capítulo implica un extravío; una distracción, que no lleva a ningún lado, pero tracciona: arrastra la mirada hacia los jalones de palabra que van quedando en el subsuelo. Es la forma de llegar, más de una vez entumecidos, porque es así, parafraseando a Barthes, *obcecadamente -obcecarse quiere decir mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera.*

Es una advertencia y una premisa. Lo que sigue, no es para escuchar, es para leer; porque los vampiros se leen, y se leen, como escribe Foucault, *en la nevadura verbal de lo que no existe, tal como es.* Por lo cual, interpretar sería absurdo. En el exceso, que venimos anunciando, no podemos olvidar las citas. Son muchas, tantas que podrían ser un texto, el mismo y ajeno. Pero están ahí, con la doble función, de hacer de suplemento – porque lo que agregan, raramente complemente lo escrito- y de alentar el deseo, de ir a leer a otra parte.

Los capítulos son cuatro, más una conclusión (donde se encontrarán la reformulación de las preguntas y las hipótesis). Existe un “Anexo”, que incluye alguna perla encontrada. La “Bibliografía” es lo último. Hay un “Índice”, para que ir y venir sea más cómodo. La presentación no remite a un orden de sucesión imprescindible. No son consecutivos. A excepción de “El cuerpo” y “La ficción”, que sugiero leerlos en ese orden. Se puede comenzar por las “Conclusiones”, e ir a buscar “sus muertos” después. Se puede leer “Literatura”, tomarse un respiro, y proseguir por “Vampiros.” Eso sí, la prisa por concluir no es buena consejera, porque ya advertí, los vampiros no se entienden. Es por eso que, los vampiros hacen hablar, y esperan que sea con palabras bellas, preciosas.

Capítulos

VAMPIROS. Se encontrará un recorrido recortado de su aparición en las letras escritas, guiándonos con la brújula de la historia, así como su aparición en lo que podríamos decir, la literatura. Además incluyo un resumen de los textos a trabajar. Está organizado bajo los siguientes títulos:

- 1.- Literatura maravillosa, fantástica y de horror: los vampiros
- 2.- Magia Póstuma y vampiros
- 3.- Baladas góticas
- 4.- De la balada al siglo XIX
- 5.- Sinopsis de textos literarios

LITERATURA. Se desarrolla y analizan los aspectos del cuerpo teórico de los autores abajo citados, como marco de referencia para el tratamiento de lo que se entiende por literatura. Este capítulo tiene la particularidad de ser el único no incluye a los vampiros. La exclusividad está sostenida en lo novedoso de la conceptualización sobre la literatura y las coordenadas que perfila. Es imprescindible para poder abarcar el análisis que se

realiza en lo referente al personaje que insiste en la ficción. Está organizado bajo los siguientes títulos:

- 1.- En el origen... la literatura
 1. a. Érase una vez la literatura
 1. b. Michel Foucault
 1. b. I. Las palabras y las cosas: comentario, discurso y fisura
 1. b. II. ¿Qué es la literatura?
 1. c. Maurice Blanchot
 1. c. I. La Mirada de Orfeo
 1. c. II. Literatura y ausencia
 1. c. III. El espacio literario y la muerte
2. Las sirenas y el encuentro con lo literario
 2. a. Una aproximación a la literatura con Juan José Saer
3. Una pregunta imposible. Foucault, Blanchot, Saer

EI CUERPO. Este capítulo trabaja la articulación del personaje del vampiro y la bruja, considerando su punto de anclaje al cuerpo. Está dividido en dos partes; la primera, la bruja, donde se hallarán los desarrollos de Michelet, así como aspectos específicos que la vinculan con el vampiro. La segunda parte, dedicada exclusivamente a aspectos que caracterizan al personajes del vampiro, articulando teóricamente, desde el psicoanálisis (de sesgo lacaniano) y los aportes propuestos por los autores del capítulo “Literatura”, la novedad que proponemos para su estudio. Se ejemplificará con los textos literarios consignados. Está organizado bajo los siguientes títulos:

1. La novia del viento

1. a. Vapores de madre (matriz)
1. b. La bruja de Michelet
2. Los que no mueren
 2. a. *“Y la muerte parecía en ella una coquetería más”*
 2. b. *“Yo soy el Tenebroso...”*
3. El cuerpo
 3. a. ¿Qué sabe un vampiro del amor?
 3. b. La eternidad se escribe
 3. b. I. Ellas
4. Una pregunta imposible. La Bruja y lo Vampiro

LA FICCIÓN. Se trabajará en este capítulo exclusivamente con el personaje del vampiro en su articulación con la ficción. Su tratamiento se aborda desde un marco conceptual ligado al psicoanálisis de sesgo lacaniano y los aportes fundamentales de los autores del capítulo “Literatura.” Está organizado bajo los siguientes títulos:

1. Una recopilación que no hace historia
 1. a. *“Mayor es la llama que dura ochenta años que la que quema cien mil cuerpos”*
2. Los que escribieron
 2. a. John Polidori, “El vampiro”
 2. b. Tan sólo Ellas
 2. b. I. Ernst Raupach, “Deja los muertos en paz”
 2. b. II. Théophile Gautier, “Los amores de una muerta”

2. b. III. Joseph Sheridan Le Fanu, “Carmilla”

3. Bram Stoker, *Drácula*

3. a. La sangre, crónica de una lógica

3. b. La ficción

Sólo resta, empujarlos a empezar. No es necesario la ristra de ajo, porque está escrito dónde está el final.

VAMPIROS

1. Literatura maravillosa, fantástica y de horror: los vampiros

El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido. Esta creencia nos permite corroborar una hipótesis concerniente a la historiografía de la literatura, que sostiene que los relatos sobrenaturales y fantásticos son una de las formas más genuinas y sugestivas de la literatura.

Las primeras emociones del ser humano forjaron diversas respuestas respecto al ámbito en que éste se hallaba sumido. Los sentimientos definidos, basados tanto en el placer como en el dolor, surgían como réplicas a los fenómenos comprensibles, mientras que alrededor de los fenómenos incomprensibles, se tejía todo un conjunto de personificaciones, interpretaciones maravillosas, sensaciones de miedo y terror, naturales a una raza cuyos conceptos elementales urdían un tipo de experiencia limitada. Lo desconocido, al igual que lo impredecible, se convirtieron para nuestros antecesores en una fuente ominosa y omnipotente de castigos y de favores que se dispensaban a la humanidad por motivos tan inescrutables como absolutamente extraterrenales, pertenecientes a esferas de cuya existencia nada se sabía y en la que el hombre no tenía ningún tipo de injerencia. Del mismo modo, el fenómeno de los sueños contribuyó a elaborar la noción de un mundo irreal y espiritual, y, en general, todas las condiciones de la vida salvaje en la alborada de la humanidad condujeron al fortalecimiento del sentimiento de lo sobrenatural de una manera tan poderosa, que no podemos asombrarnos en la actualidad al considerar cuán profundamente la especie humana está saturada del antiguo legado de religiosidad y superstición.

Esta saturación debemos comprenderla como un elemento permanente en lo que respecta al inconsciente y a las pulsiones, pues aunque la esfera de lo desconocido ha ido reduciéndose vertiginosamente a través de los siglos, un abismo insondable de misterio sigue envolviéndola, y un vasto residuo de asociaciones tenebrosas y titánicas continúan aferrándose a todos los elementos y a los procesos que antaño eran completamente incomprensibles. Aunque muchos de estos fenómenos puedan explicarse en la actualidad, existe un más allá de todo esto; en términos de Lovecraft:

“Existe una fijación fisiológica de los primitivos sustentos en nuestro tejido nervioso, que puede sensibilizarlos oscuramente aun cuando la mente conciente se libere de todas las fuentes de lo maravilloso.”(Lovecraft, 1998: 11)

Tras este argumento no cabe el asombro respecto a la tesis de Lovecraft referente a:

“La existencia de una literatura relacionada al terror cósmico. Siempre existió y siempre existirá, y no hay mejor prueba de su tenacidad como el impulso que mueve a ciertos escritores a extraviarse de los caminos trillados para probar su ingenio en textos aislados, como si desearan alejar de sus mentes sombras fantasmagóricas que de otra manera seguirían acosándoles.” (Lovecraft, 1998: 12)

El terror cósmico, en términos de Lovecraft, en su más puro sentido y en lo referente a los cuentos fantásticos, incluye algo más que un misterioso asesinato, unos huesos ensangrentados o unos espectros agitando sus cadenas. Debe respirarse en él una definida atmósfera de ansiedad y de inexplicable temor a lo ignoto y al más allá; ha de insinuarse en estos relatos la presencia de fuerzas desconocidas, y debe sugerirse con pinceladas concretas, ese concepto abrumador para la mente humana:

“La maligna violación o derrota de las leyes inmutables de la naturaleza, las cuales representan nuestra única salvaguardia contra la invasión del caos y los demonios de los abismos exteriores.” (Lovecraft, 1998: 12)

Por supuesto, que no todos los cuentos fantásticos y maravillosos se ajustan a un determinado modelo teórico. La mente creativa es despareja y la estructura más perfecta tiene siempre su punto ciego. Además, gran parte de ellos son la resultante de ciertos efectos memorables que surgen del inconsciente o han sido elaborados a partir de las más variadas fuentes. La atmósfera, según Lovecraft, es el elemento más importante, en tanto el criterio final de la autenticidad de un texto de este tipo no reside en su argumento,

sino en la creación de un estado de ánimo determinado. Podemos juzgar un cuento fantástico, entonces, no a través de las intenciones del autor o de la pura mecánica estructural del relato, sino a través del nivel emocional que es capaz de suscitar por medio de sus más pequeñas sugerencias sobrenaturales. Si es capaz de enervar las sensaciones adecuadas, su "efecto" lo hace merecedor de los atributos de la literatura fantástica, sin importar los medios utilizados. El único requisito de lo sobrenatural para Lovecraft, estaría en corroborar si la narración suscita o no en el lector un profundo sentimiento de inquietud al contacto con lo desconocido, una actitud de aprensión frente al avance insidioso del espanto, como si se estuviese escuchando el batir de unas alas tenebrosas o el movimiento de criaturas informes en el límite más remoto del universo conocido.

De esta manera, la literatura de terror al ser una forma literaria tan íntimamente relacionada a las emociones primitivas, está intrínsecamente ligada al evento de terror, tan antiguo como el pensamiento y el habla humanos. El horror cósmico, figura preponderantemente en el antiguo folklore de todas las razas, cristalizó en baladas, crónicas y escrituras sagradas. Era, sin duda, un rasgo primordial de los rituales mágicos, con sus invocaciones de demonios y espectros, que alcanzaron su mayor desarrollo en Egipto y entre los pueblos semíticos. Textos tales como el *Libro de Enoch* y el *Claviculae* de Salomón ilustran claramente la pujanza de los elementos sobrenaturales en las mentes del Oriente antiguo, y cómo y la manera en que sobre esas ideas se asentaban unas tradiciones cuyos ecos se han extendido hasta nuestros días. Estos temores trascendentales se reflejan además en la literatura clásica de Occidente, y se acentúan más aún en la tradición de las baladas legendarias paralela a la corriente clásica, que lamentablemente, no logró pervivir como testimonio escrito hasta nuestros días. La Edad Media, sumida en fantásticas tinieblas, dio un gran impulso a las representaciones trascendentales, y tanto en Oriente como en Occidente, se trató de preservar y ampliar el sombrío legado extraído del folklore, de la magia y de los textos cabalísticos que habían sido preservados. Los hombres lobo,¹ las brujas, los vampiros² y otras criaturas

¹ Ovidio ya plantea en *La metamorfosis*, una articulación posible en lo que refiere a la sangre, al cuerpo y a la palabra: "Cuentan que los Gigantes intentaron alcanzar el reino celestial (...) entonces el padre omnipotente, tras haber enviado un rayo, quebró el Olimpo (...) mientras los feroces cuerpos yacían sepultados por su propia mole, dicen que la tierra se humedeció empapada por la abundante sangre de sus hijos y que dio la vida a la caliente sangre y, para que subsistieran

tremebundas, estaban en labios de las ancianas que narraban terribles historias

algunos recuerdos de su estirpe, la convirtió en figura de hombres, pero también aquella descendencia fue despreciadora de los dioses y muy ávida de cruel matanza y violenta: los reconocerías como nacidos de sangre." (Ovidio, 1995: 201). Se podrá formular como primer atisbo, que aquellos "todo cuerpo", los Gigantes, fueron arrasados por intentar acceder a un plano prohibido. El recuerdo de "esta estirpe" es lo que sobrevive en los cuerpos de los hombres, una fuerza vital que rechaza el orden divino: la sangre. Lo que pulsa en esa memoria no tiene que ver, según Ovidio, con la historia, sino con aquello que pervive sin registro en los que habita: lo que eterno, sin palabras, insiste. También, en la figura de Licaón, Rey de Arcadia, en la medida en que su propio nombre evoca su ulterior metamorfosis en lobo (*lykos*, en griego). Queremos señalar que la primera metamorfosis de un ser humano está considerada como castigo al primer delito de la humanidad: la insidia a Júpiter. La metamorfosis de Licaón en hombre lobo, su primer rastro, conlleva la pérdida de la palabra humana: "*Tan pronto como coloco esto en la mesa, yo (Júpiter), con una llama vengadora, abatí la techumbre contra un hogar digno de su dueño; él (Licaón) huye aterrorizado y, al alcanzar el silencio del campo, lanza aullidos y en vano intenta hablar; su cara concentra de él mismo la rabia y hace uso de su acostumbrado deseo de matanza contra animales y todavía ahora se alegra con la sangre.*" (Ovidio, 1995: 205). Quedar sin palabra como consecuencia de la metamorfosis, y ésta como castigo divino, no es exclusivo de Licaón. Por ejemplo, Dafne, perderá su voz tras ser convertida en árbol de laurel.

² Los estudios de Jackson sobre vampiros se basan en la siguiente hipótesis: en el arquetipo del vampiro se pueden detectar los trazos no ahondados de hechicería precristiana y los aspectos populares más oscuros del paganismo y del chamanismo. No es nuestro objetivo probar esta hipótesis, ni avalar las conclusiones del autor, pero creemos que plantea un recorrido que se vuelve pertinente para nuestra investigación, en lo que refiere al estudio etimológico vampiro-hombre lobo-bruja. Sobre esto escribe: "*La figura del vampiro europeo se origina en la delgada niebla de la antigüedad, con raíces que se extienden muy en el pasado en las culturas paganas tribales de los eslavos, celtas y teutones. La mitología de los muertos vivos que viajan de noche y que pueden asumir la forma de lobo, últimamente se deben rastrear hasta la cultura proto Indoeuropea de la cual esos grupos étnicos se llegaron a diferenciar en etapas posteriores. (...) De la palabra raíz eslava Velku, "lobo", proviene el nombre de la antigua casta de sacerdotes hechiceros eslavónicos llamados los Volkhyv. Puesto que el arquetipo del vampiro representa a una aparición de hechicero o bruja volando de noche luego se comprueba ampliamente cuando se examinan las principales palabras usadas, tanto para los vampiros como para los hombre lobo, en la Europa Oriental y los Balcanes, las cuales son derivadas de la vieja palabra eslava Velku; "lobo + dlaka": abrigo, piel peluda y significando literalmente "pelaje de lobo." Tales nombres para los hombres lobo vampiros se inicia con el Vulcolaca del viejo eslavo e incluyendo el Vukodlak esloveno; el polaco Wilkola; en el ruso el Volkolak, Volcun; el rumano Varcolac, Prikolitsch; el albanó Vurvolak, Lettish Vilcats; y el griego Vrykolokas, Broucalaque. Esta lista constituye virtualmente un vocabulario chamanístico de vampirología y sin lugar a dudas establece la naturaleza parecida tanto del vampiro como del hombre lobo siendo solo un ser. La tradición popular en Europa del Este dice, que un hombre o mujer cuando fueron licántropos en vida, se levantarán de sus tumbas como vampiros. (...) Yendo todavía más adentro en la tradición del vampiro y hombre lobo es que ellos, de hecho, son el espectro expirado de un brujo o hechicero, animado por intenciones agresivas y podemos notar que la misma etimología de la palabra vampiro suministra aún más evidencia para esto. La palabra del norte de Turquía Uber, "bruja", entró al lenguaje de los países europeos del este y Rusia en formas eslavas, las cuales incluyen Vampiro, Vapir, Vepir, Vampiresvam, Upierzyea, Wappyr, Vopyr y Vampyr del cual proviene la forma inglesa de Vampyre entrando en nuestro lenguaje en el siglo XVIII. El Varcolac, vampiro rumano (...) se dice de él que es una persona en vida que periódicamente se hunde en un profundo estado letárgico durante el cual su alma expirada viaja en forma de perro o lobo." (Jackson, 1999: 30, 34). Los subrayados son nuestros.*

populares y también de los poetas, en un período de transición cultural que supondrá el paso de la oralidad a la tecnología escrita. En Oriente, los cuentos sobrenaturales tendían a un virtuosismo pleno de matices que los transmutaba en la más pura fantasía. En cambio, en Occidente, entre los místicos teutones que habían llegado desde sus tenebrosas selvas boreales y los celtas con sus extraños rituales druidas, las leyendas sobrenaturales asumían una intensidad ominosa y se rodeaban de una atmósfera de convincente gravedad que duplicaba la potencia de unos horrores a medio explicar y apenas insinuados.

Gran parte del trasfondo del folklore occidental y de los cantos sobrenaturales, provenían incuestionablemente de las leyendas acerca de cultos antiquísimos y terribles, cuyos adoradores -procedentes de la época pre aria y pre agrícola, cuando la raza colonizadora de mongoloides invadió Europa con sus rebaños- practicaban los ritos de fecundidad. Este culto secreto, transmitido de generación en generación, durante milenios, pese a la dominación de las religiones druidas, grecorromana y cristiana, estaba marcado por el salvaje “aquelarre de brujas” que tenía lugar en los bosques y en las colinas remotas durante la noche de Walpurgis y también durante la noche de Todos los Santos, que constituyen las temporadas tradicionales para la reproducción de las cabras y de las ovejas. Este culto se convirtió en manantial de un riquísimo acervo de leyendas mágicas y además, dio impulso a la demencial persecución de las hechiceras. Similar en su esencia y tal vez vinculado directamente con dicho culto, era la siniestra cofradía de los adoradores de Satanás, teología invertida que originó los horrores de las afamadas “Misas Negras”; con un sesgo de la misma tendencia, podemos incluir las actividades a aquellos que perseguían objetivos más o menos científicos y filosóficos, tales como los astrólogos, los cabalistas y alquimistas del tipo de Alberto Magno o Raimundo Lulio, que abundaban en aquellos tiempos.

El predominio y arraigo de lo terrorífico en la Europa medieval, intensificado por la desesperación causada por los azotes de la peste, puede ejemplificarse con claridad a través de las grotescas esculturas introducidas en la mayoría de las obras religiosas del último período del gótico: las demoníacas gárgolas de Notre Dame y del Mont Saint Michel figuran entre las más famosas. Es importante recordar, que a lo largo de toda esta época, tanto los sectores ilustrados como las clases populares creían firmemente en

todas las manifestaciones sobrenaturales, desde las más dulces doctrinas cristianas hasta las mayores monstruosidades de la hechicería y de la magia negra.

De este fértil terreno se nutrieron los temas y los personajes de las leyendas y de los mitos tenebrosos que perduraron en la literatura fantástica hasta nuestros días disfrazados o alterados por la cosmovisión moderna. Muchos de ellos provienen de fuentes orales primitivas y forman parte del legado permanente de la humanidad. Legado en el que algo se repite, que desde lo inmemorial insiste en ser presente y actual. En todos los lugares en donde predominaba la mística sangre nórdica, la atmósfera de los cuentos populares es más intensa, mientras que en las razas latinas encontramos un matiz de racionalidad que le quita a las supersticiones mucho del encanto de las leyendas nacidas en los bosques del norte.

La poesía, género primigenio de pasaje entre las manifestaciones de la cultura oral a la escrita, fue la primera expresión literaria de los pueblos, y es en ella en donde encontramos la irrupción de lo sobrenatural en los escritos de la antigüedad. (Lovecraft, 1998) De todas maneras, es interesante notar que gran parte de los ejemplos de la literatura clásica están escritos en prosa, tales como el caso del hombre lobo relatado por Petronio, los pasajes aterradores de Apuleyo, la breve pero famosa carta de Plinio a Sara, y la extraña compilación *Sobre los prodigios* del griego Flegón.³ Pero, en la época en que

³ Flegón de Tralles fue un historiador interesado sobre todo por las anécdotas y los *mirabilia*. Su temática refiere solamente al mundo humano, dejando de lado los temas tradicionales del género, como la zoología, la botánica o la hidrografía. La obra de Flegón muestra cómo habían empezado a afluir dentro de la corriente paradoxográfica, contenidos un tanto extraños a sus intereses originales, que tienen que ver con el sensacionalismo y lo fantástico o reflejan una ingenua credulidad en aberraciones y deformidades fisiológicas de todo tipo. Hacen así su aparición, historias sobre aparecidos y resucitados, anomalías sexuales, hallazgos de huesos gigantes, casos de nacimientos monstruosos o ejemplos de fecundidad prodigiosa y de pubertad precoz. Se considera que en esta nueva tendencia de la literatura paradoxográfica podrían encontrarse influjos de procedencia etrusca y romana, o bien oriental, desde donde había comenzado a infiltrarse al mundo grecorromano toda clase de creencias y supersticiones relacionadas con el mundo de ultratumba. El texto fundamental de Flegón es *La novia de Amfípolis*, relato que en la época moderna inspiraría a Goethe la balada "La novia de Corinto", que narra la historia de la hija de un matrimonio de la ciudad de Amfípolis. Los padres casaron a la hija con un hombre rico, pero ella, Filinión, murió de pena. Sin embargo, ocurrió que la joven regresó de su tumba para confesar su amor a un joven que vivía como huésped de sus padres, Macates. Ella como prenda de amor, le dejó su anillo y un ceñidor. Los padres de Filinión extrañados por los ruidos nocturnos exigieron a Macates una explicación y él les enseñó los regalos de Filinión. Los padres horrorizados descubrieron que los presentes pertenecían a la fallecida. Acordaron entonces, que Macates les avisara si su hija regresaba de nuevo por la noche. Descubierta por sus padres, ella les reprochó

los antiguos mitos nórdicos asumen forma literaria y cuando los temas sobrenaturales surgen en ella, los hallamos principalmente en su poesía, del mismo modo que en gran parte de la literatura del Medioevo y del Renacimiento.

Entre los siglos XVII y XVIII, frente al avance de la racionalidad moderna, la sociedad ilustrada empieza a perder la fe en lo sobrenatural, inclinándose por un tipo de pensamiento más cercano a la racionalidad cientificista. Pero en paralelo, a principios del siglo XVIII en Europa surge la era romántica, con su exaltación de la naturaleza, la irradiación de los esplendores del pasado, de los paisajes extraños, las gestas temerarias y los prodigios increíbles. En este período, tras la tímida aparición de algunas escenas fantásticas en las novelas, la matriz de lo maravilloso cristaliza en el surgimiento de una nueva moda literaria: la novela gótica, plena de horror y fantasía.

La novela gótica cuenta con un personaje bien definido: el vampiro. Éste, es un ser maligno, recurrente como las pesadillas, inasible hasta el punto de que el propio Bram Stoker alcanzó a sostener que su poder radicaba en que “nadie creía en su existencia.” Criatura de la noche, el vampiro es uno de los motivos característicos de la literatura romántica; basta una mirada sobre la narrativa escrita durante el siglo XIX, cuyos límites difusos los historiadores suelen fijar entre la Revolución Francesa y la Primer Guerra Mundial, para observar cómo el vampiro se reproduce y prolifera, de modo tal que los más grandes autores, si no se han dejado cautivar por su figura, al menos han sido rozados por sus alas. Hijo de la imaginación popular, que acuñó su negra fama en baladas y canciones, el vampiro despertó de su letargo por obra de ese gran movimiento de remitologización que fue el Romanticismo y llegó a conocer su esplendor en la Modernidad durante la época de la “reproductibilidad técnica” de la obra de arte, según la expresión de Walter Benjamín con el auge de la alfabetización, la industria editorial, la prensa ilustrada y el folletín.

Surgido de los albores del siglo XVIII, el vampirismo fue en su origen la absurda y acaso inevitable creencia de una época incrédula. La Ilustración, con su razón abstracta y

que con su acción la habían devuelto a su tumba, cayendo muerta por segunda vez. Abierta la tumba, descubrieron que la joven no estaba donde la habían enterrado y que allí solo se hallaban los presentes que le había dado a Macates; y que su cuerpo seguía donde había caído. Finalmente, se decidió quemar el cuerpo ya que no podían volver a enterrarlo. Macates se suicidó poco después. (Flegón de Tralles, 1997)

desacralizada, avasalló tanto la autoridad poética de la mitología antigua como la verdad simbólica de la revelación cristiana, pero no pudo evitar "que las potencias arcaicas retornaran con carácter de una fantasmagoría" (Ibarlucía, 2002: 9); mientras Diderot y D'Alambert sistematizaban en la *Enciclopedia* todos los conocimientos científicos, filosóficos, económicos y técnicos dispersos sobre la faz de la tierra, desde los confines de Europa se expandía la superchería de que, por las noches, algunos muertos salían de los cementerios para chupar la sangre de los vivos y regresar, saciados y exultantes, a sus fosas.

En pleno Siglo de las Luces, vemos al vampiro levantarse de las cenizas aún tibias de las hogueras de las brujas como un Ave Fénix. Si hasta fines del siglo XVI y principios del XVII⁴ no se hablaba de otra cosa que de aquelarres, demonios y hechicería, ahora es éste resucitado "en cuerpo", con sus uñas y cabellos crecidos, sus carnes mórbidas y palpables, sus miembros móviles y flexibles, quien encarna la subversión y lo bestial de la naturaleza. Representante de la tradición y de las fuerzas primitivas, el vampiro es producto de "aquella dialéctica de la Ilustración que según Horkheimer y Adorno, sólo pudo destruir los viejos mitos para tropezar a cada paso con el retorno de lo reprimido."⁵(Ibarlucía, 2002: 5) La disolución del antiguo orden feudal y el ascenso de la burguesía convergen en su leyenda a fines del siglo XVIII, asociando el espectáculo de la

⁴ En el Siglo XV, en plena caza de brujas en el ámbito centroeuropeo, surgía una obra que actuaría como confirmación de todas las creencias de resucitados bebedores de sangre: *Malleus Maleficarum*, aparecido en 1486 y también denominado *Hexenhammer* (Martillo de Brujas). Fue firmado por dos dominicos Heinrich Institoris y Jacob Sprenger, aunque en realidad, el verdadero autor es el segundo de ellos. La obra está estructurada en tres partes: la primera estudia la hechicería, el papel del diablo y de la bruja; la segunda, enumera los maleficios realizados por las brujas; la tercera, expone la forma de abordar un proceso por la brujería. El *Malleus Maleficarum*, supone el reconocimiento de la Iglesia, a la vez que el de toda la sociedad, de una serie de criaturas demoníacas como eran los súcubos, íncubos, muertos vivientes, brujas, etc. La obra, además, hizo callar a la crítica intelectual que abogaba contra la magia y la hechicería, ya que toda censura racional a su existencia supondría a partir del *Malleus Maleficarum* una práctica herética, puesto que constituiría una duda a la doctrina religiosa expuesta por los dominicos y aprobada y confirmada por la cúpula católica. Del mismo modo, el vampiro sería considerado por la Iglesia católica como un *advocatus diaboli*, puesto que a través de supersticiones de ese tipo eran cuestionados algunos dogmas religiosos. (Michelet, 2006)

⁵Lo cual recuerda además, lo planteado por Freud en *El yo y el Ello*(1923): "El ello hereditario alberga en su interior los restos de innumerables existencias-yo, y cuando el yo extrae del ello la fuerza para su superyo, quizás no haga sino sacar de nuevo a la luz figuras, plasmaciones yocicas más antiguas, procurándoles una resurrección." (Freud,2000)

guillotina en la Plaza de la Revolución con las orgías de Sangre de Gilles de Rais y Erzsébet Bathory (Penrose, 2001) en la tenebrosa soledad de sus castillos.

El vampiro es contemporáneo de las pesadillas de Füssli, de las fantasías carcelarias de Piranesi, de los *Caprichos* de Goya y de la fascinación gótica por la escenografía medieval y los atributos estéticos que Edmund Burke reconoció en lo sublime: el temor, la oscuridad, el poder, la vastedad, la infinitud, el dolor. Su presencia se construyó debidamente documentada: ya en 1762, en una carta dirigida a Christophe de Beaumont, Arzobispo de París, el ciudadano de Ginebra Jean-Jacques Rousseau recordaba, no sin ironía, que había muchas más pruebas para aceptar la existencia de los vampiros que la de Cristo:

"Si hay en el mundo una historia acreditada, esa es la de los vampiros. No le falta nada: testimonios orales, certificados de personas notables, de cirujanos, de curas, de magistrados. La evidencia jurídica es de las más completas. Con todo, ¿Quién cree en los vampiros? ¿Seremos todos condenados por no haber creído en ellos?" (Siruela, 1992: 39)

2. Magia Póstuma y vampiros

En el comienzo fue el rumor: una crónica aparecida en *Le Mercure Galant* en 1694 daba cuenta de la existencia de vampiros o *upires* en Rusia y Polonia. A esto siguió el testimonio de Joseph Pitton de Tournefort, botanista de Luis XIV de Francia, que en su *Viaje al Levante*, publicado en 1702, documentaba un extraordinario caso de histeria colectiva provocada por la aparición de un *brucolaco* en la isla griega de Míconos. Las historias referidas por Kart Ferdinand von Schertz en *Magia posthuma*, obra impresa en Olmütz en 1706, informaban sobre el mismo fenómeno en Bohemia y Moravia: vampiros o "magos póstumos", cuyos cuerpos no ofrecían signos de corrupción, abandonaban sus tumbas por las noches, alborotaban las aldeas y atacaban indistintamente a animales y personas, mordiéndolos o devorando sus vísceras.

¿Por qué el este de Europa fue, desde el principio, la tierra madre de los vampiros? El término griego *brucolaco* o *vrucolaca*, que se traduce como "mordedor", "devorador", "roedor", acaso contiene la raíz etimológica de la palabra "bruja", al igual que

el vocablo ruso *upir*, que proviene del turco *ubre*, cuyo significado es el mismo. (Collin de Placy, 1999; Jackson, 1999) El origen de la superstición quizás se relacione estrechamente con el problema religioso de la corrupción de los cuerpos: contra la creencia católica de que aquellos cadáveres que se mantenían intactos llevaban la marca de la santidad, los cristianos de rito ortodoxo estaban persuadidos de que los cadáveres que no llegaban a corromperse pertenecían a excomulgados; para los cismáticos, los muertos sin absolución se convertían en malvados hechiceros y el único modo de desembarazarse de ellos era profanando sus tumbas, arrancándoles el corazón y quemando separadamente sus restos. (Capuana, 1995) Hacia 1725, desde la lejana aldea de Kisolova, entre Transilvania y la Bucovina, llegaron las noticias del difunto Plogojovitz, un viejo campesino rumano acusado de vampirismo y de ser responsable de la muerte de ocho personas. Al ser desenterrado después de diez días, se lo había encontrado con los ojos abiertos, las mejillas sonrosadas, los pies cubiertos de barro y las vestimentas rasgadas. Su exhumación y ejecución ante autoridades del Imperio Austro-Húngaro representó la primera de una larga serie y dio lugar a la difusión, no sólo de los rituales más eficaces para conjurar a los muertos crueles -incinerar el cadáver, clavarle una lanza en el pecho, extirparle o trepanarle el corazón, decapitarlo-, sino también, de los distintos talismanes y recetas para prevenir o deshacerse del maléfico influjo: colocar ristras de ajo en las puertas de las casas, usar crucifijos, no ingerir carne de animales que pudieran estar infectados, comer tierra del sepulcro y frotarse con la misma sangre del vampiro. (Aracil, 2002)

En 1728, con el propósito de echar luz sobre el famoso caso del vampiro Plogojovitz, el alemán Michael Ranft, diácono de Nebra, publicó en Leipzig un breve tratado en latín, titulado *De Masticatione Mortuorum in Tumulis*, donde analizaba en detalle las pruebas aportadas por la justicia austríaca. Desde una perspectiva ecléctica, que se apoyaba en una gran erudición sobre la magia natural de la Antigüedad, Ranft se propuso derribar la superstición del vampirismo mediante el análisis del proceso de corrupción de la carne. Así, por ejemplo, dio una explicación biológica del crecimiento de uñas y cabellos en los muertos y atribuyó a causas mineralógicas la razón de que, en Hungría y sus alrededores, los cuerpos enterrados se encontraban en buen estado de conservación.

De 1730 a 1735, una plaga⁶ de cadáveres hambrientos se abatió sobre Valaquia, Moldavia y las provincias Ilíricas. Nunca antes se había visto semejante guerra entre vivos y muertos; mientras por las noches las víctimas del vampirismo se multiplicaban, hordas de aldeanos profanaban los cementerios a plena luz del día y descargaban sus odios contra los difuntos. Fue por esos años que Johann Heinrich Zopfius publicó su *Dissertatio de Vampiros*, un tratado pseudocientífico de gran popularidad en Alemania e Inglaterra, que contribuyó a fijar de manera definitiva la imagen del vampiro como un resucitado en cuerpo, que chupa la sangre de los vivos provocando una debilidad mortal y contagia al hombre o la mujer que hace blanco de sus ataques. Este fenómeno llamó la atención del Marqués d'Argens en una de sus *Cartas Judías* de 1736 y despertó la alarma entre todos los espíritus ilustrados. Mientras el *Glentleman's Magazine* de Londres ridiculizó las informaciones procedentes del este de Europa, una gaceta de Nuremberg "para el progreso del arte médico y las ciencias naturales" dedicó una serie de fascículos al esclarecimiento de los bárbaros procesos contra muertos realizados en Serbia, junto a la frontera turca, con la anuencia de jueces y sacerdotes:

"En lo que concierne a la buena fe de los testigos -señalaba con prudencia uno de los autores- no puede subsistir duda alguna, y menos que nunca puede negarse que se hayan descubierto cadáveres de esa especie: pero no se puede decir lo mismo del rumor acerca de que esos cadáveres salgan por la noche de los túmulos y asalten a los vivos para chuparles la sangre." (Ibarluçia, 2002: 12)

⁶ Hablar de vampiros, como se demostrará en los capítulos siguientes, implica hablar del cuerpo. De lo real del cuerpo; real del cuerpo y sus goces. En consecuencia, es pertinente -dato que sólo se planteará, por lo acotado del problema en cuestión-, poder hacer un paralelo con las distintas plagas que azotaron a los hombres en el curso de la historia. En primer lugar, porque las plagas se instalaban dejando tendales de muertos con su correlato de incertidumbre y desvalimiento; y en segundo lugar, porque el desconocimiento facilitaba el recurso a explicaciones cercanas a la brujería y a la magia. La ciencia, ha ido avanzando con el hombre, pero su llegada a las masas siempre se retardó un siglo. Que las clases altas tuvieran recursos sanitarios y medicamentosos, no significaba que los campesinos, por ejemplo, tuvieran el mismo acceso. El Siglo de la Luz no iluminó a las mayorías y Galeno fue prohibido durante siglos. Las clases más desprotegidas, rodeadas de bosques o montañas, sólo tenían a la Iglesia -que durante varios siglos únicamente agregó un santo al almanaque, San Roque, el patrono de la peste bubónica- o a las prácticas más ocultas y prohibidas. La enfermedad hasta hace pocos siglos, era el terreno donde se dirimían las luchas entre el Bien y el Mal. (Cartwright, 2005; Michelet, 2006)

A mediados de siglo, el protomédico real Gerard van Swieten elaboró, a pedido de la Emperatriz María Teresa de Austria, un amplio y detallado informe sobre los vampiros. La investigación, de la que participaron otros científicos de Viena, concluyó en que no se trataba sino de una vana superstición popular, fruto de la tétrica y perturbada fantasía de candorosos e ignorantes campesinos. Swieten, advertía que las exhumaciones solían fundarse en la creencia de que el vampiro podía también contagiar a los demás muertos con los que compartía el cementerio, acarreando la vergüenza completa de hombres y mujeres que habían llevado una vida de dignidad y tornando incluso sospechosos de vampirismo a los niños inocentes. Por último, solicitaba la sanción de leyes que limitaran tales arrebatos en pos de conservar el buen nombre de los ciudadanos muertos y de sus familias. El informe de Swieten persuadió a la Emperatriz de la necesidad de combatir la superstición y prohibir, bajo muy graves penas, las exhumaciones de cadáveres no justificados por una "razón natural." En forma paralela, la Iglesia Católica, que hasta el momento no se había pronunciado sobre la materia, se hizo eco de las recomendaciones de los médicos y condenó por primera vez, en un documento de La Sorbonne, los "actos inhumanos y violentos" que se practicaban sobre cuerpos muertos. Con todo, hubo que esperar al Papa Benedicto XIV para que la responsabilidad de los sacerdotes jesuitas en la difusión de estas prácticas saliera a la luz. En una carta al Arzobispo de Leópolis, Prospero Lambertini escribió:

"Descubriréis, si vais a la fuente de tales patrañas, que son acreditadas también por los sacerdotes que quieren ganar con ello, incitando al vulgo, credo por naturaleza, a pagar sus exorcismos y misas. Os recomiendo expresamente interdecir, sin pérdida de tiempo, a aquellos que resulten culpables de semejante prevaricación. Convenceos, os lo ruego, de que en todo este negocio son los vivos los culpables." (Ibarlucía, 2002: 12)

En consonancia con Roma, el reverendo Augustin Calmet, sacerdote benedictino de la congregación de Saint-Vannes, abate de Senote y famoso exegeta de la Biblia, se propuso reunir todas las pruebas disponibles. En su *Disertación sobre los revinietes en cuerpo, los excomulgados, los upires o vampiros, brucolacos, etc.*, publicada en 1751, cotejó documentos, sopesó evidencia judicial, reprodujo cartas de testigos, pasó revista a la bibliografía existente y narró innumerables historias para llegar a una firme conclusión:

"Que los vampiros, o revinientes de Moravia, Hungría, Polonia, etc. de quienes se cuentan cosas tan extraordinarias, tan especificadas, tan circunstanciadas, tan revestidas de todas las formalidades capaces de hacerlas creer y probarlas jurídicamente en los Tribunales más exactos y severos: que todo lo que se dice de su regreso a la vida, de sus apariciones, de la turbación que causa en las poblaciones y en las campañas: de la muerte que dan a las personas chupándoles la sangre, o haciéndoles señal para que los sigan: que todo esto no es más que ilusión, y efecto de una impresión fuerte en la imaginación. Ni se puede citar testigo alguno juicioso, serio y no preocupado, que testifique haber visto, tocado, interrogado, examinado de sangre fría estos revinientes, y pueda asegurar la realidad de su regreso, y de los efectos que se le atribuyen." (Ibarlucía, 2002: 13)

De todas las historias contadas por Calmet, la más popular fue la de cierto "vampiro pasivo", reproducida de un informe del oficial médico Johann Flückinger titulado *Visum et Repertum*. En 1727, después de haber servido al Ejército austríaco, el boyardo Arnold Paul regresó a Medreiga, su pueblo natal, dispuesto a casarse con Mina, la hija de un terrateniente Húngaro. Tras la boda, le confesó a su esposa que había sido atacado por un *brucolaco* en la frontera con los turcos y que, para impedir el fatal efecto de la mordedura, había comido tierra del sepulcro del vampiro y, después de atravesarle el corazón con una estaca, se había frotado con su sangre. Paul murió, al poco tiempo, aplastado bajo una carreta de heno y los aldeanos empezaron a decir que su espectro abandonaba la tumba por las noches, relacionando sus apariciones con las extrañas muertes que azolaban al pueblo. Las autoridades resolvieron entonces que el cadáver fuera exhumado: le arrojaron ajo, clavaron una estaca en su pecho, le cortaron la cabeza y lo quemaron. Idéntica ceremonia se realizó con los cuerpos de quienes se suponía habían sido sus víctimas; al cabo de cinco años, sin embargo, la aldea fue escenario de hechos funestos: 17 personas de sexo y edades diferentes, murieron en pocos días con síntomas de haber sido vampirizadas. La explicación que se encontró fue que Paul también había infectado a los animales de los que habían comido éstas últimas víctimas y, una vez que se hizo lo propio con sus cadáveres, se erradicó el vampirismo de la región.

La *Disertación...* de Calmet se tradujo a distintas lenguas y tuvo gran influencia sobre la posición que en adelante adoptaron los sacerdotes católicos. Hacia 1753, temiendo que la superstición se trasplantará también a la Península Ibérica, el teólogo español Benito Jerónimo Feijoo dedicó una de sus *Cartas eruditas y curiosas* a ampliar, con acopio de referencias bíblicas, los argumentos del célebre abate benedictino. El efecto paradójico del libro de Calmet, sin embargo, fue popularizar las truculentas historias de vampiros en el oeste de Europa, seduciendo a espíritus tan anticlericales como Madame Necker, esposa del Ministro de Luis XVI y madre de Madamede Staël, que escribió un tratado titulado *Las inhumaciones precipitadas*. Indignado contra el oscurantismo de sus contemporáneos, Voltaire tomó partido en la discusión para señalar hacia 1772, en sus *Cuestiones sobre la Enciclopedia* que los auténticos vampiros no se contaban precisamente entre los muertos:

“Era en Polonia, en Hungría, en Silesia, en Moravia, en Austria, en Lorena, donde los muertos se daban estos banquetes. No se oía hablar de vampiros en Londres y menos en París. Confieso que en éstas dos ciudades hubo agiotistas, usureros, gente de negocios, que chuparon a pleno día la sangre del pueblo, pero de ningún modo estaban muertos, aunque sí corrompidos. Esos verdaderos chupasangres no moraban en los cementerios, sino en palacios muy agradables.” (Jackson, 1999: 18)

3. Baladas góticas

El vampiro encontró en las tradiciones folklóricas del este de Europa un terreno propicio para perpetuarse. Baladas y canciones anónimas ya evocaban sus hazañas en los países eslavos, cuando la revista científica alemana *Der Naturforscher*, editada en Leipzig por Chritlob Mylius, consagró el 1748 un número al fenómeno del vampirismo y publicó, junto a la traducción de la *Carta 125* del Marqués d’Argens, un poema de Heinrich August Ossenfelder, actualmente considerado el primer texto literario en abordar el tema; aún dentro de los cánones de la poesía popular, *El vampiro* (Osseenfelder, 1968) no refería, sin embargo, la historia de resucitado alguno, sino la de un intrépido amante que,

tras haber sido rechazado por una joven piadosa, la amenazaba pícaramente con volverse vampiro como los campesinos de la llanura húngara y vengarse de ella visitando su alcoba por la noche.

Debemos a Gottfried August Bürger, fundador de la "balada artística" alemana y uno de los mayores representantes del *Sturm und Drang*, el primer tratamiento literario de la superstición del vampirismo. En *Lenore* (Bürger, 1983), poema publicado en 1774, narra la historia de una joven que, al término de la Guerra de los Siete Años, se angustia por no tener noticias de su novio y en su desesperación reniega de la Providencia. A medianoche, un caballero golpea su puerta. Lenore desciende y reconoce enseguida a su amado Wilhelm, que viene a buscarla para celebrar los esponsales; él la sienta a la grupa del caballo y galopan vertiginosamente a la luz de la luna, atravesando paisajes sembrados de fantasmagóricas colinas y desiertos. Aterrorizada, la muchacha quiere saber por qué cabalgan tan rápido; Wilhelm espolea su caballo y pronuncia en voz baja estas palabras: "Veloces cabalgan los muertos".⁷ Lenore responde: "Deja a los muertos en paz."⁸ Cerca del amanecer, llegan a la puerta de un cementerio y se precipitan dentro; mientras el caballo avanza sobre las piedras funerarias, el jinete va perdiendo su apariencia humana y el lecho nupcial se revela como la fosa donde yace, junto a su armadura destrozada, el esqueleto del novio. A medida que la tierra se entreabre bajo los pies de Lenore, un cortejo de espectros danza una ronda macabra y repite la tardía advertencia: "No hay que medirse con Dios."

El espeluznante poema de Bürger, reelabora motivos procedentes de diversas leyendas nórdicas como la de Tannhäuser,⁹ cautivo de los encantos de Venus. La danza nocturna de los elfos en la balada danesa de *La hija del Rey de los Alisos* se funde con la tradición alemana de la *Danza de los muertos*, alegoría pictórica del Medioevo, a menudo

⁷ Poema que nos recuerda un pasaje en la novela de Stoker, *Drácula*, donde se lo cita textualmente: "Pasa antes de la hora, esta noche amigo. El hombre tartamudeó: El herr inglés tenía prisa. A lo que el desconocido contestó: por eso, supongo, que se lo llevaba usted a Bukovina. No puede engañarme, amigo; sé demasiado, y mis caballos son mas rápidos. Sonrió al hablar, y nuestros faroles iluminaron una boca dura, de labios muy rojos y dientes afilados y blancos como el marfil. Uno de mis compañeros susurró a otro el verso de Lenore, de Bürger: Denn die Todten reiten schnell." (Stoker, 1999: 21)

⁸ Expresión que retomará Ernst Raupach, para el título del cuento de 1823 "Deja a los muertos en paz." (Raupach, 2002)

⁹ Argumento que retomará Wagner en su Ópera estrenada en 1845.

acompañada de epígrafes burlescos, en la que la muerte es representada como un esqueleto que viene a buscar, uno por uno, a todos los habitantes de un pueblo, sin distinción de edad, sexo o condición social. Igualmente significativa es la identificación de la muerte con la figura masculina, propia de las culturas de lengua germánica: el caballero es tanto Wilhelm, el amante muerto, como la muerte misma, lo cual permite comprender que, hasta la aparición de *La novia de Corinto* de Johann Wolfgang Goethe en 1797 (Goethe, 1963), el vampiro haya sido representado predominantemente como un hombre.¹⁰ Aunque es posible que conociera la *Disertación...* de Calmet, Goethe se sintió atraído por el vampirismo a través del "Lamento por una Dama de Asan Aga", poema morlaco que recopiló el abate Alberto Fortis en su *Viaje a Dalmacia*, aparecido en 1774. El argumento de la *Novia de Corinto*, sin embargo, lo extrajo de la misma fuente en la que se basó para escribir la "Noche de Walpurgis" del *Fausto*: la obra de Johann Prätorius *Nuevo mundo: descripciones de diversas personalidades maravillosas*, impresa en Magdeburgo en 1666. Allí leyó un episodio del *Sobre los prodigios* de Flegón de Tralles, escritor griego del Siglo I, donde se narra la historia de Filinión, una bella joven que, tiempo después de haber sido enterrada, fue sorprendida en el lecho de un extranjero llamado Macates.¹¹ En la versión de Goethe, -que presenta algunos puntos de contacto con el argumento de *La religiosa*¹² de Diderot, publicada en 1796-, la muchacha muere de pena porque sus padres no le permiten casarse y quieren encerrarla en un convento. Para vengar la dicha arrebatada, abandona por la noche el sepulcro, se presenta en la habitación de su

¹⁰ Este comentario refiere exclusivamente a la representación del vampiro en la literatura (poemas y baladas) hasta el siglo XVIII. Más adelante, se desarrollará cómo en la mitología, por ejemplo, lo vampírico es siempre tratado como femenino. Así también, en el siglo XIX, el vampiro en la literatura en general es representado como mujer. Será a partir de Stoker, que el vampiro se volverá a representar como personaje masculino. Esta influencia definirá las características del personaje en el siglo XX y aún en el siglo XXI.

¹¹ Ver cita 3.

¹² Susana, segunda hija de un matrimonio de muy buena condición económica, es enviada a un convento para ser monja. Se resiste hasta último momento, cuando su madre le confiesa, que debe tomar los votos para expiar sus culpas: ella es hija de otro hombre. La madre ha pecado y la única forma de expiar su culpa es entregándola al servicio de Dios. La vida en el convento, lejos de ser una experiencia que eleve su alma, es foco de las más escalofriantes aberraciones. La novela tiene formato epistolar, en donde "la religiosa" cuenta sus avatares a un tercer personaje a fin de justificar su pedido de auxilio. "La religiosa" se escapa del convento después de que la justicia niega su pedido de renunciar a los votos religiosos. Diderot cierra la novela cuando Susana, prófuga y perdida en un mundo que desconoce completamente, pide ayuda a un hombre noble. (Diderot, 1976)

prometido y, tras gozar con él como jamás lo había hecho en vida, lo vampiriza.¹³ Algunos críticos sostienen que Goethe pudo haberse inspirado en la historia de Menipo de Licia y la Empusa, referida por Filóstrato en el libro cuatro de su *Vida de Apolonio de Tiana* (Filóstrato, 1992: 250), obra escrita en el siglo II. Según Filóstrato, un joven filósofo, que se dirige de Cencreas a Corinto, se encuentra en el camino con el espectro de una bella mujer fenicia. La dama lo invita a su casa, y le promete que, si se queda a vivir con ella, le dará de beber el mejor vino, cantará y bailará para él y ningún mortal se atreverá a molestarlo jamás. El joven acepta la propuesta y, tras gozar de los encantos de la muchacha, decide casarse con ella. A la boda asiste, entre otros invitados, Apolonio, que se da cuenta de que la novia es una Empusa, y que todo su atavío, como el oro del Tántalo del que habla Homero, es mera ilusión; desenmascarada, la Empusa llora y desea que Apolonio guarde silencio, pero éste no se deja conmovir y sigue nombrándola hasta que sus vestidos, su cuerpo y la casa misma, con todo lo que contiene, se desvanecen al instante.

En la mitología griega, las Empusas (Graves, 1985; Garibay, 2000; Grimal, 2001) integraban el séquito de Hécate, la diosa de la muerte; tenían ancas de asno, llevaban una zapatilla de bronce y, adoptando la figura de una hermosa doncella, solían acostarse

¹³ En el texto de Goethe, la amante fantasma se convierte en vampiro. El fantasma de la hija consagrada a Dios por su madre, pasa una noche de amor con su antiguo pretendiente y al marcharse, le anuncia su próxima muerte, ya que le ha chupado la sangre del corazón. A diferencia del texto de Flegón, en el que la amante fantasma directamente es asesinada por su amado, en la balada de Goethe, la joven es la que propicia la muerte a su amante y, al mismo tiempo, se muestra como amenaza real para otros jóvenes. El vampiro femenino que Goethe utiliza en su balada posee las características propias de los vampiros de la superstición popular, pero dotado de nuevas características. En este sentido, es avanzada la balada cuando proporciona datos que permiten pensar en un vampiro: la frialdad de su cuerpo y que ningún corazón palpita en su pecho; en las últimas estrofas proporciona el dato fundamental: la sed de sangre. La causa para el vampirismo parece ser el amor desafortunado, como ocurría en el texto de Flegón. Sin embargo, la causa puede hallarse, además, en la confrontación que se da a lo largo de todo el poema entre el cristianismo y el paganismo y en un voto que realizó la madre de la joven estando enferma en el sentido de abjurar de los antiguos dioses y convertirse al cristianismo entregando a su hija para recuperar la juventud. La madre se convierte, por lo tanto, en la causa del vampirismo de la joven. En Flegón, los padres de Filinión son culpables indirectos de lo ocurrido con su hija; en Goethe, la madre convierte a su hija en ofrenda y su existencia como vampiro se debe a su propia madre, retornando ella para pagar culpas ajenas. La noción de “causa” planteada en Goethe, ofrece al tratamiento de lo vampírico, un rasgo singular y hace la diferencia de los textos que lo anteceden y preceden. La ficción del siglo XIX no retomará este tema, en tanto lo vampírico se presentará sin causa aparente, como un “siendo” más allá del origen. Los siglos XVI, XVII y XVIII ubicarán la causa en un conflicto religioso. (Muñoz Acebes, 2000)

con los hombres durante la noche y chuparles sus fuerzas vitales¹⁴ hasta hacerlos morir.¹⁵ Su leyenda fue probablemente llevada a Grecia desde Palestina, donde se las consideraba hijas de Lilith (Scholen, 1986; Frazer, 1994), la primera mujer de Adán y, según el Zohar, la esposa de Satanás, representada como una serpiente. Por su lascivia y crueldad, estas criaturas infernales, capaces de transformarse en perras o vacas, se emparentaban con Lamia (Graves, 1985; Garibay, 2000; Grimal, 2001), la vengativa divinidad libia, cuyo horrible rostro era la máscara que llevaban las sacerdotisas durante los Misterios.¹⁶ En su *Metamorfosis o Asno de oro*, Apuleyo la describe como el íncubo que bebe la sangre de un hombre llamado Sócrates; a su mismo linaje pertenecía la malvada Éstriges (Grimal, 2001), demonio alado provisto de garras que, según se cuenta en los *Fastos* de Ovidio, quiso asesinar al hijo recién nacido del Rey Procas. (Ovidio, 1986)

En el umbral del Romanticismo, *La novia de Corinto*, significó la consagración del vampiro como motivo literario, al mismo tiempo que cristalizó la expresión de una nueva sensibilidad ante la muerte. Madame de Staël destacó "*la mezcla de amor y pavor*" -"*la voluptuosidad fúnebre*" que emanaba de la alianza del amor con la tumba- y sostuvo que la belleza misma constituía "*una aparición espeluznante*". (Staël, 1991) Algo similar puede decirse de los *Himnos a la noche*, que Novalis comenzó a escribir el mismo año en que se

¹⁴ La sangre considerada el receptáculo donde reside la vida asume el poder sagrado de prolongarla. Este es el motivo por el que los muertos se afanan en buscarla, como sucede en el conocido pasaje de *La Odisea*, al comienzo del canto XI "Invocación a los muertos", donde Ulises conducido por Circe, llega con su nave a las regiones del Hades para pedirle a su oráculo al alma del difunto Teresías. Ulises sacrifica algunas reses como ofrenda a los muertos y, cuenta Homero: "*Corría negra sangre. Del Érebo entonces se reunieron surgiendo las almas privadas de vida, desposadas, mancebos, ancianos con mil pesadumbres, tiernas jóvenes idas allá con la pena primera; muchos hombres heridos por lanza de bronce, guerreros que dejaron su vida en la lid con sus armas sangrantes. Se acercaban en gran multitud cada cual por su lado con clamor horroroso. Yo, presa de lívido miedo, ordené a mis amigos que al punto cogiendo las reses que por bronce cruel degollaban yacían en el suelo, las quemaran quitada la piel invocando a los dioses, al intrépido Hades, y a la horrible Perséfone. A un tiempo, del costado sacando otra vez el agudo cuchillo, me quedé conteniendo a los muertos, cabezas sin brío, sin dejarles llegar a la sangre hasta hablar con Tiresias.*" (Homero, 2004: 122, 123)

¹⁵ Este rasgo de la Empusa, bella doncella que se acostaba con hombres y cada noche "chupaba" su fuerza vital, es la característica por excelencia del vampiro femenino en la literatura del siglo XIX. Por citar alguna de ellas: Brunhilde de Raupach y Clarimonda de Gautier, entre otras.

¹⁶ Los misterios eran cultos y sumas de ideas que se ligaban con determinado dios y eran solamente conocidos por los iniciados. Fueron divulgados en Grecia y más tarde en Roma. Pueden compararse con las Sociedades Secretas que abundaban en Europa en la Edad Media. Tenían enlaces con las fiestas antiguas de la fecundidad y eran celebrados para propiciar siembras. (Garibay, 2000)

publicó la balada de Goethe, inspirado en las visitas al sepulcro de su amada Sophie von Kühn. Necrofilia, catolicismo y sensualidad se entrelazan en el ideal romántico de manera totalmente inédita. El deseo de una unión "en" la muerte, y ya no "más allá" de la muerte, aparece también en una carta de Clemens Brentano a Carolina von Günderrode, fechada en 1802, donde le pide que abra las ventanas de su cuerpo para "*beber hasta que me encuentre ebrio y pueda llorar tu muerte con alegre rabia.*"

"Christabel" de Samuel Taylor Coleridge, el primer poema vampírico de lengua inglesa, también se remonta a 1797. (Coleridge, 1997) En su origen se encuentra *Lenore* de Bürger, de cuya gran popularidad en Gran Bretaña daba cuenta la existencia de siete traducciones, entre ellas una de Walter Scout, y la balada de Mathew G. Lewis, "Alonso el valiente y la bella Imogine", incluida en su novela *El Monje* de 1796. (Lewis, 1995) Las dos primeras partes del poema, sobre las cuales Coleridge trabajó durante su estadía en Alemania, narran la historia sobrenatural de una muchacha que vive en un castillo gótico, en compañía de un padre sumido en el dolor por la muerte de su esposa. Una noche, en medio del bosque, Christabel encuentra a Geraldine, bellísima hechicera, que la convence de que la lleve a dormir a su alcoba. La joven se siente atraída por la extraña y, mientras comparten el lecho, tiene un sueño en el que se ve vampirizada, al pie de un viejo roble, por una mujer con ojos de serpiente. Por la mañana, su padre conoce a Geraldine, en cuyo rostro cree descubrir a la hija perdida de un viejo amigo y se enamora de ella. Christabel, celosa de un amor que la excluye, ruega a su padre que eche a la intrusa, pero no lo consigue y acaba siendo despreciada.

Coleridge publicó "Christabel" en 1816 sin haberlo concluido. Las reseñas de los Periódicos de la época fueron mayormente negativas y apuntaron, sobre todo, a la ambigua esencia de Geraldine, que no se parecía a ninguna de las heroínas conocidas. La trama de lesbianismo e incesto dejó, sin embargo, una profunda huella en la literatura de lengua inglesa del siglo XIX, como puede verse en "Carmilla" de Joseph Sheridan Le Fanu. (Le Fanu, 2002)

La influencia de Coleridge sobre la narrativa vampírica se hizo sentir también a través de su famosa "Rima del viejo marinero", incluida en el libro *Baladas líricas* que editó junto con William Wordsworth y Robert Southey, de la que se ha dicho que inspiró a Stoker el viaje en barco de Drácula desde Turquía hasta las costas de Inglaterra.

Southey hizo suya la leyenda del vampiro en *Thalaba, el destructor*, que comenzó a escribir en Bristol en 1797 y concluyó en Cintra en 1800. En uno de los episodios centrales de esta epopeya en verso, cuya versión teatral se estrenó en el Royal Coburg de Londres en 1823, Southey cuenta cómo el héroe penetra en la bóveda de su esposa Oneiza, durante una medianoche de tormenta, acompañado de su suegro. En un resplandor de azufre ve levantarse a la difunta del sarcófago, con las mejillas lívidas, los labios azules y un terrible brillo en la mirada.¹⁷ Aunque cuenta con un mágico anillo que le confiere poder sobre los muertos, Thalaba está a punto de sucumbir a su hechizo, cuando el padre de la joven atraviesa el cadáver del vampiro con una lanza. Según consigna el propio Southey en su edición anotada del poema, la escena se inspira en *Viaje al Levante* de Tournefort y en el famoso caso del vampiro de Arnold Paul referido por el abate Calmet.

Por su parte, un poema de John Keats, publicado en *The Indicador* en 1819, retrata a la mujer vampiro como una criatura, con apariencia de hada y ojos salvajes, que ronda las colinas y seduce a los caminantes con su inocente hermosura. En *La Belle Dame sans Merci*, que toma su título de una balada cortesana de Alain Chartier escrita en 1424, el poeta encuentra a esta joven y la agasaja con flores perfumadas, mientras ella entona, entre sollozos, una melancólica canción. Tras confesarle su amor, la muchacha lo conduce a una gruta élfica y lo hechiza con la mirada; estando dormido sobre la hierba, se le presentan en un sueño¹⁸ -su último sueño- reyes, príncipes y caballeros que gritan: "*La Belle Dame sans Merci te ha hecho su esclavo.*" (Keats, 1999) En la oscuridad alcanza a distinguir los hambrientos labios de los muertos que se abren horrorosamente sobre él y despierta sobre la fría ladera de la colina, donde nada vive y ningún pájaro canta.

¹⁷ Escena que recuerda a la novela de Stoker, cuando los caballeros y el Dr. Van Helsing, tras la muerte de Lucy, van a su tumba y la ven levantarse transformada en un vampiro.

¹⁸ El tema de *la revelación de lo vampírico en el sueño*, registro cegado en la conciencia por el embelezo de la belleza, se retomará en varios cuentos posteriores del siglo XIX. Por ejemplo en "Vampirismo" de E.T.A. Hoffman, "Deja los muertos en paz" de E. Raupach, "Los amores de una muerta" de T. Gautier. También en la novela de Stoker, el sueño revela al vampiro: "*Diario de Lucy Westenra. (...) Es como si hubiese pasado una larga pesadilla y acabo de despertar. (...) Tengo el brumoso recuerdo de haber pasado momentos de ansiedad, esperando y temiendo; de una oscuridad en la que no había ni el dolor ni la esperanza. (...) Ruidos que solían asustarme -aleteos contra el cristal de la ventana, voces distantes que parecían sonar cerca de mí, ásperas palabras que provenían de no sé dónde y me ordenaban no sé qué.*" (Stoker, 1999: 189)

Otras dos baladas de Keats, escritas en 1819 y publicadas en 1820, regresan sobre el mismo motivo. En "La víspera de Santa Agnes" (Keats, 1999) la imagen de *La Belle Dame* es evocada a propósito de la alegoría vampírica de Porphyro, que secretamente penetra en el sueño de la ideal Madeline como en las profundidades de un sepulcro y acaba viéndose rodeado de espectros. En "Lamia" (Keats, 1999) el vampiro reaparece con todos sus atributos aunque, esta vez, para recrear la historia de Menipo Licio contada por Filóstrato. Al comienzo del poema, Lamia, atrapada en un cuerpo de serpiente, le cuenta a Hermes que, en otro tiempo, tuvo forma de mujer y se enamoró de un joven de Corinto. Keats, enfatiza el poder que la palabra ejerce sobre ella: la belleza de Lamia se debilita en el momento en que Apolonio la llama por su nombre y cuando finalmente le dice víbora, muere llevándose consigo a su amado.

Podemos decir entonces, por lo planteado hasta aquí, que aquello que se nombra cuando nos referimos a "lo vampírico" se ha intentado encadenar a las distintas producciones literarias que tiempo y época se le ofrecieron. Claro que, el Iluminismo, por ejemplo, no contemplaba en sus filas a la ficción; como tampoco, el Romanticismo se sostiene en Tratados científicos. ¿Hay una sobredeterminación en estas producciones? O dicho de otro modo, ¿tienen una peculiar cualidad estas formas literarias para que lo vampírico se encause en su forma?

Una propuesta sólida contemplaría, no solamente la cuestión histórica –en la medida que cada época ha generado sus formas de producción literaria dentro de las características de su condición temporal-, sino también, incluir en el planteo, el hecho de que esas formas literarias consideran, o su estructura les da las herramientas para incluir, aspectos del cuerpo que de otra manera quedarían excomulgados en su inscripción. Los estilos de presentación no tienen carácter de afirmación, sino que bordean esa zona, desde donde algo insiste en que se escriba. El Iluminismo por su convicción termina, en su intento de exorcizar lo oculto, diciendo sobre los avatares del los cuerpos, más que ningún otro. Así también, los poetas, con las musas a su favor, dicen en silencio, sobre lo que no puede ser escrito en palabras: algo que retorna en el cuerpo y que de él emana, hace insistencia y brega por ser encadenado en alguna fortuna mortal: como si la letra pudiera poner fin a esa mortificación de lo eterno. Porque, si la palabra mata a la cosa, eso que reverbera, invoca su cosificación.

4. De la balada al siglo XIX

Hasta aquí, hemos recorrido el tumultuoso camino del vampiro por la literatura. Aunque, no es nuestro personaje una invención puramente literaria, el recorte imprescindible lo ubica, ya sea dentro de los Tratados del Iluminismo, como de las baladas y de los poemas. La palabra *vampir* aparece en letra impresa en Alemania a principios del siglo XIII y transita saltando de cuerpo en cuerpo, todos los estilos que la cultura le propuso.

La narrativa del siglo XIX, es una nueva etapa que representa el tránsito de la poesía a la prosa; como así también, de un género tradicional a otro moderno: sólo como ficción -novela, relato, cuento fantástico- el vampiro adquiere una nueva vestidura. Lo vampírico ha sido interpretado en la mayoría de los casos, particularmente en su textura ficcional, a partir de coordenadas fantasmáticas o pulsionales. Desde las conclusiones más conocidas como "vampiro sinónimo de oralidad"¹⁹, hasta la lectura del vampiro como "condensación de las represiones propias de la época victoriana."²⁰ Lo "sexual reprimido" y el vampiro han transitado juntos, como una sola idea, durante la mayoría del siglo XX. Estas posibles interpretaciones se han basado en la idea de que "interpretar" implica agregar una construcción exterior al texto en sí; agregado que zurce la incertidumbre de lo que se repite siempre igual, ofreciendo como trazo una falsa verdad de lo que allí se instala. Lo que proponemos, es no interpretar a la literatura, sino leer las ficciones: acto de lectura que no redunde en sobreponernos en un horizonte de sentido.

La novedad de la ficción del siglo XIX, es precisamente esto: sólo puede ser leída. El vampiro en la ficción se lee, no se interpreta, ni se comprende. A partir de esta *forma*, al decir de Saer (Saer, 2004) -en la revelación que no se produce-, la literatura vampírica no se sitúa en el contenido latente, en la enunciación de una trama fantasmática, de un deseo, de un diagnóstico; sino en lo que oculta el secreto, en los términos que plantea el enigma: qué es aquello que se repite. Es esta lectura, que no agrega, sino que viene a despojar de imágenes, la que sostiene la pregunta por la relación siempre *imposible*, entre

¹⁹ Para esta interpretación consultar entre otros: Marcano (1996); Rodríguez de la Sierra, (1989); Rusconi (2003); Grupo de estudio sobre mitos de América Latina (1996); Simo (1991)

²⁰ Para esta interpretación consultar: Jackson (1986); Lecercle (2001)

el psicoanálisis y la literatura –desde ahí, es esa imposibilidad, la fuga en la ficción, como hiato que establece una ruptura.

Para esta recopilación seguimos los lineamientos metodológicos planteados por Julio Premat, quien establece:

“Creo que es mejor comenzar por el conocimiento de lo singular para intentar, luego una generalización que se sustente en trabajos textuales previos. Es un saludable principio metodológico: analizar una producción como si fuese toda la literatura, es decir, someterla a todas las preguntas posibles, y entonces constatar cuáles textos son los que resisten.” (Premat, 2002: 12)

A continuación, ofrecemos al lector interesado la sinopsis argumental de la novela y de los relatos que atañen a este escrito. La textura de la letra, que permitiría un tipo de análisis formal y de las estrategias narrativas desplegadas en cada uno de los textos en su singularidad, excede los objetivos específicos planteados en estas páginas. Por otro lado, las sinopsis aquí presentadas son necesarias dada la extensión de los relatos. En consecuencia, presentamos los textos abreviados.

5. Sinopsis de textos literarios

5.1. “El vampiro” de John Polidori (1819)

“La superstición en que se basa este relato está muy difundida en Oriente. Entre los árabes parece ser común; pero no se extendió entre los griegos hasta después del establecimiento del cristianismo y sólo ha asumido su forma actual tras la división entre la iglesia latina y griega, época en la cual se hizo predominante la noción de que un cuerpo latino no podía corromperse de ser enterrado en su territorio, propagándose luego para constituir el tema de muchas historias fantásticas que aún hoy pueden oírse sobre los muertos que se levantan de sus sepulturas y se alimentan con la sangre de los jóvenes y hermosos.” (Polidori, 2002: 34)

Una pareja poseedora de gran fortuna deja tras su muerte en la orfandad a dos hijos pequeños. Aubrey, el mayor y su pequeña hermana quedan a cargo de tutores, quienes creen que su deber será cuidar de los intereses económicos.

Aubrey, cuando crece viaja a Londres a presentarse en sociedad. En una de las múltiples fiestas a las que concurre, conoce a Lord Ruthven. Citamos:

"Sucedió que en medio de las locas diversiones propias del infierno londinense apareció, en varias fiestas de los señores del 'buen tono', un caballero que resultaba más notable por sus singularidades que por su rango. Contemplaba con regocijo en torno suyo como si no le fuera posible participar en él. Aparentemente, las suaves risas de las hermosas sólo atraían su atención para poder apagarlas con una mirada y traspasar de miedo esos pechos en que reinaba la coquetería. Quienes experimentaron esa sensación de espanto no podían explicar de qué surgía."(Polidori, 2002: 53)

Pronto Aubrey trama relación con Lord Ruthben, y enterado de que éste parte de viaje por la Europa continental, decide irse con él. Progresivamente, Aubrey descubre características en su nuevo amigo que lo sobresaltan: cada acto de caridad, de compañía, es más, cada vez que Lord Ruthben se relaciona con alguien, fuera hombre o mujer, el destino de esa persona queda atrapado en la desdicha o en la desesperación, ya sea, miseria, enfermedad, locura o en la propia muerte.

Con el paso del tiempo e instalados en Roma, Aubrey recibe una carta de sus tutores a través de la que le imploran que se separe lo antes posible de su acompañante. Le cuentan, que partido Lord Ruthben de Londres, las mujeres que con él se habían relacionado habían expuesto todos los horrores y tormentos experimentados en su compañía. Decidido a partir, informa a su compañero de su decisión bajo una excusa cualquiera y orienta su destino hacia Grecia. Pronto llega a Atenas, donde se instala y se dedica a contemplar y estudiar las bellezas de aquella civilización. Al poco tiempo conoce a lanthe, muchacha griega con la que visita y conoce las ruinas. lanthe es la que en sus paseos empieza a contarle todos aquellos cuentos que le relataba su nodriza de pequeña: historias de vampiros. Aubrey, siempre incrédulo, intenta calmarla y trata de parar con su risa esas espantosas historias:

“(lanthe) le rogó que creyera en sus palabras, pues se había observado que todos aquellos que se atrevían a poner en tela de juicio la existencia de los vampiros recibían siempre una demostración que los obligaba, con el corazón partido por la pena, a confesar que se trataba de una realidad.” (Polidori, 2002: 43)

En su búsqueda de lugares ocultos o piezas perdidas, Aubrey decide realizar una excursión que le llevará varias horas. Enterados los padres de lanthe de ese paseo, le ruegan que no vuelva cerrada la noche, ya que debería atravesar un bosque donde ningún griego permanecía después de ocultarse el sol. Lo describen como un punto de reunión de vampiros para sus orgías nocturnas y advierten a Aubrey acerca del peligro que suponía atravesar aquel pasaje. Entretanto, su investigación lo mantiene tan ocupado que no da cuenta de que el sol se había ocultado y aunque intenta apurarse la noche lo encuentra atravesando el bosque. Perdido, vislumbra una choza y se dirige hacia ella para pedir que alguien lo guíe. Una tormenta se desmorona sobre él, y sin poder distinguir un centímetro del camino, escucha gritos de una mujer conjuntamente con una carcajada burlona. Al entrar en la choza completamente oscura, se topa con una presencia que le expresa con tenues palabras: *“una vez más te entrometes.”* Tomado por este ser de fuerza sobrehumana, lucha como puede para liberarse de él. Fue en vano; ya estaba tomándolo del cuello cuando un gran número de antorchas se interpuso. Ante su pedido, los hombres que cargaban las antorchas, buscan aquella voz que había gritado y encuentran a lanthe desangrada, muerta. Aubrey cae enfermo durante muchas semanas. Cuando lo sacan de la choza lleva en la mano una pequeña daga que había encontrado en el piso.

Lord Ruthven, llegado a Atenas al enterarse del estado de su amigo, dedica su tiempo a cuidarlo. Superada la convalecencia parten juntos a recorrer Grecia. Trasladándose por un sendero muy angosto son presa de unos asaltantes. Lord Ruthben será herido y ambos tomados como prisioneros. Pronto Lord Ruthben desmejorará y antes de morir implorará a Aubrey:

“¡Auxíliame! Tú puedes salvarme y aún puedes hacer más. (...) Júralo por todo lo que tu alma reverencia, por todo aquello que tu naturaleza teme, jura que por un año y un día no

impartirás tu conocimiento de mis crímenes o de mi muerte a ningún ser humano en forma alguna, pase lo que pase y veas lo que veas.

¡Te lo juro! –dijo Aubrey." (Polidori, 2002: 48)

Lord Ruthben morirá enseguida. Los ladrones se llevarán su cuerpo y cuando Aubrey vaya en su búsqueda para enterrarlo no encontrará el cadáver. Será liberado días después y partirá a Esmirna, para luego llegar a Nápoles. En el viaje y en posesión de las pertenencias de Lord Ruthben, se decidirá a ordenarlas y encontrará un estuche. Mucha será su sorpresa cuando entre las varias armas que contenía el estuche aparezca una vaina que se correspondía con la daga que encontrara en la choza aquella noche.

Vuelve a Londres al encuentro de su hermana. Al poco tiempo de instalado, comienza a acompañar a su hermana a los bailes de sociedad. Una noche, parado contemplando a la multitud en un salón una voz le dijo al oído "*recuerda tu juramento.*" Al levantar la vista ve a Lord Ruthben. El horror y la desesperación se apoderan de él. Su juramento le sella los labios y prontamente un estado similar a la demencia se apodera de su persona. La sola idea de que ese monstruo pudiera tocar a su hermana lo enloquecía. Es recluido en su habitación. Su hermana lo visita de tanto en tanto, y cuando le pregunta por el motivo de sus aflicciones, al querer Aubrey hablar en su cabeza esa voz le repite su juramento y sus labios se vuelven a sellar.

Una tarde, faltando poco para que su juramento caduque, su hermana entra en la habitación y le cuenta que en el curso de su enfermedad había conocido a un hombre maravilloso que le había propuesto matrimonio. La felicidad de Aubrey se interrumpe cuando ve la imagen de Lord Ruthben en un relicario que lleva puesto su hermana. Su locura estalla y la reclusión se torna más extrema. Ruega, implora que se evite ese casamiento, pero sus labios no logran hablar.

En la mañana del casamiento. Aubrey intenta escapar pero se lo impiden. Desde su cuarto escucha las campanas que anuncian el casamiento. Al otro día, finalizado su juramento, cuenta a sus tutores cada detalle de lo sucedido. Muere horas después. Cuando encuentran a su hermana, Lord Ruthben había desaparecido y ella había saciado la sed de un vampiro.

5.2. “Deja a los muertos en paz” de Ernst Raupach (1823)

*“No te atrevas jamás a despertar a un muerto!
Que de niebla los muertos cubren la faz del día;
pues ya sobre esta tierra ninguna luz envía
lo que bajo la tumba yace pálido y yerto.
¡Que en su estrecho ataúd duerman eternamente!
Los muertos con voz pútrida desde el sepulcro llaman
y envenenan la sangre de los seres que aman;
ni los rayos del sol, ni el rocío paciente,
ni el mágico perfume de dulces primaveras
han de hacer que su sangre se renueve de veras.
Si una vez de la vida fue apartada una cosa,
de la vida enigma siempre va a resultar;
el necio que despierte al que en sueños reposa
a la paz de su alma deberá renunciar.”* (Raupach, 2002: 107)

Walter, poderoso señor de Burgundia, se encuentra felizmente casado con la hermosa Brunhilde. La felicidad del matrimonio se ve interrumpida a los pocos años por la muerte de Brunhilde. Walter queda devastado, y cuando se recupera vuelve a casarse, esta vez con Swanhilde, con la que tiene dos hijos.

Poco dura la paz en el corazón de Walter, lentamente la nostalgia por Brunhilde retorna a su alma. Con frecuencia, por las noches se arrodilla en su tumba y con quejas palabras añora su presencia y se pregunta una y otra vez por su ausencia. Una noche, un

hechicero escucha sus reclamos y pregunta por su tormento. Walter se queja más violentamente aún por su desdicha mortal y por la ausencia de su amada, afirmando sólo su consuelo con el retorno de Brunhilde. El hechicero vuelve a preguntar, pero esta vez, advirtiéndole de los riesgos de aquel reclamo. Walter no escucha razones. El hechicero afirma:

“-No quiero desafiarte y devolvértela; pronto sabrías que no miento.

-¡Devolvérmela! –exclamó Walter, arrojándose a los pies del hechicero- ¡Oh, si eres capaz de hacer tal cosa y en tu pecho late un corazón condescendiente con mi súplica, deja que mis lágrimas te persuadan! Devuélveme el único amor que tuve en esta tierra, la luz de mi vida; bendita será tu obra y verás que será una obra de bien.

-¡Una obra de bien! –replicó el hechicero riendo sarcásticamente- Para mí no hay bien ni mal, ya que mi deseo es siempre el mismo; sólo ustedes conocen el mal, pues desean lo que no desean. Tengo realmente el poder de dártela de nuevo; pero medita sinceramente en tu corazón si eso te haría feliz y cuán profundo es el abismo entre la vida y la muerte; mi poder puede levantar un puente sobre él, pero nunca llegar a su fondo.

Walter quiso hablar y convencer a este poderoso ser con nuevas súplicas, pero éste dijo:

-¡Calla! Piénsalo y regresa aquí mañana a medianoche; pero te lo advierto: ¡deja a los muertos en paz!”(Raupach, 2002: 110, 111)

Así pasan tres noches, donde Walter retorna y el hechicero repite su advertencia. Ante su perseverancia, el hechicero comienza con sus conjuros y el ataúd surge de su fosa. El hechicero vierte sangre y exclama:

“Bebe, tú que duermes, bebe esta sangre caliente, para que el corazón pueda latir de nuevo en tu pecho.” (Raupach, 2002: 107)

Derrama sobre ella otro brebaje, Brunhilde se levanta, y el viejo la lleva hasta los brazos de Walter. Antes de partir, el hechicero dice a Walter, que, si lo volvía a necesitar lo encontraría las noches de luna llena en las montañas. Con estas palabras Walter se aleja a caballo con Brunhilde, rumbo a uno de sus castillos. Pasan semanas sin que una gota de luz llegue a ellos. Brunhilde se recupera. Cuando las ventanas se abren, y Walter contempla a la que había sido su esposa, no puede creer la maravilla de su encanto. Sin embargo, y a pesar del tiempo transcurrido, Brunhilde no permite a Walter acercarse a ella. Tras varias semanas, Brunhilde exige a Walter volver al castillo principal como su esposa legítima. Sin pensar Walter vuelve y dando una sucesión de excusas da por terminado el matrimonio con Swanhilde.

Brunhilde retorna así a su antiguo hogar. Lentamente todo aquello que había sido luminoso, feliz, vital se pierde. Los sirvientes escapan aterrados por los comentarios de que una muerta en vida convive con ellos, y los que no escapan prontamente caen enfermos y mueren.

Al principio, Brunhilde ignora a los hijos de Walter, pero a las semanas éste decide que ella debería hacerse cargo de su crianza, desplazando a la niñera que Swanhilde había dejado antes de partir. Al poco tiempo los niños mueren. Aunque Walter lamenta profundamente la muerte de sus hijos no logra ver en Brunhilde su causa. Ya nadie queda en el castillo ni en los alrededores. Una tarde, descansando en el bosque un pájaro dejó caer sobre Walter una raíz desconocida para él. Era de tan grato aroma que no se resiste a probar su sabor, que resulta tan desagradable y amargo que hace que la arroje lejos de sí. Al volver esa tarde a su hogar, el mágico perfume de Brunhilde no produce ningún encanto sobre él. Se duerme en un sueño natural, pero sin embargo, de pronto siente un dolor punzante y al abrir los ojos descubre a Brunhilde succionándole la sangre.

Walter abandona el castillo horrorizado, decidido a no vivir más con aquel monstruo. Vaga por las montañas hasta caer la noche. Inútil resulta su huida, porque al despertar por la mañana se encuentra durmiendo junto a Brunhilde. Así pasan los días, escapando de día y retornando a la mañana siguiente. Al borde de la locura, recuerda las palabras del hechicero y sale en su búsqueda. Al hallarlo suplica su salvación de tal terrible monstruo; el hechicero le dice que debería matarla la noche de luna nueva, cuando duerme sueño humano, atravesándole el corazón con una estaca y jurando nunca

más pronunciar su nombre, pues de lo contrario la maldición retornaría. Hasta esa luna debe permanecer oculto en una cueva. Así lo hace, por dos veces siete días; cumplido el plazo sale de la cueva, se dirige hasta Brunhilde que yace dormida, y perfora su pecho con la estaca que el hechicero le entregara. Antes de morir, Brunhilde sentencia: *“¡Conmigo te condenas!”*

Walter retorna a su castillo, habiendo enterrado a Brunhilde. Pero su imagen en sueños retorna una y otra vez, como así en recuerdos a cada instante de cada día. Walter repite una y otra vez las palabras que le había instruido el hechicero: *“Te condeno para siempre”*, pero el recuerdo vuelve como una réplica: *“¡Conmigo te condenas!”*

Pasan los días y la soledad de Walter se torna cada vez más espantosa. Va en busca de Swanhilde y le ruega su perdón. Al preguntar por sus hijos y saber de su muerte, ésta se niega a volver con él para siempre.

Walter cabalga por el bosque y divisa a una mujer a caballo con su séquito. Intercambian saludos de cortesía y juntos siguen camino. La dama le solicita hospedaje y Walter acepta complacido. Pasadas semanas, el castillo con la nueva visita, recobra la algarabía que había tenido en algún tiempo. Con el tiempo compartido Walter empieza a sentir cada vez más agrado por aquella señora. Le propone matrimonio, pero en la noche de bodas:

“Walter condujo a la bella novia al aposento nupcial, pero en cuanto la recostó sobre el lecho ella se transformó en sus brazos en una gigantesca serpiente, que con sus siete²¹ anillos envolvió su cuerpo y trituró sus huesos, mientras el fuego comenzaba a arder en la habitación. Pronto estuvo todo en llamas; la torre del castillo se desmoronó sepultando bajo sus escombros a su agonizante señor y, luego de que se hundiera, una voz tronante clamó: ¡Deja los muertos en paz!” (Raupach, 2002: 130)

²¹ Es importante rescatar, dato que no se señala en esta síntesis argumental, que el número constante, sea para señalar aspectos relativos a la temporalidad o para otros, siempre es 7.

5.3. "Los amores de una muerta" de Théophile Gautier (1839)

"Me preguntas, hermano, si he amado; sí. Es una historia singular y terrible, y, a pesar de mis sesenta y seis años, apenas me atrevo a remover las cenizas del recuerdo. No os quiero negar nada, pero no referiría a un alma menos experimentada una historia semejante. Se trata de acontecimientos tan extraños que no puedo creer que me hayan sucedido. Fui, durante más de tres años, el juguete de una ilusión singular y diabólica. (...) ¡Oh, cuánta razón tiene Job, y cuán imprudente es aquel que no cierra un pacto con los ojos!" (Gautier, 2002: 159,160)

Fue esa mañana, cuando iba a tomar los votos para sacerdote, cuando Romualdo, levantó casualmente la cabeza y contempló a la mujer más bella que podía concebir un hombre. Toda su convicción, su idea más verdadera, toda su vocación se desmoronó en ese instante. Pero ya era tarde, había hecho los votos para el sacerdocio. La mujer se acercó y lo increpó: *"Infeliz, infeliz! Qué has hecho?"* y desapareció entre la multitud. Romualdo se alejó de la iglesia y de camino al convento, un paje le alcanzó un sobre que decía: *"Clarimonda, en el Palacio Concini."*

La sola imagen de Clarimonda se apoderó de sus pensamientos. Pasaba las noches y los días armando y desarmando historias sobre la identidad de su amada, de lo que hubiera sucedido si no hubiere jurado para sacerdote. El sueño y el hambre desaparecieron. Estaba a punto de perder la cordura, cuando el abate Serapión llegó hasta su celda. Le habló sobre las tentaciones del Diablo para los jóvenes curas, de las virtudes de rezar para alejar su presencia, y además, de que lo habían nombrado cura en C (localidad asignada). Así le habló y se retiró, y aunque Romualdo se entregó con toda su pasión a rezar, la imagen de Clarimonda seguía imperturbable en su cabeza. Ahora se le agregaba la tortura de partir sin haber vuelto a ver a su amada. Pasó la noche y en cuanto el sol salió, partió con el abate Serapión a su nuevo destino.

Cumplió Romualdo su misión durante un año, sin sobresalto alguno: orando, ayunando, ayudando a enfermos, dando limosnas. Una noche llamaron a la puerta del convento. Un hombre se presentó ante el ama de llaves y pidió un sacerdote para su señora que estaba a punto de morir. Romualdo partió con el desconocido prontamente. Cabalgaron a toda velocidad durante la noche. Al llegar al castillo, los recibió el mismo

paje que hacía un año le había alcanzado la nota de Clarimonda. Con los ojos llenos de lágrimas le anunció su fallecimiento y lo llevó hasta la sala mortuoria.

Durante horas se quedó Romualdo contemplando a su amada, lleno el corazón de remordimientos por el tiempo no compartido. Abatido, se acercó hasta su cuerpo muerto y la besó. Grande fue su sorpresa, cuando Clarimonda respondió al beso y abrió los ojos:

"¡Ah, eres tú, Romualdo! -dijo con una voz lánguida y suave como las últimas vibraciones de un arpa-; ¿Qué haces? Te esperé tanto tiempo que he muerto; pero ahora somos novios, podré verte e ir a tu casa. ¡Adiós Romualdo, adiós! Te amo, es todo lo que quería decirte, y te devuelvo la vida que me has traído por un minuto con tu beso. Hasta pronto." (Gautier, 2002: 171)

Después de estas palabras volvió a caer muerta. Un fuerte torbellino entró por la ventana y Romualdo cayó desfallecido. Al despertar estaba en su cama, en la habitación de la casa parroquial. El ama de llaves le informó que por tres días había estado inconsciente, que había sido traído por aquel hombre que viniera pidiendo un sacerdote. No recordaba nada. El abate Serapión se presentó ante él, intrigado por su salud; después de una larga charla que más pareció un interrogatorio, le comentó que la cortesana Clarimonda había muerto después de una orgía que duró ocho días y ocho noches:

"Fue algo infernalmente espléndido. Se repitió la abominación de los banquetes de Baltasar y de Cleopatra. ¡En qué siglo vivimos, Dios mío! Los convidados fueron servidos por esclavos de piel oscura que hablaban una lengua desconocida; en mi opinión, auténticos demonios; la librea del menor rango hubiera vestido de gala a un emperador. Sobre Clarimonda me han contado muchas historias extraordinarias en sus tiempos, y todos sus amantes tuvieron un final miserable o violento. Se ha dicho que era una gula,²² una mujer vampiro, pero yo creo que se trata de Belcebú en persona." (Gautier, 2002: 173)

²² Gautier emplea aquí la palabra francesa *goule*, transcripción del árabe *ghul*, que designa a un demonio femenino del desierto que, según las supersticiones orientales, devora cadáveres en los cementerios. El primer uso de la palabra en francés se registró hacia 1821. (Ibarlucía, 2002: 173)

Volvió a repetir la advertencia sobre las tentaciones de Satanás en los jóvenes sacerdotes, y partió.

Romualdo se recuperó por completo. Los episodios de aquellos días aparecían en su memoria como un gran enigma. Recordaba los sucesos, pero no lograba explicárselos, tampoco recordaba qué había sucedido después de ver morir a Clarimonda. Una noche tuvo un sueño: se abrían las ventanas, entraba Clarimonda con una lámpara, y después de declararle su amor y todos los tormentos que había sufrido para retornar de la muerte, lo conminaba a irse con ella. Romualdo no sentía temor, como así tampoco podía creer que tan encantadora dama, fuera un demonio. Después de anunciarle a la hora que vendría por él, la imagen se desvanecía. A la noche siguiente, el sueño continuó. Clarimonda apareció y reclamó se vistiera para partir. Romualdo obedeció.

"A partir de esa noche, mi naturaleza en cierto modo se desdobló y hubo en mí dos hombres que no se conocían entre sí. Tan pronto me creía un sacerdote que soñaba cada noche ser un gentilhomme, como un gentilhomme que soñaba ser un sacerdote. No podía distinguir sueño de vigilia, y no sabía dónde empezaba la realidad ni dónde terminaba la ilusión. (...) Dos espirales encajadas enmarañadas una con otra y confundidas sin tocarse nunca representaban muy bien esa vida bicéfala que llevé." (Gautier, 2002:177)

En el momento de gentilhomme, Romualdo era inmensamente feliz, pero cada noche regresaba a ser cura de una parroquia, en la que expiaba las culpas por los placeres hallados como gentilhomme.

Con el paso del tiempo, la salud de Clarimonda empezó a decaer. Los médicos no sabían qué hacer. Una mañana desayunando junto al lecho, Romualdo se cortó un dedo; Clarimonda saltó hacia su mano y bebió lentamente, de a sorbos su sangre, mientras repetía "no moriré, no moriré." (Gautier, 2002: 179) La escena lo preocupó un tiempo, pero luego lo olvidó; hasta que el abate Serapión, lo increpó sobre sus actos anunciándole que no sólo perdería su alma, sino además, su cuerpo.²³ Esa noche, mientras Clarimonda

²³"-No contento con tu alma quieres perder también tu cuerpo. ¡Infeliz muchacho, en qué trampa has caído! El tono con el que me dijo esas pocas palabras me afectó vivamente, pero, pese a su vivacidad, esa impresión se disipó bien pronto." (Gautier, 2002: 179)

le servía vino, vio como ponía en la copa unos polvos desconocidos para él. Se deshizo de la copa sin que ella lo notara, y cuando se retiraron a sus aposentos, quedó esperando sin dormir. Clarimonda creyéndolo dormido, entró en la habitación y con un alfiler de oro pinchó su brazo y bebió de él. Mientras esto sucedía decía en voz baja, sobre su amor por Romualdo, que nada necesitaba más que él, que únicamente sería un poco de sangre para no morir. Terminada su tarea se retiró. Citamos:

“Ya no cabía duda. El abate Serapión tenía razón. Sin embargo, a pesar de la certeza, no podía impedir amar a Clarimonda y le hubiera dado toda la sangre necesaria para mantener su existencia ficticia.”(Gautier, 2002: 180)

Así transcurrieron algunos días, hasta que el abate Serapión, se interpuso a esta doble existencia de Romualdo. Le conminó a ir hasta la tumba de Clarimonda y contemplar su cadáver, imagen que, aseguraba él, le devolvería la razón y le disiparía su amor. Allí fue Romualdo con el abate Serapión, y al desenterrar a Clarimonda, su cuerpo se hallaba intacto, pálido y con sangre en sus comisuras. Al esparcir agua bendita por el cuerpo, éste se transformó en cenizas. El sacerdote y el gentilhombre se separaron para siempre. La noche siguiente, Clarimonda apareció en su sueño, reclamándole por su acto, presagiándole su añoranza.²⁴

“¡Ay de mí! Tenía razón, la he extrañado más de una vez y aún la extraño. La paz de mi alma fue pagada a buen precio; el amor de Dios no era suficiente para reemplazar el suyo.” (Gautier, 2002: 182)

5.4. “Carmilla” de Joseph Sheridan Le Fanu (1871)

“Después de una minuciosa consideración, decidí abstenerme de ofrecer un resumen de los argumentos que elaboró el ilustrado doctor Hesselius o de incluir fragmentos de su exposición sobre un problema que, según declara, ‘entraña, muy probablemente, uno de

²⁴“-Infeliz! Infeliz! ¿Qué has hecho? ¿Por qué has escuchado a ese cura imbécil?, ¿acaso no eras feliz?; y qué te había hecho yo para que violaras mi pobre tumba y pusieras al descubierto las miserias de mi nada? Toda comunicación entre nuestras almas y nuestros cuerpos se ha roto para siempre. Adiós, me extrañarás.”(Gautier, 2002:182)

los más profundos arcanos de nuestra existencia dual y sus intermediarios'." (Le Fanu, 2002: 319)

Laura de diecinueve años, vivía con su padre en un *schloss*²⁵ de Estiria. Desde muy pequeña, huérfana de madre, había sido criada por madame Perrodon y una institutriz, mademoiselle de Lafontaine.

Una infancia feliz, sin mayores sobresaltos, únicamente sería interrumpida por un suceso acaecido a los seis años:

"Una noche (...) me desperté y, al recorrer el cuarto con la mirada desde mi cama, no conseguí ver a la doncella. Allí tampoco estaba mi niñera. (...) No tenía miedo (...) con gran sorpresa, vi que una cara solemne, pero muy hermosa, me observaba de un costado del lecho. Era el rostro de una joven dama; estaba arrodillada y tenía las manos debajo del cobertor. La miré con una suerte de complacido asombro. (...) Me acarició las manos, se tendió junto a mí en el lecho y me atrajo hacia sí sonriendo. De inmediato me sentí deliciosamente tranquilizada y volví a dormirme. Me desperté con la sensación de que dos agujas penetraban profunda y simultáneamente en mi pecho y empecé a gritar con todas mis fuerzas. La dama retrocedió con los ojos fijos en mí; enseguida se deslizó hasta el piso y, tal como creí, se escondió debajo del lecho (...) por primera vez me sentí aterrorizada." (Le Fanu, 2002: 321, 322)

Las secuelas de aquel episodio desaparecieron con el tiempo. El terror duró varios días en los que el médico de la familia venía seguido a ver a Laura. Después, un anciano cura pasó toda una tarde rezando junto a ella. Los días, con sus semanas y sus meses hicieron el resto.

Los años pasaron. Una tarde de verano mientras paseaban por el jardín padre e hija, éste le informó que la tan ansiada visita del General Spielsdorf y su sobrina mademoiselle Rheinfeldt, no habría de suceder. La joven había fallecido sin conocerse la causa de su afección. El General había enviado una carta al padre de Laura informándole lo sucedido, y contándole que se trasladaba a Viena a realizar una serie de investigaciones en relación a la muerte de su sobrina. A su regreso pasaría a visitarlos y contarles los detalles de lo sucedido.

²⁵Schloss: traducido al español como castillo.

Esa noche, todo el grupo familiar se hallaba muy consternado por la noticia recibida. Las damas charlaban en un costado. Mademoiselle Lafontaine expuso:

"Ésta noche (...) la luna está colmada de influjos magnéticos y extraños (...) se tiene la sensación de que manos invisibles han iluminado las habitaciones para acoger a huéspedes sobrenaturales." (Le Fanu, 2002: 327)

Asimismo el padre arguyó:

*"Esta noche he recaído en una de mis disposiciones melancólicas (...) 'en verdad no sé por qué estoy tan triste; / Esto me fastidia; decías que también os fastidia; / Pero cómo lo conseguí... de qué modo se apoderó de mí."*²⁶ (Le Fanu, 2002: 327)

Este era el estado de ánimo que reinaba cuando un séquito de cuatro jinetes a caballo y un carruaje hizo su aparición. Abruptamente, un caballo del carruaje se espantó y todos irrumpieron en un desenfrenado galope. Del carruaje se escucharon gritos femeninos. A poco de andar el carruaje volcó. Todos corrieron en su auxilio. Una dama emergió mientras los jinetes ayudaban a sacar a una jovencita desfallecida. La dama decía ser su madre y se mostraba muy preocupada por la salud de su hija, como así de un asunto importantísimo que requería de su presencia. El padre de Laura se ofreció a encargarse de la muchacha hasta su retorno. La señora aceptó de buen grado, le hizo saber de la fragilidad de los nervios de su hija, y que, como era secreto el motivo de su viaje, la joven no diría nada sobre sus identidades y lugar de origen hasta su retorno. Dicho esto, se marchó.

Llevaron a la joven hasta el *schloss*. La ubicaron y mandaron a llamar al médico. Durante la espera, madame Perrodon y mademoiselle de Lafontaine comentaban la belleza de la visitante y el asombro por el aspecto siniestro de los jinetes y de una tercera mujer que se hallaba en el carruaje, una mujer negra con la cabeza envuelta en un

²⁶La cita del *Mercader de Venecia* (Acto I, Escena 1), puesta en boca del padre de Laura establece un asombroso nexo entre Carmilla y el personaje de Portia, basado en la dama del Belmont del *Pecorone* (1378) de Giovanni Florentino, que suministraba una poción mágica a sus pretendientes para evitar ser desposada.

turbante. La charla se interrumpió con la llegada del doctor. Éste la encontró en excelente estado y autorizó a Laura a visitarla. La sorpresa la paralizó, cuando al contemplar de cerca a su huésped, era la viva imagen de aquella dama que la había aterrorizado en su infancia. En el mismo instante, una sonrisa de reconocimiento se marcó en su rostro. Habló ella y le contó que la había conocido hacía muchos años, en un sueño. Así también hizo Laura. La joven, que se llamaba Carmilla, habló de la felicidad del "encuentro", de la amistad que las uniría para siempre, de la atracción²⁷ que sentía por Laura. Laura asentía, también se sentía atraída por la muchacha, pero había algo en ella que le generaba tanto rechazo como atracción.²⁸ Se despidieron.

Los días que transcurrieron fueron marcando extrañas conductas en Carmilla: dormía hasta muy tarde, no comía nunca, se apoderaban de ella estados de una fatiga ingobernable que la dejaban exhausta, tanto que debía quedarse sentada porque no podía caminar más; pero su fatiga era física, porque siempre se mostraba vivaz y elocuente. Jamás contaba nada de ella, de su residencia, de su familia. Cuando estaban solas solía abrazar a Laura y decirle:

"Vivo en tu cálida vida y tú has de morir -morir, morir dulcemente- en la mía. No puedo evitarlo. (...) Tú eres mía y serás mía, y tú y yo hemos de ser una sola para siempre. (...) Tú tienes que morir (...) todos tienen que morir y todos son más felices cuando mueren." (Le Fanu, 2002: 338, 341)

Sucedió que en los alrededores, señoras y jovencitas, sanas hasta ese momento, empezaron a presentar un mal desconocido. Hasta la noche anterior a su recaída estaban perfectamente, despertándose terriblemente afectadas. Morían antes de una semana. Todas presentaban iguales marcas en la garganta, similares a un estrangulamiento. El

²⁷ Gran parte de la psiquiatría de la segunda mitad del Siglo XIX consideraba que el lesbianismo era una degeneración propia de una especie o raza maldita. Le Fanu se valió de éstas ideas y las asoció con elementos provenientes de la literatura vampirológica.

²⁸ *"Suspiró y sus hermosos ojos oscuros me miraron apasionadamente. Sin embargo, a decir verdad, me sentía más bien desorientada con respecto a la hermosa forastera. Sin duda, tal como ella decía, me sentía atraída hacia ella, pero también había en mí algo de rechazo. Sea como fuere, en ese ambiguo impulso la atracción prevalecía inmensamente. Me interesaba y me conquistó: era hermosa e indescriptiblemente encantadora."* (Le Fanu, 2002: 336)

padre de Laura se reunía periódicamente con el doctor y pasaban horas discutiendo en privado aquel asunto.

Una tarde llegó de Gratz, el hijo del restaurador con los cuadros que el padre de Laura había mandado recuperar. En un cuadro pequeño apareció, para sorpresa de todos, la imagen de una mujer idéntica a Carmilla. La leyenda decía: Mircalla, condesa Karnstein, 1698. Carmilla aceptó el parecido, comentando que creía ser descendiente de los Karnstein. No dijo más, y salieron a dar un paseo.

Esa noche, Laura tuvo un sueño. Un gato monstruoso saltaba a su cama, y enseguida sintió un terrible dolor, como de dos agujas que se clavaban en su pecho. Después una figura femenina salía del dormitorio. A partir del sueño empezó a despertarse con sensación de debilidad y languidez. No sentía dolencia física alguna, pero su carácter alegre y despierto empezó a marchitarse. Las semanas pasaban y los sueños no dejaban de aparecer noche tras noche. Las sensaciones eran de frío, oscuro, algo de ominoso, aunque dulce siempre. Laura no decía una sola palabra de lo sucedido a su padre, aunque sí a Carmilla. Ella aceptaba que le sucedía algo similar, pero no se preocupaba. La idea de la muerte en Laura dejó de ser terrorífica. Ideas en ella, hasta ese momento imposibles de acontecer, se amontonaban en su cabeza cada día afectando su alma dulce y tierna.²⁹ Laura empezaba a dejar de ser Laura.

²⁹"Por las mañanas experimentaba la misma lasitud y una cierta languidez se cernía todo el día sobre mí. Me sentía como si fuese otra persona. Una extraña melancolía se iba apoderando de mí ánimo (...) una melancolía que no hubiera estado dispuesta a interrumpir. Empezaron a surgir sombríos pensamientos de muerte y la idea -hasta cierto punto bien acogida- de que estaba declinando lentamente tomó posesión de mí sin engendrar inquietudes. Aunque triste, la sensación que me iba penetrando era asimismo dulce. Sea lo que fuere, mi espíritu lo aceptaba. No hubiese admitido que estaba enferma, ni hubiese consentido decirselo a mi padre o en pedir que llamaran al médico. (...) El primer cambio que experimenté fue más bien agradable. Se produjo cerca de la encrucijada desde la cual comenzó el descenso al averno. En el transcurso del sueño me acometían sensaciones vagas y extrañas. (...) Ese peculiar y frío estremecimiento (...) sueños que parecían interminables (...) dejaban una impresión ominosa y la sensación de que me hallaba exhausta. (...) A veces creía percibir que una mano pasaba con suavidad sobre mis mejillas y mi cuello. Mi corazón latía con mayor rapidez; mi respiración se elevaba y caía aceleradamente, luego se extinguía; un sollozo, que se acrecentaba hasta provocar un efecto de estrangulamiento, se prolongaba hasta convertirse en terrible convulsión en la que los sentidos me abandonaban y perdía la conciencia. (...) Me hallaba absolutamente bien. (...) No tenía dolores y no podía quejarme de ningún malestar físico. Al parecer, mi dolencia procedía de la imaginación o de los nervios y, por más horribles que fueran mis sufrimientos, con mórbida reserva los mantenía en secreto." (Le Fanu, 2002: 355, 357)

Una noche, ya hundida en su sueño, escuchó una voz que le decía:

"Tu madre te advierte de que te cuides de quien asesina. Simultáneamente, en forma inesperada se encendió una luz y vi a Carmilla cerca de mi lecho." (Le Fanu, 2002: 357)

Laura despertó a los gritos y el resto de los que habitaban el *schloss* acudieron a su puerta. Laura temía por la suerte de su amiga. Corrieron a habitación de Carmilla y estaba cerrada; cuando lograron franquear la puerta la muchacha no estaba allí. La búsqueda fue en vano. Ni rastros de Carmilla. A la mañana siguiente, la joven apareció en su cama aduciendo no recordar nada de lo sucedido. El padre de Laura concluyó que era sonámbula.

La salud de Laura empeoró. Cuando el doctor Spielsberg llegó a verla, Laura relató sus sueños. El examen médico fue muy corto, buscó dos marquitas violeta en su garganta, y allí estaban. A pesar de los esfuerzos por disimular la preocupación, la inquietud del doctor y el padre de Laura no escaparon a la mirada de la muchacha. Enseguida le dieron un par de explicaciones banales y arreglaron una excursión hacia Karnstein. Carmilla y mademoiselle de Lafontaine se reunirían con ellos después.

De camino, reconocieron que se acercaba el General Spielsdorf. Había retornado de su viaje y se les unió en la travesía. El padre de Laura le rogó relatara los hechos de su viaje y éste relató del infortunio del fallecimiento de su sobrina, de cómo habían conocido en una fiesta de disfraces a Carmilla y a su madre, que ésta le había dejado a cuidado a su hija por un asunto urgente que debía resolver, de las extrañas costumbres de la muchacha, de los sueños asfixiantes de su sobrina, de su mal y muerte inevitable y de que el motivo de su muerte había sido un vampiro. Ese vampiro era la condesa de Karnstein.

Terminado su relato, quedó en silencio. Habían llegado a destino. A los minutos se escuchó que alguien se aproximaba. Era Carmilla y mademoiselle; cuando ésta lo vio su transformación fue instantánea y horrible. Logró escapar de los embates del General.

Todo fue tan rápido que apenas lo notaron. Los hombres fueron en busca de la lápida funeraria. Cuando la hallaron, al abrirla descubrieron que el cuerpo de la condesa estaba impecable y con un dejo de vida, a pesar de haber pasado ciento cincuenta años de su muerte. Se realizaron los actos que la tradición estipula sobre cómo matar a un vampiro. Carmilla no retornó; y con su ausencia Laura se recuperó lentamente:

“Aun en el momento presente la imagen de Carmilla retorna a mis recuerdos en ambiguas manifestaciones: a veces es la muchacha juguetona, lánguida, hermosa; en otras, el atormentado demonio que vi en la capilla en ruinas; y con frecuencia me despierto sobresaltada imaginando que oigo los leves pasos de Carmilla ante la puerta del salón.” (Le Fanu, 2002: 390)

5.5. Drácula de Abraham Stoker (1897)

“Cómo han sido ordenados estos papeles,³⁰ es algo que quedará aclarado al leerlos. Se ha eliminado todo lo superfluo, a fin de presentar esta historia -casi en desacuerdo con las posibilidades de las creencias de nuestros días- como simple verdad. No hay aquí referencia alguna a cosas pasadas en las que la memoria se pueda equivocar, dado que las anotaciones recogidas son rigurosamente contemporáneas de los hechos, y reflejan el punto de vista de quienes las consignaron, tal como ellos lo conocieron.” (Stoker, 1999: 7)

Jonathan Harker es enviado a Transilvania a realizar un negocio inmobiliario con un noble del lugar, el Conde Drácula. Éste se había comunicado con el dueño del estudio para el que Harker trabajaba, porque estaba interesado en adquirir una serie de propiedades en Londres. Después de un largo y tumultuoso viaje, en la última parada antes de llegar a destino, los dueños de la posada donde se alojaría intentaron por todos los medios que no prosiga su viaje, aduciendo toda una serie de creencias populares referidas a espectros, males y demonios de la noche.³¹ Harker desestima las

³⁰ La novela está organizada con el formato de diario íntimo. Cada capítulo recoge las anotaciones de los personajes, como siendo extractadas de sus diarios personales. En tal sentido, las voces que forman parte de la novela siempre son leídas en primera persona.

³¹ La novela dice, por ejemplo: *“¿Sabe qué día es hoy?- Y al contestar yo que no comprendía, prosiguió- Es la víspera de San Jorge. ¿Sabe que esta noche, cuando el reloj dé las doce, todos*

recomendaciones, sea por su formación religiosa, así como por su idea del deber. Además, era abogado y las supersticiones no formaban parte de lo que consideraba razonable.

En el lugar donde lo esperaba el representante del Conde Drácula, aparece una calesa guiada por un personaje espectral de labios muy rojos y dientes afilados. Al cargar el equipaje da cuenta de su fuerza prodigiosa. Emprenden el camino, y enseguida una manada de lobos los rodea y los acompaña todo el camino hasta el castillo.

Al llegar al castillo, Harker es recibido por un hombre alto y viejo, citamos:

"De cara afeitada, aunque con un gran bigote blanco, y vestido de negro de pies a cabeza, sin una sola nota de color en todo él. (...) Avanzó impulsivamente hacia mí; y tendiendo la mano, me cogió la mía con tal fuerza que no pude reprimir una mueca de dolor; lo que no impedía que la tuviese fría como el hielo (...) tanto que me pareció más la mano de un muerto." (Stoker, 1999: 27, 28)

El recibimiento del Conde será sobrio y cortés. Le brinda la cena y lo lleva a su habitación. En los días que siguen, Harker le presenta las propiedades posibles para ser compradas. A su vez, en más de una oportunidad comienza a sentirse "preso" de largas charlas en las que el Conde procura enterarse de cada detalle de la vida en Londres.

Drácula se ausenta cada día y retorna con la caída del sol. No come ni bebe nada en presencia de Jonathan. Solo lo contempla e interroga. El Conde le recomienda que no duerma en ninguna otra habitación que no sea la que le asignó, y que tampoco entre allí donde las puertas están cerradas.³² Jonathan empieza a sentirse prisionero del

los seres malignos andarán libremente por el mundo? ¿Sabe adónde va usted y a qué va?" (Stoker, 1999: 14)

³²*"Puede visitar las partes del castillo que le apetezcan, salvo las puertas que estén cerradas, donde naturalmente no deseará usted entrar. Hay razones para que todo esté como está; y si lo viese usted con mis ojos, y lo entendiese con mi entendimiento, quizás lo comprendería mejor. (...) Estamos en Transilvania; y Transilvania no es Inglaterra. Nuestras costumbres no son las de ustedes, de modo que habrá muchas cosas que le resultarán extrañas. Y puesto que me ha contado las incidencias de su viaje, sabe ya lo singulares que pueden ser las cosas aquí."* (Stoker, 1999: 34)

Conde.³³ La desesperación lo empuja a sobreponerse al temor y en largas travesías investiga el castillo. Se topa con tres mujeres vampiro de las que escapa por la intervención del Conde, y hasta llega a descubrir el ataúd donde Drácula descansa cada mañana. Lo descubre: el Conde es un vampiro y él está a su merced:

"La misteriosa advertencia del Conde me había asustado al principio; pero aún me asusta más cuando pienso en ella; porque en el futuro, el Conde tendrá un poder ilimitado sobre mí. Me da miedo dudar de lo que él diga! (...) Decidí no volver a las habitaciones y dormir allí. (...) No estaba solo (...) frente a mí había tres mujeres jóvenes. (...) Dos eran morenas. (...) La otra era rubia. (...) Las tres tenían unos dientes brillantes y resplandecientes como perlas que contrastaban con el rubí de sus labios voluptuosos. Había algo en ellas que me hacía sentir inquieto, y a la vez anhelante y mortalmente asustado. Sentía en mi corazón un deseo ardiente y perverso de que me besaran sus rojos labios. (...) Cuchichearon y luego se echaron a reír las tres con una risa argentina y musical, pero cruel. (...) Era como la hormigueante e intolerable dulzura musical de los vasos de agua cuando los hace vibrar una mano.

- *Venga! Tú eres la primera; nosotras te seguiremos. (...)*

- *Es joven y fuerte. Habrá besos para las tres.*

Empezó a hormiguearme la garganta (...) me llegó el contacto blando y estremecedor de los labios sobre la piel hipersensible del cuello, y las puntas duras de los dientes afilados que rozaron y se quedaron allí. Cerré los ojos (...) y esperé. (...) En ese instante (...) tuve conciencia de la presencia del Conde. (...) Jamás imaginé tanta ira y tanta furia. (...) Exclamó:

- *¿Cómo os atrevéis a tocarle ninguna de vosotras? ¿Cómo os atrevéis a poner los ojos en él cuando lo tengo prohibido? Atrás! Este hombre me pertenece! (...) Bien, os prometo que cuando haya terminado con él, lo besaréis cuando queráis. ¡Ahora marchaos! (...)*

- *¿No nos vas a dar nada esta noche? (...) Señalando el saco que él había arrojado al suelo, y que se movía como si hubiese algo vivo dentro. Asintió con la cabeza. Una de las*

³³*"Hay algo tan extraño en este lugar, y es tan raro todo en él, que no puedo menos que sentirme intranquilo. Me gustaría estar a salvo y lejos de aquí o no haber venido. Puede que esta extraña existencia nocturna me esté afectando; ¡pero ojalá sea eso todo! Si tuviera alguien con quien hablar, podría resistirlo; pero no tengo a nadie. Solo puedo hablar con el Conde; (...) me temo que soy la única persona viviente en este lugar. (...) Su imagen no se refleja en absoluto en el espejo! (...) Descubrí el corte que me había hecho; sangraba un poco. (...) Cuando el Conde me vio la cara, le fulguraron los ojos con una especie de furor demoníaco, y me agarró súbitamente del cuello. Me revolví, y su mano rozó el crucifijo que yo llevaba puesto. (...) Se le pasó tan rápidamente el furor. (...) -Tenga cuidado -dijo-; tenga cuidado de no cortarse. Es más peligroso de lo que se figura, en este país. (...) Después de ver el paisaje, seguí explorando: puertas, puertas, puertas por todas partes; todas cerradas con llave y cerrojo. No hay salida posible, salvo las ventanas que se abren en los muros del castillo. ¡El castillo es un auténtico presidio, y yo soy su prisionero!"(Stoker, 1999: 39, 41)*

mujeres corrió a abrirlo. Si no me engañaron los sentidos, sonó un jadeo y un gemido sofocado, como de un niño al borde de la asfixia."(Stoker, 1999: 55, 58)

Todo en el castillo se prepara para la partida del Conde. Drácula parte y Harker queda a merced de las mujeres vampiro.³⁴ Logra escapar del castillo y se refugia, casi muerto, en un convento.

Mina y Lucy son amigas. Mina está preocupada por la demora de su prometido (J. Harker) en tierras lejanas. Lucy, por otro lado, está encantada por ser pretendida por tres caballeros. Su corazón se inclina por uno de ellos, Arthur Holmwood, y espera ansiosamente que pida su mano en matrimonio. Los tres caballeros, Seward, Holmwood y Quincey Morris son amigos. El Dr. Seward es director de un hospital psiquiátrico. Muy ocupado por sus pacientes, siente particular interés por un caso, Reinfield, al que diagnostica como:

"Maníaco zoófago (devorador de vida); lo que pretende es asimilar el mayor número de vidas y trata de hacerlo de forma acumulativa." (Stoker, 1999:101)

Una fuerte tormenta se desata en Whitby,³⁵ dejando como consecuencia un barco encallado en sus costas.³⁶ La goleta es rusa:

³⁴*"Me encuentro solo en el castillo, con esas mujeres horribles. Pero Mina es una mujer, y no tiene nada en común con ellas! Esas son demonios del Averno! No me quedaré a solas con ellas; trataré de llegar más abajo por la muralla del castillo."* (Stoker, 1999: 75, 76)

³⁵ Ciudad donde se encuentran viviendo Lucy y Mina (ésta última hospedada en casa de Lucy), y el hospital psiquiátrico donde es director el Dr. Seward.

³⁶*"De repente, estalló la tempestad. (...) La Naturaleza experimentó una convulsión (...) vino a sumarse una inmensa masa de niebla húmeda y blanca que se desplazaba de forma fantasmal. (...) El viento cambió de pronto al noroeste y disipó los restos de la niebla; y entonces, mirabile dictu, entre los dos espigones, saltando de ola en ola, mientras avanzaba de forma impetuosa, la extraña goleta, con el viento de popa y todas la velas desplegadas, entrando en puerto sin percance. (...) Amarrado a la rueda del timón, había un cadáver con la cabeza colgando y balanceándose de un lado a otro a cada movimiento del barco. Nadie más se veía (...) el barco encontraba el camino del puerto como por un milagro, sin otras manos que lo gobernasen que las de un muerto!"* (Stoker, 1999: 109, 111)

"De Varma, y se llama Deméter. Está casi enteramente en lastre de arena, con sólo una pequeña carga: varios cajones de madera, llenos de mantillo (...) ha despertado gran interés el perro que saltó a tierra al embarrancar el barco (...) sin embargo, no ha sido encontrado; parece que ha desaparecido de la ciudad." (Stoker, 1999:114)

Tras la tormenta, un par de sucesos aparecen sin conexión alguna: un perro muerto, destrozada su garganta y pecho; un anciano muerto con el cuello roto. Además, el paciente Reinfield, escribe su psiquiatra, el Dr. Seward, presenta un gran estado de excitabilidad, negándose a hablar con cualquiera que no sea *Su Señor*. Mina comenta en su diario la preocupación por el sonambulismo y el desasosiego de su amiga Lucy, que se ha presentado de repente.

Un par de noches posteriores a la tormenta, Mina despierta sobresaltada. Cuando dirige la mirada a la cama de su amiga no la encuentra. Sale rápidamente en su búsqueda y la halla sentada en un banco cerca del mar. En un instante que las nubes se disipan cree ver una silueta negra detrás de su amiga, reclinada sobre ella. Corre en su auxilio, pero al llegar sólo encuentra a su amiga muy agitada y dormida aún.³⁷ A partir de este episodio el quebranto de su amiga es gradual -pálida, lánguida, decaída-; continúa su sonambulismo, pero ya sin salir de la casa: aparece parada junto a la ventana abierta.³⁸ Se queja de espantosas pesadillas de las que no puede despertar y de las que no recuerda nada en absoluto.

³⁷*"No podría decir si retrataba de un hombre o un animal. (...) Grité: Lucy! Lucy!; el bulto levantó la cabeza y, desde donde yo estaba, pude ver una cara pálida, con ojos rojos y candentes. Lucy no contestó; (...) aún seguía dormida. Tenía los labios entreabiertos, y respiraba (...) con grandes y prolongadas aspiraciones. (...) Al acercarme levantó la mano y se subió el cuello del camisón (...) cuando su respiración se hizo mas sosegada, se llevó la mano a la garganta y gimió."* (Stoker, 1999: 128, 129).

³⁸*"No comprendo este progresivo decaimiento (...) el rosa de sus mejillas palidece cada vez más, mientras ella languidece y se debilita de día en día; por la noche, la oigo jadear como si le faltase el aire. (...) Estaba inconsciente. Cuando conseguí reanimarla, estaba terriblemente débil y lloraba en silencio mientras hacía prolongados y dolorosos esfuerzos por respirar. Al preguntarle por qué se había asomado a la ventana, sacudió la cabeza y me volvió la espalda. (...) Acabo de mirarle la garganta mientras duerme, y esas pequeñas heridas no parecen haberse cerrado."* (Stoker, 1999:134, 135).

Mina recibe una carta del Hospital de San José y Santa María, en Budapest, donde se le informa que Jonathan está internado allí, convaleciente. Mina parte inmediatamente y deja al Dr. Seward los cuidados de su amiga Lucy. Como el deterioro de ésta va en aumento, y dada la ausencia de signos que ubiquen la causa en alguna enfermedad física, solicita ayuda a un antiguo profesor y amigo, el Dr. Van Helsing.³⁹

La visita de Van Helsing es corta. Las conclusiones son las mismas que las de su colega el Dr. Seward: el estado de Lucy se debe a la pérdida de sangre. Parte nuevamente a Ámsterdam y solicita ser diariamente informado por telegrama del estado de Lucy. Los días siguientes pasan sin sobresaltos, hasta que una mañana despierta más desmejorada que nunca. Van Helsing retorna inmediatamente. Arthur también ha llegado. Le realizan la primera de una serie de transfusiones. La habitación es cubierta de flores de ajo y un collar de las mismas rodea la garganta de Lucy. A pesar de estos recaudos Lucy empeora:

"Lucy respiraba con cierta dificultad y su rostro tenía peor aspecto que nunca, pues su boca abierta descubría unas encías pálidas. Los dientes, en la penumbra, parecían más largos y afilados que en la mañana.(...) No parecía haberse entablado en ella esa lucha inconsciente por recobrar la vida y la fuerza, mantenida hasta ahora. (...) Era extraño: cada vez que caía en estado letárgico, en el que la respiración se volvía estertorosa, se quitaba las flores; y cuando despertaba, las apretaba contra sí. (...) Las heridas del cuello habían desaparecido por completo. Durante cinco minutos enteros, Van Helsing permaneció mirando a Lucy fijamente, con expresión grave. Luego se volvió hacia mí, y dijo con tranquilidad:

- Se está muriendo." (Stoker, 1999: 221)

³⁹*"El análisis cualitativo revela un estado normal, y debería indicar una salud vigorosa. En otros aspectos físicos, he comprobado con entera satisfacción que no hay motivo para preocuparse; pero como ha de existir alguna causa, he llegado a la conclusión de que debe tratarse de algo mental. Ella se queja de tener dificultades para respirar, a veces, y de tener un sueño pesado, letárgico, con pesadillas que la asustan, pero de las que no es capaz de recordar nada.(...) He escrito a mi viejo amigo y maestro, el profesor Van Helsing, de Ámsterdam, que es quien más sabe sobre enfermedades oscuras del mundo. (...) Da la impresión de ser un hombre arbitrario, pero es porque sabe más que nadie." (Stoker, 1999: 157)*

Morirá horas después.⁴⁰ El desconcierto y desasosiego embarga a los cuatro caballeros que luchaban por la vida de su dama, pero aunque tres de ellos no podían comprender la causa de su muerte, Van Helsing no tenía dudas.

Mina se casa con Jonathan y emprenden, con éste recuperado, el ansiado retorno a Londres. Jonathan no habla con su esposa de lo sucedido, tan sólo le entrega su diario y la autoriza a leerlo cuando lo crea oportuno. Ya en Londres, paseando, Jonathan cree enloquecer cuando vislumbra al Conde Drácula caminando por la calle, rejuvenecido:

"Jonathan me apretaba el brazo con tal fuerza que me hacía daño; y dijo en voz baja: - Dios mío! (...) Estaba muy pálido y los ojos parecían salirse de las órbitas -mitad temor, mitad asombro- clavados en un hombre alto y flaco, con nariz ganchuda, bigote negro y barba puntiaguda. (...) No era una cara agradable: tenía las facciones crueles, sensuales y duras, con unos dientes grandes y blancos -parecían más blancos por el color rojos de los labios-, y afilados como los de una animal. (...) Le pregunté a Jonathan por qué estaba tan afectado. (...)

-¿No ves quién es?

-No cariño -dije-. (...)

-¡Es él, él en persona!" (Stoker, 1999: 236, 237)

Superado este episodio, Jonathan retorna a su trabajo. Mina lee el diario de su marido y en su desconcierto y horror, decide empezar a taquigrafar cada uno de los manuscritos, su diario y el de su marido. Recibe una carta del Dr. Van Helsing, pidiéndole lo reciba en su casa de Exeter. En la entrevista éste sólo le pregunta por el sonambulismo de su amiga. Mina le ofrece su diario, por considerar que tiene todos los detalles de ese momento, como así también, le comenta acerca de los extraños episodios sucedidos con su marido. Ante la sorpresa del Dr. Van Helsing, le ofrece el diario de su marido. Van Helsing parte para retornar al día siguiente a fin de entrevistarse con Jonathan.

⁴⁰*"Me acerqué a Van Helsing, y le dije:*

-Pobre muchacha, al fin ha encontrado la paz. Ha muerto!

El profesor se volvió hacia mí, y dijo con grave solemnidad:

-Ah!, No es así! Esto no es más que el principio!" (Stoker, 1999: 224).

La entrevista entre Van Helsing y Jonathan disipa las dudas de ambos. Ya no hay obstáculos para confirmar la presencia del Conde en Londres, tampoco su existencia como vampiro. Los Harker quedan a disposición de Van Helsing para partir a Withby cuando éste los reclame. Un diario local publica:

"Los vecinos de Hampstead se sienten inquietos estos días (...) varios casos de niños que abandonaron sus casas (...) hay un factor común en sus excusas, y es que estuvieron con una hermosa señora (...) todos los que anduvieron extraviados durante la noche, presentan un rasguño o herida en el cuello. (...) Se encontraba terriblemente débil y parecía completamente demacrado." (Stoker, 1999: 243, 244)

El Dr. Seward y Van Helsing se encuentran a discutir el caso de Lucy. Ante la sorpresa de la conexión de los niños y Lucy -relación que establece Van Helsing por las marcas en la garganta-, Seward solicita al experto una respuesta. Sin ningún argumento, Van Helsing lleva esa misma noche a Seward al cementerio, a la bóveda de Lucy.; cuando abren el ataúd, Lucy no está allí. Al mediodía, realizan la misma expedición, pero esta vez el cuerpo de Lucy está en su "aposento." Es a partir de este episodio que Van Helsing le confía a su amigo la respuesta tan ansiada: Lucy es un no muerto, un vampiro:

"Esta es una vida dual que se sale de lo común. Fue mordida por un vampiro cuando estaba en trance, sonámbula (...) así se le pudo sacar mayor cantidad de sangre. Pero murió en estado de trance, y ahora es una No muerta en trance también (...) va a ser difícil matarla mientras duerme. (...) Le seccionaré la cabeza, le llenaré la boca con ajos y le atravesaré el cuerpo con una estaca. Me estremecí ante la idea de mutilar el cuerpo de la mujer que había amado (...) empezaba a sentir pavor y repugnancia ante la presencia de este ser, de esta No muerta, como Van Helsing la llamaba." (Stoker, 1999: 275)

Develado el tan oscuro misterio, Van Helsing y el Dr. Seward, se reúnen con Arthur y Quincey. Es Van Helsing el encargado de comunicarle⁴¹ a los dos caballeros lo

⁴¹Dice Van Helsing a Arthur: "Quiero que me dé su permiso para llevar a cabo esta noche lo que creo que es una buena acción. Sé que le pido mucho; cuando conozca lo que me propongo hacer, y sólo entonces, comprenderá cuánto. (...)La señorita Lucy está muerta; ¿no es así? Bien! Entonces no puede sufrir daño alguno. Pero si no lo está. (...) Hay misterios que los hombres

que está sucediendo, también los orienta en relación a los actos que se sucederán desde este momento: deben matar al vampiro. El horror y el desconcierto no frenan a éstos hombres. Parten a la tumba de Lucy, y luego de esperar que ella retorne a su ataúd:⁴²

*"Arthur se inclinó y la besó; luego hicimos salir de la tumba a Quincey y a él (Arthur); el profesor y yo aserramos la parte superior de la estaca, dejándole la punta dentro del cuerpo. Luego le cortamos la cabeza y le llenamos la boca de ajos. Soldamos el ataúd de plomo, atornillamos la tapa, recogimos nuestras herramientas, y salimos."*⁴³ (Stoker, 1999: 296)

Jonathan y Mina llegarán a Whitby a reunirse con Van Helsing y el resto del grupo. Intercambiarán información sobre los sucesos vividos por todos: de ahora en adelante

apenas pueden vislumbrar y que, después de cientos de años sólo han podido resolverse parcialmente. Créame, hoy estamos al borde de uno de ellos. Pero aún no he terminado. ¿Me da permiso para seccionarle la cabeza a la señorita Lucy?

-Dios del cielo, no! -exclamó Arthur-. Por nada del mundo consistiré que se inflija ninguna mutilación a su cuerpo muerto.

- Milord Godalming, yo también tengo un deber que cumplir, un deber para con todos los demás. (...) Todo lo que le pido ahora es que venga conmigo, que observe y que escuche. (...)

- Ah! Es muy duro pensar en todo eso, y no consigo comprender; de todos modos, iré con usted y observaré." (Stoker, 1999: 280, 283)

⁴² *"Lucy Westenra, pero, qué cambiada! Su dulzura se había transformado en diamantina, despiadada crueldad, y su pureza en una salacidad voluptuosa. Cuando Lucy -llamo Lucy al ser que teníamos delante porque ese era su cuerpo- nos vio, dio un paso atrás, produciendo un gruñido igual que un gato. (...) El gesto de ella denotaba tal frialdad de sentimientos que le arrancó a Arthur un gemido. (...) Y estaba ella a punto de abrazarle, cuando avanzó Van Helsing e interpuso entre los dos su pequeño crucifijo de oro. Ella retrocedió y, con el rostro súbitamente contraído, llena de rabia, cruzó por delante de él y se dirigió hacia la tumba (...) y su boca encantadora, manchada de sangre, se abrió de forma rectangular, como la de las máscaras griegas y japonesas de la pasión. Si alguna vez ha habido un rostro que expresara deseos de muerte -si la mirada pudiese matar- lo vimos nosotros en ese instante. (...) La boca voluptuosa -cuya visión hacía estremecer- todo el aspecto carnal y desprovisto de espíritu, parecía una burla diabólica de la pureza de Lucy. (...) Coja la estaca con la mano izquierda, coloque la punta sobre el corazón y déle un mazazo. (...) Arthur cogió la estaca. (...) El ser del ataúd se retorció; un chillido horrendo y paralizador brotó de sus labios abiertos. El cuerpo se estremeció, tembló y se sacudió en salvajes contorsiones."* (Stoker, 1999: 288, 294)

⁴³ El Dr. Seward cierra el diario ese día, escribiendo las últimas palabras de Van Helsing: "Ahora ya no es un demonio de sonrisa espantosa, ya no es un ser eternamente depravado. Ya no es una No muerta. Es una muerta de Dios, cuya alma está con él!"

tienen un compromiso que los mantendrá unidos, perseguir y eliminar al Conde Drácula,⁴⁴ causante de la muerte de Lucy. Empiezan a rastrear cada uno de los movimientos que puedan suponer que el Conde está implicado. Los hombres se reparten las tareas y Mina será la encargada llevar registro escrito de cada uno de los sucesos que acontezcan; como así de hacer copias para todos de los diarios que cada participante del grupo lleva. La idea, planteada por Van Helsing es que todos, aunque no estén juntos sepan lo que sucede.

La búsqueda da sus frutos: encuentran la casa donde el Conde ha ocultado una parte -29 de los 50- de los cajones que trajo de Transilvania.⁴⁵ Éstos son destruidos. En el conteo, según los recibos que consiguieron en la empresa que los trasladó, falta un poco más de la mitad. Ese faltante, saben que el Conde lo ha ocultado en otras casas que ha adquirido.

A partir de esa noche, dos sucesos se superponen. Por un lado, el paciente Reinfield, ha recobrado una extraordinaria lucidez y sensatez. Pide entrevistarse con el Dr. Seward y el Dr. Van Helsing, y les solicita que lo liberen esa misma noche. El interrogatorio de los médicos se frena en el preciso instante que le solicitan el motivo de tanta urgencia, Reinfield tiene los labios sellados:

"-¿No puede explicar con franqueza el verdadero motivo por el que quiere que lo liberen esta misma noche? Negó tristemente con la cabeza, y una expresión de hondo pesar en el semblante.

-Se lo ruego Dr. Seward, se lo suplico, deje que me marche esta misma noche. (...) Usted no sabe lo que hace, teniéndome encerrado aquí. Le hablo desde lo más hondo de mi

⁴⁴*"Estoy nerviosísima de tanta excitación. Supongo que debería sentir compasión por algo tan perseguido como el Conde. Digo algo porque este ser no es persona (...) ni siquiera bestia."* (Stoker, 1999: 312)

⁴⁵*"Después de saltar la tapia nos dirigimos a la casa. (...) Al llegar al porche, el profesor abrió su maletín, sacó un montón de objetos y los dejó en el umbral. (...) Luego dijo: Nuestro enemigo no es meramente espiritual. (...) Debemos guardarnos de su contacto. (...) In manus tuas, Domine -dijo, santiguándose al trasponer el umbral. (...) Yo no podía evitar la sensación de que había alguien extraño entre nosotros. (...) ¿Cómo describir esa fetidez? No sólo parecía estar compuesta por todos los males de la mortalidad y por el olor acre y pungente de la sangre, sino que parecía como si la corrupción misma se hubiese corrompido. (...) En algún lugar, mirando desde la oscuridad, me pareció ver brillar el rostro malvado del Conde, el puente de la nariz, sus ojos rojos, sus labios, su espantosa palidez. Sólo fue un instante."* (Stoker, 1999: 338, 342)

corazón, desde el fondo de mi alma. No sabe a quién está perjudicando, ni de qué modo; y yo no se lo puedo decir. Pobre de mí, que no puedo hablar!" (Stoker, 1999: 334, 336)⁴⁶

Por otro lado, Mina empieza a encontrarse cada vez más desmejorada y abatida,⁴⁷ estado que todos relacionan a los acontecimientos por los que están atravesando; todos menos Mina:

"No recuerdo exactamente cómo me dormí. (...) Luego quedó todo en silencio (...) noté que un letargo se apoderaba de mí. (...) La niebla iba extendiéndose (...) no recuerdo nada. (...) Tuve un sueño muy extraño (...) hoy me siento terriblemente débil y abatida. (...) El Sr. Reinfield pidió verme. El pobre se mostró muy amable (...) le pedí al Dr. Seward que me diese algún sedante. (...) Espero no haber cometido un error, ya que ahora que siento revolotear el sueño en torno mío, me asalta un nuevo temor: que pueda haber sido una imprudencia privarme de la posibilidad de despertar." (Stoker, 1999: 349, 353)

A la noche siguiente un enfermero busca con urgencia al Dr. Seward. Ha habido un problema en la celda del paciente Reinfield. Seward, Van Helsing, Arthur y Quincey acuden al llamado y encuentran a Reinfield casi muerto en el piso. Con el cuerpo destrozado, apenas pudiendo hablar, les dice lo que ha sucedido. La noche que les pedía irse, cuando todos se retiraron en busca del Conde, éste lo ha visitado ofreciéndole miles de promesas a cambio de que se una a él. Seducido lo invita a pasar.⁴⁸ En forma de niebla se filtra debajo de la puerta, y Reinfield presiente que ha entrado en la habitación de Mina. Al otro día, Reinfield solicita ver a Mina, que se encontraba hospedada en el hospital. Cuando la ve entrar se da cuenta de que el Conde se ha alimentado de ella. A la noche siguiente, cuando la niebla aparece, Reinfield se interpone para impedir que llegue a Mina nuevamente y Drácula lo ataca brutalmente. Muere minutos después. Ahora, todos saben que el Conde está allí. Corren hacia la habitación de los Harker, deben forzar la

⁴⁶La aludida de ser perjudicada es Mina, que se halla hospedada en el hospital psiquiátrico del Dr. Seward.

⁴⁷"Estaba tan profundamente dormida que durante unos segundos no me ha reconocido, y me ha mirado con una mezcla de perplejidad y terror, como el que se despierta de un mal sueño. Se ha quejado de que se sentía desmadejada." (Stoker, 1999: 345)

⁴⁸Sostiene la creencia popular que un vampiro no puede entrar a una casa o habitación si no es invitado por alguien que la habite.

puerta; cuando logran abrirla, el espectáculo es horroroso: el Conde tiene presionada contra su pecho a Mina obligándola a beber de su sangre. Jonathan, duerme junto a ellos:

"Me entró sueño enseguida, porque no recuerdo nada más. (...) En la habitación flotaba la misma niebla blanca que había notado anteriormente. (...) Sentí el mismo terror vago que había experimentado antes y la misma sensación de que había una presencia extraña (...) junto a la cama (...) vi a un hombre alto y flaco, completamente vestido de negro. En seguida lo reconocí (...) habría gritado, pero me sentía incapaz de hacer nada. Y en esa pausa, me habló él en una especie de susurro cortante, agudo (...):

- ¡Silencio! Si haces ruido, lo cogeré y le saltaré los sesos delante de ti. (...) Con una sonrisa burlona, me puso una mano en el hombro; y sujetándome con fuerza, me desnudó el cuello, diciéndome:

- Primero, un pequeño refrigerio para compensar mis esfuerzos. (...) Luego me dijo en tono de burla: Con que tú también maquinas contra mí, como los demás. (...) Ahora me conoces, y ellos me conocen en parte, también; pero dentro de poco sabrán lo que significa cruzarse en mi camino. Deberían guardar sus energías para defender su casa. Porque mientras ellos conspiran contra mí (...) yo les contraataco en secreto. Y tú, el ser más querido de todos ellos, eres ahora carne de mi carne, sangre de mi sangre, familia de mi familia, y mi generosa prensa de vino por un tiempo. (...) Pero debes ser castigada por lo que has hecho. Has contribuido a desbaratar mis proyectos; ahora obedecerás a mis llamadas. Cuando mi pensamiento te diga: ¡ven!, cruzarás las tierras y los mares para acudir a mi mandato; para lo cual, termina esto! Se abrió la camisa, y con sus uñas largas y afiladas se rasgó una vena del pecho (...) me tomó del cuello y me apretó la boca contra su herida." (Stoker, 1999: 388, 390)

Cuando Drácula los ve, se dirige hacia ellos. Van Helsing se interpone alzando una hostia. Esto lo detiene y en un instante, cuando la luna se esconde, se diluye en niebla y desaparece. Aunque buscan en todos lados, no encuentran rastro de su presencia. Es el Dr. Van Helsing, dirigiéndose a todo el grupo los convoca a no derrumbarse en este momento y continuar con lo que han comenzado; solo así podrán salvar a Mina.

Al día siguiente salen para terminar de destruir el resto de los ataúdes. Se dividen en dos grupos, dirigiéndose a sendas propiedades, que saben, Drácula ha comprado. Intentan sitiar al vampiro, obligándolo a refugiarse en la última de las casas. Allí lo esperarán para destruirlo:

“El profesor ha dicho lo siguiente: en determinados aspectos intelectuales, fue, y es sólo un niño; pero está adquiriendo madurez. (...) Desde que llegó, ha estado probando su poder, despacio pero de manera segura; ese gran cerebro infantil que tiene no cesa de trabajar. Para nosotros, su cerebro aún es infantil; porque de haberse atrevido a intentar algunas cosas desde un principio, hace tiempo que lo hubiéramos perdido. Sin embargo, su propósito es triunfar, y un hombre que tiene siglos por delante puede permitirse esperar y avanzar con cautela. Su lema podría ser festina lente.”(Stoker, 1999: 407, 408)

Todo el plan funciona de maravilla, y cuando finalmente el Conde entra en búsqueda del último ataúd, lo están aguardando. Gracias a su agilidad vuelve a escapar.⁴⁹ Al día siguiente, por la noche, Mina le pide al Dr. Van Helsing que la hipnotice:

“Mina volvió a despertarme durante la noche:

- Ve a llamar al profesor. Quiero verle enseguida.

- ¿Para qué?

- Tengo una idea. Supongo que se me ha ocurrido durante la noche, y la he debido de estar madurando sin saberlo. Quiero que me hipnotice, antes de que amanezca; creo que entonces podré decir algo de interés. (...) Creo que entonces podré hablar, hablar libremente.

Poco a poco, se le cerraron los ojos, y se quedó inmóvil; (...) El profesor efectuó unos cuantos pases. (...) ¿Dónde está?

- No lo sé. El sueño no tiene lugar.

-¿Qué ve?

-No puedo ver nada. Todo está oscuro.

-¿Qué oye? (...)

- Chapoteo de agua. Es como un gorgoteo, y el golpear de pequeñas olas. Las oigo en el exterior.

- Entonces, ¿está en un barco?

⁴⁹*“El Conde se volvió hacia nosotros, y gritó: Creéis que vais a destruirme. (...) Creéis que me habéis dejado sin un sólo refugio, pero tengo más! Mi venganza acaba de empezar! Se prolongará durante siglos, y el tiempo estará de mi parte.” (Stoker, 1999:413)*

- *Si!*

-*¿Qué mas oye usted? (...)*

-*¿Qué hace?*

- *Estoy inmóvil..., completamente inmóvil. ¡Es como la muerte!*” (Stoker, 1999: 420, 422):

El proceso arroja información sobre la ubicación de Drácula: va en un barco y descansa en su ataúd. Después de que Drácula atacara a Mina por última vez, se ha entablado una conexión entre ellos;⁵⁰ durante el día y la noche ella no puede hablar, no puede casi ni emitir palabra, se encuentra ausente y distante. Es en el breve período del amanecer que el poder del vampiro sobre Mina desaparece, y ésta puede escuchar por sus oídos y ver por sus ojos.

Van Helsing decide emprender la búsqueda del vampiro. Lo seguirán hasta su guarida y pondrán fin a su existencia; además, deben hacerlo porque es la única forma de salvar a Mina de su destino de vampiro. Todos se ponen en actividad, dividen las distintas cosas que deben averiguar, según los datos que ha arrojado Mina hipnotizada. Ninguno hablará delante de la señora Harker sobre sus planes.

Han ubicado el barco en el que viaja Drácula. Va rumbo a Transilvania. Se dividen en dos grupos, uno irá por tierra y otro por mar, intentando anticiparse al Conde y controlando que no cambie de curso. Mina viajará por tierra con Van Helsing directamente al castillo del Conde.

A medida que se acercan al Conde, el aspecto de Mina va cambiando: su palidez se incrementa y los dientes comienzan a afilarse. Sus estados de letargo van en aumento.

⁵⁰ “El Conde tenía sus razones para administrarle lo que Van Helsing llama ‘el bautismo del vampiro’, (...) en una época en que la existencia de las ptomanías es un misterio, no hay por qué extrañarse de nada! Una cosa sí sé: que si mi instinto no me engaña respecto de los silencios de la señora Harker, entonces existe una terrible dificultad -un peligro desconocido- en la empresa que tenemos por delante. El mismo poder que la obliga a guardar silencio, la puede obligar a hablar.” (Stoker, 1999: 434). A lo que se refiere el Dr. Seward, es que así como Mina puede decir sobre la ubicación de Drácula, así puede transmitirle a Drácula sobre los actos de ellos.

El veneno⁵¹ que el Conde ha inoculado en Mina se cada vez hace más potente y la hipnosis empieza a ser dificultosa.

Después de un mes de marcha, Van Helsing y Mina llegan a Transilvania con un par de días de anticipación al resto del grupo. Los otros vienen siguiendo al vampiro de cerca.⁵² Deben pasar la noche a la intemperie esperando la llegada del día para continuar la marcha. Mina ha cedido prácticamente por completo a Drácula: lo espera, sabe que vendrá, escucha su llamado;⁵³ ha dejado de comer hace unos días. Duerme durante todo el día y su semblante ha cambiado completamente:

"Da muestras de una ardorosa impaciencia. Y una nueva fuerza se manifiesta en ella; por que señala un camino, y dice:

- Por ahí.

- ¿Cómo lo sabe? -pregunto yo.

- Lo sé. (...)

Va Durmiendo todo el camino; por último empiezo a sentir cierto temor, y trato de despertarla. Pero sigue durmiendo, y no lo consigo por mucho que lo intento. (...) El sol se ha puesto. Madame Mina se echa a reír, y vuelvo a mirarla. Ahora está completamente despierta. (...) Poco después me olvido de mi guardia; y cuando de repente me acuerdo de que estoy de vigilancia, la descubro echada tranquilamente, pero despierta y mirándome con los ojos relucientes (...) El sol se eleva. (...) Madame sigue durmiendo y durmiendo; dormida tiene un aspecto más saludable y sonrosado que despierta. Y eso no me gusta. Tengo miedo!"(Stoker, 1999: 491, 493)

⁵¹ *"Estoy sucia! Sucia! El Todopoderoso rechaza mi carne contaminada!(...) Ha usted la ha contaminado. (...) Ah! Perdone que le hable así querida. (...) Mi opinión es que el Conde le ha inoculado un espantoso veneno en las venas, y que empieza ahora a hacerle efecto."* (Stoker, 1999: 401, 431, 434)

⁵² *"El accidente de la lancha ha sido una desgracia terrible para nosotros. Si no llega a ser por eso, ya habríamos dado alcance a la embarcación del Conde hace tiempo. (...) Hemos conseguido caballos, y seguimos tras él."* (Stoker, 1999: 498) También: *"Al amanecer divisamos a los zingaros que se alejaban del río a toda prisa, con su carreta. Iban todos agrupados alrededor de ella, y corrían como si se supiesen perseguidos. (...) Oigo el aullido de los lobos; la nieve los hace bajar de las montañas, (...) los caballos están listos. Nos pondremos en marcha enseguida. Cabalgaremos hacia la muerte. Pero sólo Dios sabe de quién."* (Stoker, 1999: 499).

⁵³ *"Y así, con confianza y esperanzados, y no obstante llenos de temor, emprendimos el camino hacia el este, en busca de nuestros amigos (...) y de él, de quien dice madame Mina que sabe que viene hacia aquí."* (Stoker, 1999: 503)

Cada vez están más cerca del castillo.⁵⁴ Esa noche Van Helsing, prende fuego y ubica a Mina dentro de un círculo hecho de trozos de hostia:

"Antes de que nos cayese la noche encima (...) encendí una hoguera; hice que madame Mina ahora despierta y más encantadora que nunca, se sentara cómodamente entre las mantas. Preparé comida, pero ella no consistió en comer (...) temiendo que pudiese ocurrir algo, tracé un círculo amplio alrededor de madame Mina, y pasé sobre él una hostia al tiempo que la iba deshaciendo en trocitos muy pequeños. Ella siguió sentada durante un rato, inmóvil (...) tan inmóvil que parecía muerta; y se fue poniendo blanca, cada vez mas blanca, hasta que se le quedó la cara como la nieve; aunque siguió callada. (...)

- ¿No quiere acercarse al fuego? (...)

-¡No puedo! —y se quedó callada.

Me alegré, porque sabía que lo que ella no podía hacer, no podría hacerlo tampoco ninguno de aquellos seres a los que tanto temíamos. Aunque su cuerpo peligraba, su alma estaba a salvo!" (Stoker, 1999: 494, 495)

La tormenta de nieve arrecia, y mezclada con el viento, figuras femeninas se acercan al "círculo sagrado."⁵⁵ Son las mujeres vampiros que atacaran a Jonathan en el castillo de Drácula; se acercan cada vez más, pero no pueden cruzar la línea que rodea a Mina y Van Helsing. Mina no cede a su llamado:

"Las figuras a las que los remolinos de niebla y de nieve prestaban una vaga consistencia se fueron acercando más y más, aunque permanecieron fuera del círculo sagrado.

⁵⁴ *"Nos acercábamos a lo alto de una empinada cuesta, en cuya cima se alzaba un castillo como el que Jonathan describe en su diario. Me alegré, y al mismo tiempo sentí miedo; porque ahora, para bien o para mal, estábamos cerca del fin."* (Stoker, 1999: 494)

⁵⁵ *"Parecía como si los remolinos de nieve y los flecos de niebla adoptasen figuras de mujeres con largos vestidos. Todo estaba inmerso en un silencio siniestro y mortal. (...) Temí por madame Mina cuando vi que estas figuras espectrales la rodeaban. La observé, pero seguía sentada tranquilamente, y me sonrió; quise acercarme a la hoguera para echar más leña, pero ella me cogió y me retuvo, susurrándome muy bajo (...)*

- No! No! No salga; aquí está seguro! (...)

- Pero, ¿y usted? Por quién temo es por usted!

A lo cual se echó a reír, con una risa débil, irreal, y exclamó:

-Teme por mí! ¿Por qué por mí? No hay en el mundo nadie más a salvo de ellas que yo." (Stoker, 1999: 496)

Entonces empezaron a materializarse. (...) Sonrieron a la pobre madame Mina; y haciendo sonar sus risas en el silencio de la noche, entrelazaron sus brazos y, señalándola, dijeron con esas voces dulces y estremecidas a las que Jonathan había atribuido la insoportable dulzura musical de los vasos de agua:

- Ven, hermana. Ven con nosotras. Ven! Ven!

Me volví hacia la pobre madame Mina con temor y mi corazón saltó de alegría como las llamas; porque el terror de sus dulces ojos, su repugnancia y horror transmitieron a mí corazón un mensaje de esperanza. Gracias a Dios, todavía no era una de ellas."(Stoker, 1999: 496, 497)

Pasa la noche, y cuando Mina ha entrado en lo profundo del sueño, la deja dentro del círculo y parte al castillo. Guiado por los dichos de Jonathan en su diario, llega donde descansan los vampiros. Los destruye, como también el ataúd del Conde:

"Sabía que al menos tendría que haber tres sepulturas, sepulturas habitadas. Busqué y busqué, y encontré a una de las mujeres. Dormía su sueño de vampiro, tan llena de vida y voluptuosa belleza, que me estremecí como si fuese a cometer un asesinato. (...) Me sentí cautivado (...) me sentí conmovido, y un deseo irresistible de demorar mi acción paralizaba mis facultades y me entorpecía el alma. (...) Me llegó un largo, apagado gemido, tan lastimero y lleno de aflicción, que me despertó como un toque de clarines. Porque era la voz de mi querida madame Mina. (...) hice acopio de valor (...); seguí derribando losas. (...) Había un sepulcro más grande y suntuoso que el resto; era enorme, de nobles proporciones. Sólo ostentaba un nombre: Drácula. (...) Antes de devolverles a estas mujeres su identidad mortal con mi horrible trabajo, dejé en el lecho de Drácula trocitos de hostia, desterrándole de él como No muerto, para siempre. (...) Ha sido un trabajo carnicero. (...) Si no hubiese visto en el descanso del primer semblante, en la alegría que cruzó fugazmente por él un momento antes de sobrevenirles la disolución final (...) no habría sido capaz de continuar semejante carnicería. (...) El horrisono chillido, al penetrar la estaca; el hundimiento del cuerpo, que no paraba de retorcerse, los labios cubiertos de espuma sanguinolenta ha terminado!" (Stoker, 1999: 500, 502)

Ahora sólo resta esperar la llegada del Vampiro Rey.⁵⁶ Cae la tarde; el sonido de los caballos anuncia la llegada de un grupo de hombres: son gitanos que escoltan el ataúd de Drácula. Detrás, Arthur, Seward, Jonathan y Quincey los persiguen. Deben interceptar el carruaje antes de que se oculte el sol. Los gitanos interfieren intentando

⁵⁶ Expresión que usa Stoker para dar cuenta del primer vampiro: vampiro que genera nuevos vampiros.

detener al grupo que ataca a su Amo; es demasiado tarde, el sol se oculta y Drácula está a punto de recobrar sus fuerzas. Es Jonathan, quien con un machete corta su cabeza y Quincey atraviesa con una estaca su corazón. Drácula se convierte en polvo y desaparece:

“Vi al Conde tendido dentro de la caja, sobre la tierra. (...) Estaba mortalmente pálido (...) sus ojos rojos centellaban con una mirada horrible y vindicativa que yo conocía muy bien. Y mientras le observaba, sus ojos vieron el sol ocultarse, y la expresión de odio que había en ellos se transformó en triunfo. Pero en ese instante relampagueó el gran machete de Jonathan. Dejé escapar un grito al ver cómo el golpe le cortaba el cuello; al mismo tiempo, el cuchillo del señor Morris le atravesó el corazón. Fue un milagro: ante nuestros ojos, y casi en lo que se tarda en aspirar, el cuerpo entero se desintegró y desapareció por completo.”(Stoker, 1999: 509)

Hacia el final de la novela, Stoker pondrá en boca de uno de los narradores la centralidad que reviste la estrategia de la verosimilitud en cualquier tipo de artefacto narrativo:

“Hace siete años que atravesamos las llamas. (...) Fue una doble alegría para Mina y para mí que nuestro hijo naciera en el aniversario de la muerte de Quincey Morris. Sé que su madre tiene la secreta creencia de que encarnó en él algo del espíritu de nuestro valeroso amigo. (...) Este verano hemos hecho un viaje a Transilvania. (...) Ya han desaparecido todas las huellas de lo sucedido. (...) Godalming y Seward se han casado y son felices. Saqué los papeles de la caja fuerte, donde han estado desde nuestro regreso, hace ya tanto tiempo. Nos sorprendió el hecho de que, en toda la enorme cantidad de material que compone esta relación, no haya un solo documento fehaciente! No hay sino un montón de hojas, todas mecanografiadas, salvo los últimos cuadernos de Mina, Seward y mío, y la nota de Van Helsing. Aunque quisiéramos, no podríamos pedir a nadie que aceptase como verídica tan descabellada historia. Van Helsing lo resumió al comentar, con nuestro hijo sobre las rodillas:

-No queremos pruebas; ¡no pedimos a nadie que nos crea!” (Stoker, 1999: 511, 512)

LITERATURA

1. En el origen...la literatura

"Origen significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es."(Heidegger, 1996: 37)

Es dable abordar este apartado con una interrogación fundamental: ¿por qué hablar de la literatura? ¿Por qué escribir sobre ella, si es ella la que escribe? Y he aquí una posible respuesta, críptica en su misma visceralidad: porque de la literatura puede hablarse de muchos modos, como asimismo, de la literatura pueden decirse muchas cosas, pero *no se puede decirlo todo*. (Altamirano y Sarlo, 1983: 11)

Establecer un origen en la literatura significa establecer un orden cualquiera, esto es, cumplir con la formalidad de un comienzo que nos arroje a un más allá de los dichos.⁵⁷ Para tal fin, utilizaremos los análisis y la conceptualización presentada por, a nuestro juicio, tres de los más lúcidos pensadores en su tratamiento teórico de la literatura: Juan José Saer (1999 y 2004), Michael Foucault (1996 y 1996b) y Maurice Blanchot (1992). La elección de estas firmas autorales, además del argumento en torno a su lucidez, se basa en la centralidad que revisten, tanto teórica como metodológicamente, para nuestro análisis. Es necesario aclarar que todo recorte metodológico supone siempre un posicionamiento inicial respecto al objeto mismo que se desea razonar, como asimismo, una apuesta analítica que se estima productiva y no exenta de conflictos. Esto es, el marco teórico que adoptamos para abordar la problemática de la literatura en tanto objeto, no es único ni representa en la actualidad *el pope* de la novedad académica pero, creemos, que es imprescindible en la medida en que presentándose como *marco heterodoxo* renuncia a un discurso exclusivo y excluyente -que no tolere nada fuera de sí- como además, permite desplegar ciertas ideas que compartimos acerca de la literatura, para interpelarlas, ampliarlas y enriquecerlas. El cruce y el *diálogo* entre los tres autores consentirá además, un tipo de abordaje interdisciplinario, en la medida en que cada uno, piensa la literatura desde saberes específicos y a través de objetos disímiles.

⁵⁷ Establecerá Lacan: "Lugar es porque se debe comenzar por el comienzo. Al principio no está el origen, está el lugar." (Lacan, 2007: 14)

De la misma manera en que el psicoanálisis se ha nutrido desde sus orígenes de los saberes de los poetas, intentaremos nosotros hacer de esta práctica un punto de partida en el itinerario de nuestra escritura. Itinerario que brega por sostener que la ficción se lee.

El saber de los poetas, asiento de la Musa, es apertura en la medida que se soporta la tentación mundana de cerrar con sentido, lo que *aparece* precisamente, a condición de leer en el sin-sentido. Nuestro trabajo no corre en las huestes de "hacer decir" a la literatura sobre los subterfugios inconscientes de los autores. Es más, los autores, son el instrumento que la literatura toma para cifrar lo que gutural reverbera en su vientre. Los autores, son el color en el arcoíris.

1. a. Érase una vez la literatura

En su forma moderna, el concepto de literatura no surgió antes del siglo XVIII y no fue plenamente desarrollado hasta el siglo XIX. Sin embargo, las condiciones de su aparición se habían generado ya durante el Renacimiento. El concepto mismo de *literatura* comenzó a ser utilizado por los ingleses en el siglo XVI, a posteriori de sus predecesores franceses y latinos. Su raíz fue el término latino *litera*, letra del alfabeto. *Litterature*, según su ortografía originaria, significó una condición de lectura (Williams, 1977: 59, 61), esto es, la capacidad de los sujetos de leer un texto escrito. A menudo se aproximó al sentido del alfabetismo (*literacy*) moderno, que no se incluyó en el lenguaje hasta las postrimerías del siglo XIX, en parte por el movimiento que experimentó la literatura hacia un sentido diferente. El adjetivo normal asociado con el concepto de literatura fue letrado (*literate*). Literato (*literacy*) surgió en el siglo XVII con el sentido de la capacidad y la experiencia de leer y no asumió su significado moderno diferenciado hasta el siglo XVIII.

La literatura, en tanto que categoría nueva, fue una diferenciación del área originariamente caracterizada como retórica y gramática; esto es, una especialización en la lectura y, en el contexto material del desarrollo de la imprenta, en la palabra impresa y especialmente en el libro. Eventualmente, habría de convertirse en una categoría más general que la de poesía o que la de la primitiva *poesía sentimental*, que habían sido los

términos generales para la composición imaginativa pero que, en relación con el desarrollo de literatura, se tornaron fundamentalmente especializados a partir del siglo XVII, para la composición métrica y especialmente para la composición métrica leída e impresa. Sin embargo, literatura fue una categoría de tipo diferente, algo así como la lectura anterior a la escritura.⁵⁸ Es decir, una categoría de uso y de condición antes que de producción. (Williams, 1977: 61)

Condición de lectura entonces. De esta manera, la literatura comienza a ubicarse en un espacio que excede la mera enumeración rastreable en pilas acumuladas de tomos e imprentas. Y distinguimos a la escritura en un espacio, en tanto “sitio” de un talento que se propone imperturbable a la hora de desalentar a todos y a cada uno de aquellos que pretendan hacer objeto donde sólo se halla esa imprimada experiencia. Porque como condición, lo que se condiciona -y allí el guiño de ojo, porque lo que prepara es el engaño, recurso poco mentiroso, más sagaz que fallido-, es eso que se instala cuando se escribe. Lo que está condicionado en el acto de escritura literaria, es el esfuerzo eterno por hacer de una circunstancia una aptitud: una aptitud para gozar.

La literatura no se entiende. O mejor, ¿es posible captar con absoluta precisión, con certeza máxima, lo que en un espacio se luce, ese falso y pomposo coranvobis? Entender es mondar lo que el autor, cualquiera y todos ellos a la vez, ha querido decir, o en todo caso, las emociones psicológicas singulares que el fenómeno indica. Pero como resulta difícil detectar lo que alguien pensó, qué sintió en tal punto y espacio, nada esencial se obtendrá de tales intuiciones. Las emociones de los autores se extinguen en el contenido objetivo que aprehenden. Sin embargo, para desvelarse la plétora objetiva de significados que se encuentran encapsulados en cualquier fenómeno subjetivo, exige del receptor precisamente aquella espontaneidad de la fantasía que en nombre de la disciplina objetiva se condena. Doble entrada de imposibles, donde lo que cierra u obtura, es a la vez la marca genuina del desconocimiento: el placer en la literatura, su máximo

⁵⁸ El uso característico puede observarse en Bacon que aprendió en toda la literatura y erudición “divina y humana.” (Williams, 1977: 61)

entendimiento, donde el lector se pierde en los confines de la historia, es a la vez su condena al exilio de la verdad.⁵⁹

Decimos entonces, condición de lectura a sabiendas de que tal condición arrastra su capacidad suficiente. Porque la literatura, no obedece la regla del juego de la ciencia y la teoría organizada, según la cual, como expresa la proposición de Spinoza, el orden de las cosas es el mismo que el de las ideas. Puesto que el orden sin fisuras de los conceptos no coincide con el de lo que es, no apunta a una estructura cerrada, deductiva o inductiva. La literatura se revuelve sobre todo contra la doctrina, arraigada desde Platón, que supone que lo cambiante, lo efímero, es indigno; contra esa vieja injusticia hecha a lo pasajero por la cual se la condena en el concepto –sólo bella, cuando algunas obras lo son, el resto, pasatiempo. Una forma más de pasar el tiempo, en ese tiempo de objetos que pasan-. La literatura es arredrada ante la violencia del dogma de que lo merecedor de dignidad ontológica es el resultado de la abstracción, del concepto objetivo e invariable, frente al espacio aprehendido por ella.

La literatura, en consecuencia, posibilita otra forma de pensar⁶⁰, de inscribirnos en tanto el escritor escribe: si la obra, *“Esta cosa extraña en el interior del lenguaje, esta configuración de lenguaje que se detiene sobre sí, que se inmoviliza, que constituye un espacio que le es propio y que se retiene en ese espacio del derrame del murmullo, que espesa la transparencia de los signos y de las palabras, y que erige así cierto volumen opaco, probablemente enigmático”* (Foucault, 1996: 64) hace las veces de espejo que no refleja, sino que a ojos de buen veedor, posibilita una fisura infranqueable a condición de suspender todo entendimiento imaginario. Leer la literatura, es justamente, seguir la letra adonde ella quiere ir, desde donde viene y hacia donde no va. Captarla en su capricho, en sus formas del gozar.

Dicho de otro modo, literatura como un espacio donde se legitima el goce de la letra; condición de capacidad que trae como agregado una lectura huérfana de

⁵⁹“Entonces cuando hablo de un agujero en la verdad no es, por supuesto, una metáfora grosera, no es un agujero en la chaqueta, es el aspecto negativo que aparece en lo que atañe a lo sexual, justamente, por su incapacidad para revelarse. De esto se trata un análisis.” (Lacan, 2007: 36)

⁶⁰“La cultura alivia, alivia completamente de la función de pensar. (...) ¿En qué se piensa? En las cosas que no se dominan en absoluto, que es preciso girar, dar vueltas, sesenta y seis veces en el mismo sentido antes de lograr comprender. Esto es lo que se puede llamar el pensamiento.” (Lacan, 2007: 88)

comprensiones y tablas del bien hacer. Espacio único que coagula este imposible, donde la literatura es escritura que toma a su cargo muchos saberes,⁶¹ para dejarse desconocer en ese acto mismo del que muere cuando escribe: instante hechizado por el lenguaje, todo él, donde eso que falla, insiste.

1. b. Michael Foucault

1. b. I.-Las palabras y las cosas: comentario, discurso y fisura

La literatura ha desempeñado un papel fundamental en la obra de Foucault, sobre todo hasta *Las palabras y las cosas*. Para ser más precisos, no se trata de la literatura entendida en términos generales, sino de la literatura en su sentido moderno: la que hace su aparición hacia fines del siglo XVIII. Por un lado, para Foucault, ésta nos muestra la incompatibilidad fundamental entre el ser del hombre y el ser del lenguaje. Por otro, representa ese espacio en el que quedan fuera de juego los métodos de análisis hermenéuticos y estructuralistas. Dicho de otro modo, el ser de la literatura no puede ser analizado ni desde el punto de vista del sentido ni desde el punto de vista del significante.

Para comprender el sentido que atribuye Foucault al término literatura, es conveniente partir de la situación del lenguaje en la episteme renacentista. En cada uno de los saberes que Foucault toma en consideración, la semejanza, con sus diferentes figuras, aparece como la forma y la condición de posibilidad del conocimiento durante el Renacimiento. Ni el problema de la representación -cómo estar seguros de que un signo designa correctamente lo que significa-, ni el problema del sentido o la significación -cómo la conciencia confiere un contenido a los signos- ocupa la reflexión acerca del lenguaje. Entre las palabras y las cosas, entre los signos y la realidad, existe, para expresarlo de algún modo, un nexo natural, o mejor, ambas, palabra y cosa, poseen una misma naturaleza y comunican a través de ella. El problema del nexo no se plantea ni puede

⁶¹"La literatura toma a su cargo muchos saberes. En una novela como *Robinson Crusoe* existe un saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botánico, antropológico (*Robinson* pasa de la naturaleza a la cultura). Si por no sé qué exceso de socialismo o de barbarie todas nuestras disciplinas menos una debieran ser expulsadas de la enseñanza, es la disciplina literaria la que debería ser salvada, porque todas las ciencias están presentes en el monumento literario. Por esto puede decirse que la literatura(...) ella es la realidad, o sea, el resplandor mismo de lo real." (Barthes, 2003:124)

plantearse. Para el Renacimiento, en efecto, los signos son un sistema de formas, de marcas (*signaturae*), organizado según las diferentes figuras de la semejanza (*convenientia, aemulatio, analogía, imitatio*) y ligado a través de éstas diferentes figuras de la semejanza a un contenido: el mundo de las cosas, que a su vez está también estructurado según los diferentes modos de asemejarse. Dos universos de semejanzas ligados entre sí por el trabajo de la semejanza: el signo de la simpatía reside en la analogía; el de la analogía en la emulación; el de la emulación en la conveniencia; el de la conveniencia en la simpatía. El desfase entre estos dos universos -que el signo de la simpatía reside en la analogía, etc.-, define el espacio de saber renacentista; conocer significa superarlo, pasar de la marca de las cosas a las cosas marcadas, esto es, leer el libro de la Creación. El conocimiento del lenguaje no puede ser otra cosa que comentario, esfuerzo por referir, en forma de interpretación, lo semejante a lo semejante. Si llamamos hermenéutica al conjunto de técnicas que nos permiten hacer hablar a los signos y denominamos semiología al conjunto de conocimientos que nos permiten definirlos, durante el Renacimiento ambas se superponen: la semejanza define tanto la forma como el contenido de los signos. Las categorías de *Texto primitivo* y de *interpretación infinita*, definen el espacio y los límites del contenido; comentar consiste en restituir la palabra originaria comunicada por Dios a los hombres, restituir el Texto primitivo a través del esfuerzo continuo -infinito- de interpretación. En el proyecto enciclopédico de los siglos XV y XVI la *eruditio* -desciframiento de las similitudes entre los signos- y la *divinatio* -desciframiento de los que Dios ha sembrado en la naturaleza, las similitudes de las cosas- son las únicas formas *arqueológicamente* posibles de conocer. (Foucault, 1991: 125)

En la experiencia renacentista, el lenguaje existe en primer lugar "*en su ser bruto y primitivo, bajo la forma simple, material, de una escritura, de un estigma sobre las cosas, de una marca repartida por el mundo que forma parte de sus más imborrables figuras.*" (Foucault, 1991: 57) El lenguaje es una marca, una cosa, un signo escrito. Esta existencia de las marcas de las cosas, dispuestas por el Creador, da lugar a dos discursos: el *comentario* que retoma estas marcas para convertirlas en signos, descubriendo en ellas el trabajo de la semejanza, y el texto que éste comentario lee cuando descubre y retoma los *signos de las cosas*.

El modo de existencia fundamental del lenguaje en el Renacimiento está determinado por la escritura y, ante todo, por la escritura de las cosas. En la época

clásica, ésta escritura de las cosas, desaparecerá y el funcionamiento del lenguaje quedará encerrado en los límites de la representación. El funcionamiento del lenguaje ya no irá del texto al comentario y del comentario al texto a través de la escritura de las cosas, sino que se ubicará en el espacio que va del significante al significado.

El problema de la época clásica será determinar de qué modo un significante está unido a un significado, esto es, cómo en el dominio de la representación está representada la relación entre significante y significado. El lenguaje se ha convertido en discurso, ya no es escritura de las cosas, sino despliegue de la representación: las palabras y las cosas van a separarse. El problema de la representación ocupará el lugar que durante el Renacimiento ocupaba la semejanza. Consecuentemente, el movimiento infinito hacia el Texto primitivo -infinito porque ningún comentario lo agota- será reemplazado por el problema del orden de las representaciones. El lenguaje se someterá al pensamiento.

Este *ser vivo del lenguaje* que existía durante el Renacimiento reaparecerá hacia fines del siglo XVIII. Así, el lenguaje desbordará el universo de la representación, del pensamiento, escapará de los límites impuestos por las nociones de significado y significante. La literatura, en efecto, se dispersará del funcionamiento del lenguaje en la representación, ya que no es, estrictamente hablando, un discurso.

El interés de Foucault por la tensión entre interpretación y formalización y por la literatura, donde el lenguaje se manifiesta más allá de la distinción entre el significante y el significado, aparece claramente en la expresión que domina el volumen *Las palabras y las cosas: el ser del lenguaje*. La metodología histórica, supone un intento de escapar de la alternativa formalización-interpretación y se centra específicamente en la historia de los saberes, como un modo de abordar el lenguaje en su historicidad, en su dispersión, en su materialidad, o dicho de otro modo, sin referirlo ni a la sistematicidad formal de una estructura, ni a la plétora interpretativa del significado: la cuestión, entonces, no es *el ser del lenguaje*, sino su uso, su funcionamiento histórico. Es a partir del uso del lenguaje, que Foucault define lo que entiende propiamente por *discurso*. Así, el centro de su trabajo pasa a los dispositivos, situando las prácticas discursivas en el marco de las prácticas en general, es decir, incluyendo las prácticas no-discursivas. En este giro, el centro de la escena no la ocupa *el ser del lenguaje*, sino su uso y su práctica, en el contexto de otras

prácticas de carácter lingüístico. La relación entre lo discursivo y lo no-discursivo se convertirá en la vía de acceso al análisis histórico de los usos del lenguaje. *Las palabras y las cosas*, comienza y concluye con el anuncio de la muerte del hombre. Foucault se refiere a la disposición antropológica del pensamiento moderno, es decir, a la analítica de la finitud y a las ciencias humanas. La aparición del hombre es la aparición de la analítica de la finitud y de las ciencias humanas; su desaparición supone la descomposición. Pero esta afirmación expresa exclusivamente una de las dos caras del análisis; la otra, concierne al ser del lenguaje. El hombre y el lenguaje, están ligados por una incompatibilidad fundamental:

“Nunca en la cultura occidental el ser del hombre y el ser del lenguaje han podido coexistir y articularse uno sobre el otro. Su incompatibilidad ha sido una de las características fundamentales de nuestro pensamiento. (...) El hombre ha sido una figura entre dos modos del ser del lenguaje.” (Foucault, 1991: 350, 397)

En el siglo XIX, con el nacimiento de la biología, la economía política y la filología, los conceptos de vida, trabajo y lenguaje señalan los límites de la representación, es decir, la imposibilidad de reducir lo que nos es dado en ellos al juego de identidades y diferencias. Esto es, la profundidad de la organización biológica a la linealidad taxonómica, la temporalidad de la producción al análisis de la medida del valor y la totalidad lingüística a la forma de la proposición. Estos conceptos, en cuanto nos revelan los límites del poder nominativo del discurso, indican el final de la época clásica, el final de la época del discurso, de la posibilidad de vincular el sujeto y el objeto dentro de la representación por medio del poder que ésta poseía de representarse a sí misma. Podríamos establecer, siguiendo a Foucault, que el fin de la época del discurso está señalado por la imposibilidad de reducir la vida, el trabajo y el lenguaje al dominio de la representación. La representación misma se convierte en un producto de las necesidades de la vida, de las fuerzas de producción o de la historicidad del lenguaje que se da en la conciencia del hombre. A partir del siglo XIX, entonces, con la filología, con la formalización, con el retorno a la exégesis, con la literatura, el lenguaje se fragmenta y aparece en sus intersticios, la figura del hombre, que asegurará el nexo entre las palabras y las cosas.

Asimismo, se insiste en analizarla reduciéndola a la causa significante/ significado. Esa falsa unión, perseverancia por lo insuperable, desajusta todo intento de evidenciar, de poder leer lo que la literatura escribe:

"Que se la analice del lado del significado (de lo que quiere decir, de sus ideas, de lo que promete o de aquello a lo que compromete) o del lado del significante (con la ayuda de esquemas tomados de la lingüística o del psicoanálisis) poco importa; se trata sólo de un episodio. Tanto en un caso como en el otro, se la busca fuera del lugar, donde, para nuestra cultura, ella no ha dejado, desde hace un siglo y medio, de nacer e imprimirse. Estos modos de desciframiento provienen de una situación clásica del lenguaje -aquella que reinó en el siglo XVII, cuando el régimen de los signos se volvió binario y cuando la significación fue reflejada en la forma de representación-. Entonces la literatura estaba hecha de un significante y un significado y merecía ser analizada como tal. A partir del siglo XIX, la literatura restablece el lenguaje en su ser, pero no como aparecía todavía hacia fines del Renacimiento. Porque ahora ya no hay más una palabra primera, absolutamente inicial por la cual se encontraba fundado y limitado el movimiento infinito del discurso. De ahora en más, el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa. El recorrido de este espacio vano y fundamental es el que traza cada día el texto de la literatura."(Foucault, 1991: 59)

La literatura del siglo XIX deja de pertenecer al orden del discurso y se convierte en una manifestación del lenguaje en todosu espesor.⁶²

1. b. II. ¿Qué es la literatura?

Una pregunta seduce respecto a la posibilidad de una respuesta cerrada y comprensible, completa e iluminadora que informe sobre un objeto posible. Ese no será nuestro caso y no porque sea imposible una respuesta, sino porque la respuesta posible

⁶² Veremos hacerse transparente esta aseveración a los ojos del cuerpo teórico de Maurice Blanchot. Las herramientas necesarias se encontrarán en el apartado correspondiente de este capítulo. No ha de olvidarse que éste explícitamente señala: "No soy del todo un crítico literario, ni soy un historiador de la literatura." (Foucault, 1995: 58). Sin embargo, Foucault atraviesa ciertos caminos como quien ha sostenido interesantes perspectivas sobre la literatura, esquivándola a la par constantemente, y nos ha mostrado que sin duda, era necesario situarse fuera de ella. Dirá: "Es Blanchot quien nos ha indicado la vía." (Foucault, 1999: 337)

inaugura una nueva forma de objeto: aquel al que las palabras no abrazan en su completud. Se podrá decir que, entonces, no es un objeto o que la respuesta es incompleta pero, si seguimos con confianza y rectitud al autor, se podrá obtener no sólo un objeto, sino un objeto que en su singularidad inaugura una forma del saber: el campo de la palabra nunca se cubre por completo por ningún discurso. Dirá Foucault sobre la literatura:

"Esa forma de lenguaje que existe desde el siglo XIX (...) la literatura no es aquel hecho bruto del lenguaje que se deja poco a poco penetrar por la pregunta sutil y secundaria de su esencia y de su derecho a la existencia. La literatura, en sí misma, es una distancia socavada en el interior del lenguaje, una distancia recorrida sin cesar y nunca realmente franqueada (...) la literatura es una especie de lenguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración sin moverse de su sitio. (...) Este ser de negación y simulacro⁶³ que toma cuerpo en el libro (...) la literatura es un lenguaje al infinito que le permite hablar de sí misma hasta el infinito (...) el lenguaje escucha ahora en el fondo de su madriguera este rumor inevitable y creciente. Y para defenderse de él es preciso que siga sus movimientos. (...) Hay que hablar sin parar (...) para que mezclando su voz con él se llegue si no a hacerlo callar, si no a dominarlo, por lo menos a modular su inutilidad en ese murmullo sin término que se llama literatura. (...) La literatura es un lenguaje transgresivo, es un lenguaje mortal, repetitivo, redoblado, el lenguaje del libro mismo."(Foucault, 1996: 66, 147)

Lenguaje y literatura, entonces, conceptos indisociables para el planteo que nos convoca: la literatura está vinculada al lenguaje, pero no es lenguaje, está hecha de lenguaje. Habita en él y por él existe, pero no es él, motivo por el cual no puede ni debe ser analizada con las estructuras, los conceptos y las leyes del lenguaje:

⁶³ La noción de simulacro que maneja Foucault en este texto se sostiene en los aportes de Pierre Klossowsky. Dirá Foucault: "El lenguaje de Klossowsky es la prosa de Acteón: es la palabra transgresora. ¿Y no lo es acaso cada palabra, cuando tiene que ver con el silencio? (...) Estas formas de la transgresión Klossowsky las conoce. Pero las retoma en un movimiento todo suyo: trata el propio lenguaje como un simulacro. (...) Klossowsky escribe una obra, una de esas raras obras que llevan al descubrimiento: en ella se entrevé que el ser de la literatura no concierne ni a los hombres ni a los signos, pero sí a este espacio del doble, a este vacío del simulacro donde el cristianismo se ha dejado embelesar por su Demonio, y donde los Griegos han temido la presencia deslumbrante de los dioses con sus flechas. Distancia y proximidad de lo Mismo donde nosotros, ahora, encontramos nuestro único lenguaje." (Foucault, 1995: 36, 39; Klossowsky, 1980; 1975; 1989)

*"Cuando se aplican, en estado bruto, los métodos semiológicos a la literatura, se es víctima de una doble confusión. Por una parte, se hace un uso recurrente de una estructura significativa particular en el dominio de los signos en general; es decir, se olvida que el lenguaje sólo es, en el fondo un sistema de signos entre un sistema mucho más general de signos, que son los signos religiosos, sociales, económicos. Y además (...) al aplicar en estado bruto los análisis lingüísticos a la literatura se olvida justamente que la literatura hace uso de estructuras significantes muy particulares, mucho más finas que las estructuras propias del lenguaje, y en particular aquellos signos de autoimplicación antes citados de hecho sólo existen en la literatura, y sería imposible encontrar ejemplos de ellos en el lenguaje en general."*⁶⁴

La literatura es polisémica, se hunde en un dominio de signos que aún no son signos verbales, y además, se estira, se alarga hacia otros signos que son mucho más complejos que los signos verbales. Eso hace que la literatura sea lo que es en la medida en que no está sencillamente limitada al uso de una sola superficie semántica, de la superficie de los signos verbales. Se mantiene en pie a través de varios espesores de signos pero de un modo singular, no al modo en que se dice que un mensaje puede tener varias significaciones y que es ambiguo, sino que la literatura es verdaderamente polisémica:

*"Esto implica que para decir una cosa, o acaso no decir nada en absoluto, porque nada prueba que la literatura deba decir algo, sea como sea, para decir algo o para no decir nada, la literatura está siempre obligada a recorrer cierto número de sedimentos semiológicos (...) y en estos cuatro sedimentos entresaca con qué constituir una figura, figura que tiene la propiedad de significarse a sí misma."*⁶⁵

⁶⁴Se incluye este fragmento textual para explicitar lo que Foucault entiende por lenguaje; diferencia importante, en tanto no es la noción que el psicoanálisis maneja. Esta divergencia en la conceptualización del lenguaje no invalida las conclusiones rescatadas en relación a la noción de literatura, sino todo lo contrario, ya que introduce una novedad en lo que respecta a la noción de literatura que posibilita, para nosotros, nuevos abordajes. (Foucault, 1996: 93, 94)

⁶⁵Según Foucault, las obras literarias no dejan de designarse en el interior de sí mismas. La obra literaria no está hecha con ideas, ni con belleza, sino con un sistema de signos, sistema aislado que forma parte a su vez, de una red de signos distintos. A saber: primer sedimento: los signos que circulan dentro de una sociedad dada, signos no lingüísticos, sino económicos, monetarios, religiosos, sociales -Dumézil-; segundo sedimento: la literatura es inerte, funciona, pero la red en la que funciona no le pertenece, no la domina -Saussure-; tercer sedimento: la escritura, escribir

La literatura no es otra cosa que la reconfiguración, en una forma vertical, de signos que están dados en la sociedad, en la cultura, en sedimentos separados; es decir, la literatura no se constituye a través del silencio, no es lo inefable del silencio, no es efusión de lo que no se puede decir y nunca se dirá:

“La literatura (...) sólo existe en la medida que no ha dejado de hablar, en la medida que no deja de hacer que circulen los signos. Porque hay signos a su alrededor, porque ello habla.” (Foucault, 1996: 94)

Hasta aquí, entonces, la literatura no es ese velo opaco que cubre un vacío inabordable; tampoco una trama que oculta el secreto de la vida: como corte vertical, se presenta a sí misma como un *“hueco que se abre”* (Foucault, 1996: 63) y agregará Foucault, que se abre en la literatura, donde se aloja y recoge todo su ser. Porque, la literatura no es lenguaje, ni tampoco se confunde con la obra literaria; sino que es un tercer término. Citamos:

“El vértice de un triángulo por el que pasa la relación del lenguaje con la obra y de la obra con el lenguaje.”(Foucault, 1996: 64)

Y agregará más adelante:

“El lenguaje es, como saben, el murmullo de todo lo que se pronuncia, y es al mismo tiempo ese sistema transparente que hace que, cuando hablamos, se nos comprenda; (...) el lenguaje es a la vez, todo el hecho de las hablas acumuladas en la historia y además el sistema mismo de la lengua (...) de un lado el lenguaje. Por otro, están las obras.” (Foucault, 1996: 64)

Un tercer punto, entonces, que es exterior a su línea recta y que por eso mismo dibuja un espacio vacío, una blancura esencial que, a decir verdad, es la pregunta por su

implica la utilización de signos que no son otros que signos de escritura –Barthes-; cuarto sedimento: los signos de implicación o autoimplicación, son los signos por los que una obra designa en el interior de sí misma, se re-presenta bajo cierta forma. (Foucault, 1996: 64)

ser mismo, expresada a través del interrogante en torno a ¿qué es la literatura? Por consiguiente, la pregunta no se superpone a la literatura, no se añade a ella mediante una conciencia crítica suplementaria: es el ser mismo de la literatura. Entonces, la literatura no es un lenguaje, un texto hecho de palabras, de palabras elegidas y dispuestas para lo inefable. Porque la literatura no es un a-priori del lenguaje, tampoco un producto de éste. No es un recurso indiscutible que débele la esencia de un extravío originario y primero. La literatura accede por fuera del tiempo en su cronología, en la medida que se juega en un espacio, en una distancia que recorre en el interior del lenguaje, nunca suficientemente transitada. Como dirá el autor, la literatura está hecha de una fábula.⁶⁶

"De algo que se está por decir y que se puede decir, pero tal fábula está hecha en un lenguaje que es de ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro, gracias al cual (...) es posible un discurso sobre la literatura."(Foucault, 1996: 66)

Relación activa, entonces, entre literatura, obra y lenguaje, y no por eso menos oscura y profunda, dado que, desde que la literatura en el siglo XIX ha dejado de ser un asunto de recepción, memoria y familiaridad -época clásica-, pasa a ser un tercer punto diferente a la obra y al lenguaje, que no representa nada, sino que se debate en un espacio donde inscribe una interrogación. Podríamos preguntarnos a esta altura de la argumentación, ¿qué es entonces, lo que hace que la literatura sea literatura? La paradoja de la obra es precisamente ésta: sólo es literatura en el instante mismo de su comienzo, desde su primer frase, desde la página en blanco y, a decir verdad, no es

⁶⁶ En relación al concepto de fábula, es necesario hacer un par de aclaraciones para una mejor comprensión de la idea: la fábula se entiende como un relato ficticio, con una intención didáctica con moraleja final; también, como una ficción artificiosa con la que se encubre la verdad. Foucault, emplea aquí el término fábula desvestido de las nociones de enseñanza; el rasgo que rescata, está en concordancia con las coordenadas que considera para pensar el lenguaje y la literatura: imagen (en oposición con la realidad), representación de algo (en el cual este algo se delega, se manifiesta, pero al mismo tiempo se retira y en cierto sentido se esconde), mentira que lleva a intercambiar un signo por otro, signo de una presencia (y posibilidad recíproca de tomar este signo por su contrario; venir simultáneo de lo Mismo y de lo Otro, siguiendo a Klossowsky, porque simular es, originariamente, venir juntos). Se aclara entonces que la utilización de "fábula" condensa una constelación que excede la noción de enseñanza: simulacro, similitud, simultaneidad, simulación, disimulación. Escribirá sobre la fábula: "Ofrece una imagen dependiente de una verdad siempre retrocedente". (Foucault, 1995: 6)

realmente literatura sino en la medida en que la página permanece en blanco. Desde que las palabras comienzan a inscribirse en esa superficie que es todavía virgen, en ese momento, cada palabra es en cierto modo absolutamente decepcionante en relación con la literatura. No hay ninguna palabra que pertenezca por esencia o por derecho de naturaleza a la literatura. De hecho, desde que una palabra es escrita en la página en blanco, página que debe ser de literatura, a partir de ese momento no es ya literatura; cada palabra real es en cierto modo una transgresión -acto fundamental, que retorna junto con la muerte, a la marca primera de lo que hace seña- que se efectúa en relación con la esencia pura, vacía de la literatura, que en modo alguno hace de toda obra la realización plena de la literatura, sino su ruptura, su caída, su desalojo violento e injusto. Es una expropiación que toda palabra hace, desde que es escrita.

Retomemos lo que dejamos planteado, ¿qué es lo que define a la literatura? Dirá Foucault:

"Ese ritual previo que traza en las palabras su espacio de consagración." (Foucault, 1995: 67)

O dicho de otro modo, la irrupción de un lenguaje a secas sobre una página en blanco, es la irrupción del lenguaje sin señas, ni armas en el umbral mismo de algo que nunca se verá desnudo: esas palabras que nos conducen hasta el umbral de una perpetua ausencia; eso define a la literatura. Ahora bien, ¿de qué hablamos cuando subrayamos la palabra *literatura*?: de la literatura moderna, esa que empieza en el siglo XIX y que ya no traduce la palabra divina, en tanto no hay contenido ni forma que recrear. La palabra primera no ha muerto, sino que simplemente no está, y en su lugar, ya ni sagrado ni inaccesible, un espacio de ausencia se abre imperturbable. La literatura socava hondo, y en esa superficie, hasta el más irrespetuoso queda mudo porque lo único que hay para decir, poco tiene de palabra. La experiencia moderna de la literatura no es disociable de la transgresión y de la muerte. En términos foucaultianos:

"Creo que Sade es el paradigma mismo de la literatura. Y esa figura de Sade, que es la del habla de la transgresión, tiene su doble en la figura del libro, del libro que se mantiene en la eternidad; tiene su doble, su opuesto, en la biblioteca, es decir, en la existencia horizontal de la literatura, esa existencia que no es, a decir verdad, sencilla, que no es unívoca, pero cuyo paradigma gemelo sería, creo, Chateaubriand. (...) Chateaubriand y Sade constituyen los dos umbrales de la literatura contemporánea (...) la transgresión en la que Sade ha convertido su vida (...); con respecto a la muerte, saben igualmente que obsesionó a Chateaubriand desde el momento que empezó a escribir."(Foucault, 1995: 70, 71)

Foucault esbozará que en la literatura moderna, por consiguiente, sólo hay dos sujetos que hablan: Edipo para la transgresión y Orfeo para la muerte. Y no hay sino dos figuras de las que se habla, y a las cuales al mismo tiempo, a media voz y como de soslayo, se dirigen, que son las figuras de Yocasta profanada y la de Eurídice dos veces perdida. Transgresión y muerte encarnadas en cuerpos de mujer, que recortan un espacio donde llega aquello que transgrede y mata y, en la medida que llega y no es, es posible detectar la primer señal: cuerpo literario en cuanto no anticipado a cualquier blancura profanada del lenguaje, sino efecto de esa pesadez molesta y horizontal de la línea innúmera de la biblioteca⁶⁷ y de la impureza asesina de la palabra. El espacio propio de la literatura se arma a partir de lo que cercena "biblioteca" y "prohibición", no como un antes del lenguaje -porque la literatura no escribe un a priori-, sino a partir de una marca que coagula, desaparecida la retórica, esa nueva experiencia que ha extraviado la oportunidad de la relación absoluta y plena entre lo dicho y el decir. En consecuencia no hay ser de la literatura, sino meramente simulacro. La obra no encuentra nunca su doble por fin dado y, en esa medida, se constituye como la distancia que hay entre el lenguaje y la literatura, esa especie de espacio de desdoblamiento que se articula en un juego de tres puntos, recortando un espacio vacío, un cuerpo blanco que se interroga.

En la época clásica, antes de fines del siglo XVIII, toda obra existía en función de cierto lenguaje mudo y primitivo que la literatura estaría encargada de restituir: la palabra de Dios, la verdad, toda la verdad, oculta y pronunciada a la vez:

⁶⁷ Foucault hablará de la *machaconería* de la biblioteca, expresión que también es utilizada por Blanchot para aludir a la misma característica: pesadez, importunidad.

"A partir del siglo XIX, se deja de estar a la escucha de esa palabra primera y, en su lugar, se deja oír el infinito del murmullo, el amontonamiento de las hablas ya dichas; en esas condiciones, la obra no tiene que tomar cuerpo en las figuras de la retórica, que valdrían como signos de un lenguaje mudo y absoluto, la obra sólo tiene que hablar como lenguaje que repite lo que ha sido dicho, y que, por la fuerza de su repetición, borra a la vez todo lo que ha sido dicho, y lo aproxima lo más cerca de sí, para volver a captar la esencia de la literatura. (...) La literatura⁶⁸ comienza el día en que algo que podría llamarse el volumen del libro⁶⁹ sustituye al espacio de la retórica." (Foucault, 1995: 79)

Repeticiones, palabras escritas que repiten hablas dichas, dichos que se borran en la ambigüedad de un lenguaje, que descubre y oculta a la vez, porque en tanto simulacro, la literatura no tiene nada que decir, pero escribe ya muerta lo que la aleja de su ser y la aproxima a su esencia: ese dicho advenir, que señala desdoblado la fractura de un espacio que ya no puede decirlo todo⁷⁰ porque lo propio del lenguaje es el espacio,⁷¹ y como tal simula en sus artes, que hay un algo para decir, una historia que contar; porque lo simulado es, precisamente, hacer escribir algo de lo posible cuando sólo se reincluye, una y otra vez, una pregunta por el ser de la literatura. Repetitivo, mortal, porque corre por su existencia, el ser de la literatura, se entreteje, en la lucha denodada del lenguaje por no morir; y como así están las cosas, la literatura no ha cesado de hablar; y si cada escena, en lo que muestra, está doblada por una demostración que la repite y la acredita en el elemento de lo universal, es porque en este discurso segundo se encuentra consumado, y en modo distinto, no ya todo el lenguaje por venir, sino todo el lenguaje efectivamente pronunciado:

⁶⁸"La obra clásica no era algo distinto de una representación, porque tenía que representar un lenguaje que estaba ya hecho, y por eso, en el fondo, la esencia misma de la obra clásica, se la encuentra siempre ya sea en Shakespeare o en Racine, en el teatro (...) la esencia de la literatura, en el sentido estricto del término, a partir del siglo XIX (...) se la va a encontrar precisamente en el libro." (Foucault, 1995: 80)

⁶⁹"El libro, en su materialidad, ha sido hasta el siglo XIX el soporte accesorio de un habla preocupada por la memoria y el retorno. Y helo ahí convertido, y esto es la literatura, más o menos en la época de Sade, en el lugar esencial del lenguaje, su origen siempre repetible, pero definitivamente sin memoria." (Foucault, 1995: 102)

⁷⁰"Infinito actual del espejismo que constituye, en su vanidad, el espesor de la obra, aquella ausencia en el interior de la obra desde donde ésta, paradójicamente, se alza." (Foucault, 1995: 153)

⁷¹"El lenguaje es espacio. En efecto, el lenguaje es espacio y había sido olvidado, mucho más porque el lenguaje funciona en el tiempo." (Foucault, 1995: 96)

"Todo lo que ha podido ser antes de Sade y a su alrededor, pensado, dicho, practicado (...) se encuentra meticulosamente repetido (...) la repetición estricta e inversora de lo que se ha dicho, y el nombrar desnudo de aquello que está en el extremo de lo que se puede decir." (Foucault, 1995: 150)

Y allí su carácter de fábula, en tanto lo que está en juego es decir, y poder ser dicho hasta el agotamiento en un lenguaje sin Dios -simulacro que no esconde su no verdad anticipada, y en su lugar, un espacio blanco de tres puntas que no se recubren, sin memoria ni identidad-. Agotar ese exceso, que con el siglo XIX incluyeron sin pretexto ni condena las líneas sadeanas⁷² hasta el infinito. Ese es el espacio que el lenguaje le otorga a la literatura: una ausencia que ofrece una captura que se le escapa, atravesando al sesgo, la incertidumbre del sueño y de la espera, de la locura y de la vigilia. Literatura, entonces, distancia en una interioridad que permite situar y definir la ficción -objeto al que nos abocaremos extensamente en el capítulo siguiente- como "*la nervadura verbal de lo que no existe, tal como es.*" (Foucault, 1995: 174) Único valor por el cual situar las coordenadas de la literatura, en tanto que, sólo en la literatura se da la ficción. Entonces, objeto-literatura que inaugura un campo de lectura, que se estructura desde un no-todo-decir, ausencia que no establece a priori ni temporalidad y desde el cual es posible rescatar aquello que la repetición tiene de insistencia siempre en el mismo lugar, y no por eso ser la esencia pasible de ser nombrada como una forma de decir.

Precisamente, la literatura, por no decir nada y presentarse en su carácter de distancia, en esa ausencia que ahueca en el infinito de un lenguaje fracturado, es la que establece una opción posible a la cuña de la ficción: dejarnos incautar por el simulacro, sin por eso dejar de suponer que la verdad sólo tiene estructura de ficción.

⁷²"Sade y las novelas de terror introducen en la obra de lenguaje un desequilibrio esencial: la arrojan a la necesidad de estar siempre en exceso o a falta." (Foucault, 1995: 253)

1. c. Maurice Blanchot

1. c. I.- La mirada de Orfeo

La vasta obra blanchotiana nos obliga, en nuestro recorte, a una breve presentación que aclare algunos conceptos y de cuenta de su magnitud.⁷³

"Mientras corretea por entre la hierba acompañada por una muchedumbre de náyades, la recién casada muere tras haber recibido en su talón el mordisco de una serpiente. Después de que el poeta Rodopeo la lloró suficientemente en los aires de arriba, para no dejar de tantear también las sombras, se atrevió a bajar a la Estige por la puerta del Ténaro y, a través de gentes sin peso y de espectros que había recibido sepultura, llegó ante Perséfone y ante el señor que gobierna los poco atractivos reinos de las sombras y, tañendo las cuerdas para entonar un canto, dice así: 'Oh divinidades del mundo que está colocado bajo tierra (...) dejando de lado los rodeos de una boca engañosa, diga la verdad, no he bajado aquí para contemplar el oscuro Tártaro (...) la causa de mi viaje es mi esposa.'"(Ovidio, 1995: 551, 552)

La llegada de su música y de su canto hechizó a los guardianes del Tártaro, quienes no pudieron negarle lo que pedía, que retornara con él al mundo superior. Sólo le pusieron una condición: Eurídice puede regresar, si Orfeo no vuelve su cabeza para mirarla hasta que ella esté a salvo bajo la luz del sol. Así partieron, pero Orfeo preocupado por la oscuridad del camino, oscuridad que abría con los sonidos de su lira, olvida la condición de la partida, y preso de la ansiedad, vuelve la cabeza para mirar a Eurídice. Ésta se esfuma al instante.

Orfeo perderá a Eurídice y no conseguirá permiso para retornar al infierno. Cuenta Ovidio que Orfeo se retiró entonces a la vida mundana y se dedicó hasta su muerte a enseñar los misterios sagrados y a profetizar la suerte que merece la maldad del sacrificio con asesinato. Su lira, por intercesión de las Musas, fue colocada en el firmamento como

⁷³"El Espacio Literario se publica por primera vez en 1955 y se habla de la construcción, a través de la obra crítica de Blanchot, del corpus canónico que constituye la biblioteca esencial del pensamiento de la diferencia o pensamiento de la conciencia sin sujeto. M. Foucault, G. Deleuze y J. Derrida, entre otros, reconocen en la obra de M. Blanchot, en su enorme magnitud y en su expresión exacta, una ontología de la literatura: una meditación que contesta las limitaciones del Heidegger tardío, quien quisiera ver salvado el ser en el lenguaje de la poesía."(Poca, 1991:11)

constelación. La tradición llamada órfica, caracterizada por el culto al Dios Dionisos y al poeta Orfeo, percibía en este mito griego la inversión de la doctrina de la aristocracia gentilicia que consideraba que la vida de ultratumba era una mera continuación de la terrena. Los órficos pensaban, a la inversa, que la permanencia del alma en el cuerpo era una caída del alma desde el mundo de ultratumba o espacio de la felicidad. Protestaban así, contra la esclavitud del hombre por la palabra, ya que el abandono del cuerpo equivalía a la liberalización del espíritu de su instrumento parlante, cuya alma podía finalmente callar. Blanchot escribirá:

"La palabra poética no se opone entonces sólo al lenguaje ordinario, sino también al lenguaje del pensamiento. En estas palabras ya no somos remitidos al mundo, ni al mundo como abrigo, ni al mundo como fines. En ella el mundo retrocede y los fines desaparecen, en ella el mundo se calla; finalmente, lo que habla no son ya los seres en sus preocupaciones, sus propósitos, su actividad. En la palabra poética se expresa que los seres se callan. ¿Pero cómo ocurre esto? Los seres se callan, pero entonces el ser tiende a convertirse en palabra y la palabra quiere ser. La palabra poética ya no es palabra de una persona: en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sólo se habla."(Blanchot, 1992: 35)

La figura de Orfeo ocupa un lugar central en *El espacio literario* de Blanchot, cuya obra crítica y literaria parece concentrar todo su esfuerzo en la actualización de este mito. Blanchot no establece un análisis de su estructura o de su sentido, sino que actualiza su *necesidad*, refiriendo el mito antiguo a la experiencia contemporánea. Su lectura da preeminencia a un gesto mínimo en toda la historia, *la mirada de Orfeo*, que puede ser elevada al valor de emblema. Mirada mítica, como expresión central del pensamiento blanchotiano, que derrama su interpretación como si se tratase del despliegue de una sola noción, el denominado *el espacio literario*:

"Podría decirse que (...) se lleva a cabo una meditación sobre la experiencia de la escritura cuya inteligibilidad se asemeja a una espiral de paradojas." (Poca, 1991: 6)

Espiral, en tanto el pensamiento de Blanchot es un pensamiento que no deja de estar abierto; la espiral interioriza las sucesivas imágenes privilegiadas por sus comentarios, y el comentario, a su vez, se exterioriza en una sucesión que toma la forma de una filosofía sobre la literatura.

Ahora bien, ¿qué describe *la mirada de Orfeo*? Describe el poder del arte. Doble poder, en tanto inaugura una distancia inusual, porque en el mito la mirada y su duración reciben tratamiento espacial. Una *distancia íntima* se esboza entre quien mira y el objeto de su mirada: mirada que organiza un espacio anónimo e ilimitado y, a su vez, mirada como el acto más solitario de todos los actos. Pero esa mirada inaugural que acontece en el reverso de la vida no alcanza a ver sino una noche más oscura en cuyo corazón, por ende, no se entrega sino una esencia velada, Eurídice se desvanece. La llamada del arte, la llamada del regreso al día que solicita una forma, no es sino la atracción de una *disimulación*, pues otra noche distinta de la que sucede a la vida diurna vela aquí, gracias a la mirada de Orfeo, una ausencia profunda que coincide con la muerte:

"De esta primera paradoja blanchotiana –la vida del arte es una muerte– derivan todas las demás, como las vueltas de tuerca de la espiral que hemos llamado su pensamiento."(Poca, 1991: 7)

¿Qué nos dice el mito griego? La experiencia desmesurada está prohibida, enseñan los griegos, pero no hay obra sino en la prueba de esta trasgresión que condena la obra posible a la oscuridad y a la ruina. Un extraño olvido empuja a Orfeo a conseguir a Eurídice, justamente cuando ésta no puede ser observada y por eso, sólo la traición describe el movimiento por el que se constituye su obra, que no es sino *desoeuvrement*,⁷⁴ la visión de algo *invisible* que equivale a una *ausencia sin fin*. Blanchot resumirá esta paradoja enunciando que:

"La extraña ley de la obra: noli me legere, es decir, que quien escribe no puede leerse, o bien, que una ceguera profunda ocupa el centro mismo del pensamiento."(Blanchot, 1992: 8)

⁷⁴ Desposeimiento, inverso de la memoria.

Orfeo es en tanto canta, es porque canta; ese es el cumplimiento de su destino. El espíritu de Orfeo se libera en ese espacio regido por las divinidades dionisiacas a través del canto. El es por el canto en el que se disuelve y pierde a Eurídice. Podríamos decirle imprudencia o impaciencia al movimiento que inspiran sus actos; olvido y traición aparecen como el fruto de una atracción irresistible. Rescatar esta extraña inspiración como el momento cumbre de la potencia de su razón, es no advertir lo que se juega en ella: Blanchot la plantea como la *exigencia impersonal de la obra*. Una exigencia que no expresa sino la ruina de Orfeo y de Eurídice. Y en esta certeza que constata la volatilización del sujeto pensante y la pérdida de su objeto, parece contenerse para Blanchot tanto la *inactualidad* radical de la obra de arte, como la afirmación de un *tiempo* capaz de poner en crisis nuestra noción contemporánea de verdad:

"La fuerza pura de esta verdad que no compromete el triunfo mundano toma en el mito griego, en este eclipse de la razón que es la mirada de Orfeo, la forma del regreso nostálgico a la incertidumbre de origen. Y en la obra de Blanchot, la renovación de lo que podríamos llamar el contenido trágico y sagrado." (Poca, 1991: 8)

Como el pensamiento, este contenido no tiene raíces sino en su propio nacimiento; es la repetición de su nacimiento oculto. Lo que el mito permite intuir, siguiendo a Blanchot, es la forma del pensamiento como potencia que nace siempre de un Afuera,⁷⁵ que no existe todavía, que ha de venir en un instante que supera, sin embargo, cualquier mundo interior.

⁷⁵ La noción del "afuera" en Blanchot, aunque indica un rasgo que da cuenta de un espacio - espacio en la noche, en la otra noche-, es más específica aún. Dirá sobre ella: *"Pero cuando todo ha desaparecido en la noche, 'todo ha desaparecido' aparece. Es la otra noche. La noche es la aparición del 'todo ha desaparecido'. Es aquello que se presiente. (...) Lo que aparece en la noche es que aparece la noche, y lo extraño no proviene sólo de algo invisible que se haría ver al abrigo y a pedido de las tinieblas; lo invisible es entonces lo que no se puede dejar de ver, lo incesante que se hace ver. El 'fantasma' está allí para ocultar y apaciguar el fantasma de la noche. Los que creen ver fantasmas son los que no quieren ver la noche la ocupan y la distraen, deteniendo el balanceo del eterno recommienzo. (...) La otra noche no acoge, no se abre. En ella siempre se está afuera. (...) La noche es inaccesible porque tener acceso a ella es acceder al afuera, es permanecer fuera*

Por el sacrificio –en la medida en que únicamente el sacrificio objetiva el inasible sentido trágico- de Eurídice, la obra, lo sagrado, se muestra como donación a sí mismo. Como si la nada -uno de los nombres de la experiencia trágica, también llamada en Blanchot, *silencio, espera, soledad*- por la experiencia del arte, fuese ya la ausencia que cubre todas las cosas, su muerte esencial que coincide en la mirada de Orfeo con una perfecta inocencia. Como plantea Blanchot, en el principio del ser, se halla la ruina, la herida mortal, extrañamente preservada de la culpa. Tal es la inocencia creadora de la literatura:

“Que objetiva el dolor: poiesis, pues, o creación de un espacio exterior (...) desde la desprotección y el renunciamiento, que constituye su insignificante objeto otorgándole simplemente existencia (...) la literatura tiende precisamente a construir un objeto.”(Poca, 1991: 9)

O, en otros términos:

“La literatura tiende precisamente a construir un objeto. Objetiva el dolor constituyéndola en objeto. No lo expresa, lo hace existir de otro modo, le da una materialidad que ya no es la del cuerpo, sino la materialidad de las palabras. (...) Ese objeto no es por necesidad una imitación de los cambios que el dolor nos hace vivir; se constituye para presentar el dolor, no para representarlo; primero es necesario que ese objeto exista, es decir, que sea un total siempre indeterminado de relaciones determinadas, en otras palabras, que haya en él, como en toda cosa existente, siempre un exceso que no se pueda explicar.”(Blanchot, 2004: 111)

Creación entonces de un objeto, en un espacio, donde la palabra es palabra poética, no por ser acto de un poeta, sino por su efecto en el espacio de creación; efecto, arte de nada que nada dice y cuya existencia redonda en escribir lo interminable, lo incesante, allí donde está: cuando sólo habla el ser, lo que significa que la palabra ya no

de ella y perder para siempre la posibilidad de salir de ella. (...) Es noche sin verdad que, sin embargo, no miente, que no es falsa, que no es la confusión donde el sentido se extravía, que no engaña, pero de la que uno no puede desengañarse.” (Blanchot, 1992: 153, 154)

habla, pero es, se consagra a la pura pasividad del ser, rompe con todo, no tiene ya la verdad por horizonte ni el futuro por morada:

"Las palabras, al tener la iniciativa, no deben servir para designar algo ni para expresar a nadie, sino que tienen un fin en sí mismas. (...) El lenguaje se habla, el lenguaje como obra y como obra de lenguaje. Bajo esta perspectiva, volvemos a encontrar a la poesía como un poderoso universo de palabras cuyas relaciones, composición y poderes se afirman en el sonido, la figura, la movilidad rítmica, en un espacio unificado y soberanamente autónomo. Así, el poeta hace obra de puro lenguaje, y el lenguaje en esta obra es retorno a su esencia. Crea un objeto de lenguaje." (Blanchot, 1992: 35)

1. c. II. Literatura y ausencia

A esta altura de nuestra argumentación, podríamos sostener que en Blanchot, todo empieza por la ausencia:

"Cuando hablo, niego la existencia de lo que digo, pero también niego la existencia de quien lo dice: mi palabra, si bien revela el ser en su inexistencia, también da fe de esa revelación que se hace a partir de la inexistencia de quien la hace, de su poder de alejarse de sí, de ser otro que su ser. Por ello, para que comience el lenguaje verdadero, es necesario que la vida que va a cargar con ese lenguaje haya hecho la experiencia de su vacío." (Blanchot, 2007: 20)

Esto es, experiencia de mi nada, experiencia de mi no ser. En cuanto hablo, en cuanto pienso y me pienso, descubro que no soy o que ya no soy. Mi palabra me roba el ser. Tal es el extraño *cogito* por el que Blanchot sustituye el de Descartes: si pienso, ya no existo. En lugar de mí mismo, me he sustituido por mi propio fantasma, me he alejado infinitamente de mí:

"Primer movimiento de una desposesión fundamental, y fatalidad en la que me encuentro de estar separado siempre de mí, de no poder adherir a nada y de tener que dejar que se

deslice, entre mí y lo que me sucede, el silencio original, ese silencio de la conciencia por el que cae en suerte a cada uno de mis momentos el sentido que me desposee de ella." (Blanchot, 2007: 76)

Ese es, para Blanchot, el efecto obligado del lenguaje. En el lugar y sitio de lo que es, pone lo que no es, lo que ya no es, pero se refiere aún con todo al ser. La literatura es la actividad por así decirlo, póstuma, que se plantea la tarea de conferir un sentido a lo que ha dejado de existir; o, lo que en tal caso viene a ser lo mismo, de hacer que deje de existir aquello a lo que pretende darle un sentido. Así pues, la destrucción del ser por el lenguaje⁷⁶ no se limita al ser de la persona que habla sino que se extiende a todo, alcanza todo aquello de lo que se habla, afecta a todo lo que se transpone en pensamiento y en palabras. Poco a poco el universo entero se encuentra sometido a ese singular fenómeno de aniquilamiento, que hace aquí de la palabra, al contrario del *logos* cristiano, una potencia esencialmente contracreadora. Es como si el mundo fuera destruido por una *inmensa hecatombe* o *diluvio previo*⁷⁷, de suerte que, al dejar de existir, pero requiriéndose aún una explicación de su existencia pasada, se necesita que un superviviente cualquiera del desastre se imponga darle razones de ser, aunque sea el ser lo que precisamente ese mundo destruido ya no tiene.

Así pues, Blanchot aparece como el hombre del *tiempo perdido*, consagrado a proseguir incansablemente la búsqueda de una realidad de la que está separado por una especie de muerte antecedente. Búsqueda de la que no puede decirse nunca que sea enteramente vana, puesto que cada nueva palabra es susceptible de restituir a lo que está perdido sus aspectos; pero búsqueda que no se ve nunca completada, que no puede

⁷⁶ Esta diferencia con el corpus teórico del psicoanálisis, en tanto inconsciente estructurado como un lenguaje así como el parlente-ser, referencias que dan cuenta no de un lenguaje de aniquilamiento, sino de una palabra que engendra desde una falta, no necesariamente nos aleja de nuestro eje teórico: muchos de los desarrollos teóricos de Blanchot parecieran encaminarse en un prelude de lo que Lacan planteará desde otra orilla.

⁷⁷Y además: "El primer acto, mediante el cual Adán se hizo amo de los animales, fue imponiéndoles un nombre, vale decir los aniquiló en su existencia. (...) El sentido de la palabra exige entonces, como prefacio a cualquier palabra, una inmensa hecatombe, un diluvio previo. (...) Dios había creado a los seres, pero el hombre hubo de aniquilarlos. Entonces cobraron sentido para él, y a su vez él los creó a partir de esa muerte en la que habían desaparecido (...) ya sólo hubo ser y el hombre fue condenado a no poder acercarse a nada y a no vivir nada sino por el sentido que le era preciso hacer nacer." (Blanchot, 2007: 287)

serlo nunca, puesto que todo lo que la palabra puede hacer, es evocar la sombra de lo real, mostrarlo, como Fausto el rostro de Elena, en un espejo.

La literatura nunca ha terminado su tarea. No la terminará nunca. Cada obra es una palabra que un mismo autor retoma interminablemente en una serie de obras. La fatal reiteración inherente a toda expresión literaria es como la perturbadora faena de Sísifo: la reitera a su vez no encontrando nada más que decir que lo ya dicho, y resignándose a repetir *machaconamente* la obsesiva serie de palabras cuyo poder destructor es infinito y cuya fuerza creadora es casi nula.

Asimismo, Blanchot agrava la distancia que la literatura despliega entre el pensamiento y lo real:

"Sólo tenemos relación con el otro, sólo nos comunicamos plenamente con alguien si poseemos, no lo que es, sino lo que nos separa de él, su ausencia más que su presencia." (Blanchot, 2007: 288)⁷⁸

Gracias a la distancia, y no a pesar de ella, se establece una relación entre el pensamiento y su objeto. Lo que es percibido lo es de lejos en la nitidez y serenidad del desapego. Pero esta distancia es espacial, se da en un espacio autónomo, donde no hay contemplación, sino la incertidumbre de una permanencia vacía que se reedita una y otra vez en el anonimato de un objeto a la distancia, sobre el que todo se ha dicho, y lo que está por decir es lo que ya ha sido dicho: no existe novedad; crear un objeto es revelar el tormento del lenguaje: aquello de lo que carece por la necesidad que tiene de ser lo que le falta, y en consecuencia, conjurar al lenguaje cotidiano que es sabido, se equivoca y nos engaña, porque la palabra no basta para la verdad que contiene.

Es claro entonces, que la literatura triunfó sobre el sentido de las palabras, pero lo que encontró en ellas consideradas al margen de su sentido, fue el sentido hecho cosa. La literatura no se limita a encontrar dentro de lo que quiso abandonar en el umbral. Pues

⁷⁸ Esta cita nos permite inferir que no hay relación posible ni transmisión absoluta, sino que aquello que hace lazo con el otro, cualquiera sea ese otro y ese lazo, está emplazado en lo que falta o lo que no es. Lacan retomará en el *Seminario 20* este tópico.

lo que encuentra, en calidad de interior, es el exterior que, de salida que era ha pasado a imposibilidad de salir y, en calidad de oscuridad de la existencia, es el ser del día que, de luz explicativa y creadora de sentido, se ha hecho hostigamiento de lo que no se puede dejar comprender y obsesión asfixiante de una razón sin principio, sin comienzo, de la que no se puede dar razón.

El lenguaje sólo comienza con el vacío; no habla ninguna plenitud, ninguna certidumbre; a quien se expresa le hace falta algo esencial. La negación va ligada al lenguaje. En el punto de partida, no hablo para decir algo, sino que una nada pide hablar, nada habla, nada encuentra su ser en la palabra y no es nada el ser de la palabra. El lenguaje se da cuenta de que debe su sentido, no a lo que existe, sino a su alejamiento de la existencia. Esto explica por qué el ideal de la literatura pudo ser: no decir nada, hablar para no decir nada.

Ahora, esta espacialidad, esta nomenclatura de un vacío que hace las veces de simulacro de un vacío original, se establece en un tiempo otro del tiempo. Si hay espacio, hay tiempo. Y el tiempo de la literatura es un tiempo de ausencia. Un tiempo en donde el lenguaje habla y el escritor escribe.

"Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia del tiempo. (...) La ausencia del tiempo no es un modo puramente negativo. Es el tiempo donde nada comienza, donde la iniciativa no es posible, donde antes de la afirmación ya hay el regreso de la afirmación. (...) Es un tiempo sin negación (...) es sin presente, sin presencia. Este sin presente no remite, sin embargo, a un pasado (...) lo que es sin presente tampoco acepta el presente de un recuerdo. El recuerdo dice del acontecimiento: esto fue una vez, ahora nunca más. De lo que es sin presente, de lo que no está allí ni siquiera como habiendo sido, el carácter irremediable dice: esto nunca tuvo lugar, nunca una primera vez, y sin embargo recomienza otra vez, y otra, infinitamente. Es sin fin, sin comienzo. Es sin futuro."(Blanchot, 1992: 23, 24)

Sólo así. Cuerpo que no se conjuga, sino a condición de una eternidad que sólida se encarne inabordable, incierta, imposible. Sólo así la soledad es interminablemente incesante, repetida siempre en el mismo lugar, por su no-lugar: sin ayer, ni hoy, no hay traslado, no hay cambio, todo nace sin ser alumbrado a la misma reiteración pausada y

rítmica de lo que nunca termina porque es nada.⁷⁹ Ausencia del no siendo que trágica, dice "alguien" está allí, donde estoy sólo. Alguien es lo que todavía está presente cuando no hay nadie.

"Como si sólo hubiese seres por la pérdida del ser, cuando el ser falta. La inversión, que en la ausencia del tiempo nos remite constantemente a la presencia de la ausencia,⁸⁰ pero a esta presencia como ausencia, a la ausencia como afirmación de sí misma, afirmación donde nada se afirma, donde nada deja de afirmarse, en el hostigamiento de lo indefinido, no es un movimiento dialéctico. Allí las contradicciones no se excluyen, no se concilian; sólo el tiempo por el cual la negación se convierte en nuestro poder puede ser "unidad de incompatibles."(Blanchot, 1992: 24)

En la ausencia de tiempo, lo nuevo no renueva nada, lo presente es inactual, lo presente no presenta nada, se representa, pertenece de ahora en adelante y en todo tiempo, al regreso. Esto no es, pero vuelve, viene como y siempre pasado, de modo que no lo conozco.⁸¹ Establecerá Blanchot:

"Este reconocimiento arruina en mí el poder de conocer, el derecho de percibir, de lo inasible hace también lo indesprendible, lo inaccesible que no puedo dejar de esperar, lo que no puedo tomar sino sólo retomar, y no dejar nunca."(Blanchot, 1992: 24)

⁷⁹ ¿Acaso el tiempo que Blanchot propone como el tiempo de la literatura, no describe con detalle lo que Stoker, Gautier, Le Fanu, entre muchos otros, anotaron como temporalidad del vampiro? Una temporalidad que no se cife a la conjugación del verbo, y en perspectiva no sólo no corrompe el cuerpo que la sostiene, sino que también, no aparece en una correlación de un antes y un después, sino que, en su lugar, repite una nada en un "siendo" que trae aparejado todo el horror de una presencia siniestra que está sin ser, ni falta en ser. Temporalidad no sólo singular, sino de una singularidad de la estructura subjetiva, que por medio de la ficción, presenta algo de eso que insiste, aunque sin tiempo que la calme en la vejez. La literatura debe existir en este "nuevo tiempo", para poder rescatar en un espacio, que dadivoso se ofrezca, aquello que de lo humano no es compatible con "la razón que todo lo nombra."

⁸⁰ Es indudable la resonancia que esta expresión alienta: Lacan escribirá sobre la angustia como la presencia del objeto, dicho de otro modo, la angustia no es sin objeto.

⁸¹ ¿Acaso esta cita no alude —claro que sin coincidir— a las nociones de compulsión repetitiva y aún, a la inscripción de lo imposible, lo que no cesa de no inscribirse?

1. c. III. El espacio literario y la muerte

Entre Orfeo y Eurídice, entre su mirada y el cuerpo, había una distancia; una profusa distancia que se vuelve ausencia infinita e inagotable, que ausenta a Eurídice con cargo de pérdida. Lo que la vuelve "doblemente perdida" con la mirada, en esa mirada, precisamente es esa ausencia solitaria: pérdida que se constituye en un relato, como literalidad de lo muerto que no puede morir. Ese es el comienzo: Eurídice que muere tantas veces como el relato de la mirada se escribe, y a su vez, por esa muerte, cada instante se vuelve más viva: vitalidad trágica, donde la insistencia tiene verdad de vacío y como femenina, en un recorte sobre su pecho, un camafeo de ausencia –porque Blanchot se refiere a la muerte, no para triunfar con palabras de gloria, sino para mantenerse en esta dimensión órfica donde el cauto, hecho posible y necesario de la muerte, no puede nunca mirar a la muerte cara a cara ni hacerla visible; tanto que habla con ella y de ella en una imposibilidad que lo consagra al infinito del murmullo-.

Eurídice, doblemente condenada entonces, porque la literatura no actúa, sino que se hunde en ese fondo de existencia que no es ni ser ni nada y en que se suprime radicalmente la esperanza de no hacer nada. No es explicación ni pura comprensión, pues en ella se presenta lo inexplicable. Expresa sin expresar, ofreciendo su lenguaje a lo que se murmura en ausencia de la palabra. La literatura aparece entonces vinculada a lo extraño de la existencia que el ser ha repudiado y que escapa de cualquier categoría.⁸² la inmortalidad literaria es el movimiento mismo mediante el cual, hasta en el mundo, un mundo minado por la existencia, se insinúa la náusea de una supervivencia que no es, de una muerte que no da fin a nada:

"Tratemos primero de reunir alguno de los rasgos que la cercanía del espacio literario nos permitió reconocer. Allí, el lenguaje no es un poder, no es el poder de decir. Nunca es el lenguaje que hablo. En él, nunca hablo, nunca me dirijo a ti y nunca te interpelo. Todos estos rasgos tienen forma negativa. Pero esta negación sólo oculta algo más esencial: que en este lenguaje todo regresa a la afirmación, que lo que niega, en él afirma. Porque habla como ausencia. Allí donde no habla, ya habla; cuando cesa, persevera. No es silencioso porque, precisamente en él, el silencio se habla. Lo propio de la palabra

⁸² Podríamos agregar en esta dirección: extraño repudiado: lo éxtimo al decir de Lacan, lo más íntimo puesto fuera, que debe permanecer velado, como condición de resguardo de lo siniestro.

habitual es que la comprensión forma parte de su naturaleza. Pero en este punto del espacio literario el lenguaje es sin sentido. De allí el riesgo de la función poética. El poeta es el que entiende un lenguaje sin sentido."(Blanchot, 1992: 45)

Eso habla, diríamos, pero sin comienzo. Eso dice, pero no remite a algo que decir, a algo silencioso que lo garantizaría como sentido. Cuando la neutralidad habla, sólo quien le impone silencio prepara las condiciones del sentido, y sin embargo, lo que hay que entender es esa palabra neutra: lo que ya siempre fue dicho, no puede dejar de decirse y no puede ser entendido:

"El poeta es el que escuchó esa palabra, el que se convirtió en la unión, en el mediador, el que le impuso silencio pronunciándola."(Blanchot, 1992: 31)

Esta palabra es esencialmente errante, siempre está fuera de sí misma. Designa el afuera infinitamente distendido que tiene lugar en la intimidad de la palabra. Se parece al eco, cuando el eco no sólo dice fuerte lo que primero fue murmurado, sino que se confunde con la inmensidad murmuradora, es el silencio transformado en el espacio resonante, el afuera de toda palabra. Sólo que aquí, el afuera es vacío, y el eco repite por anticipado *profético en la ausencia del tiempo*. (Blanchot, 1992: 45)

El espacio literario es un entramado de *experiencia* -sí y solo sí, estemos hablando de Mallarmé, de la experiencia de Mallarmé-,⁸³ *palabra, centro e inacción*. Cuatro vértices de un espacio que configuran una espacialidad donde la literatura es fracaso, es imposibilidad, es reinado de impotencia en lo que nunca puede cesar, porque es nada:

⁸³"La experiencia propia de Mallarmé comienza en el momento en que pasa de la consideración de la obra hecha (...) a la preocupación por la cual la obra se convierte en búsqueda de su origen y quiere identificarse con su origen. (...) Mallarmé (...) los que llamamos poetas (...) se interesan en la realidad del lenguaje, porque no se interesan en el mundo (...) se entregan a la literatura como un poder impersonal que sólo trata de hundirse y sumergirse." (Blanchot, 1992: 36, 60)

“El silencio, la nada, es precisamente la esencia de la literatura, la Cosa misma.”(Blanchot, 1992: 22)

La literatura es esa vivencia mediante la cual la conciencia descubre su ser en su impotencia de perder la conciencia, en el movimiento en que desapareciendo, se reconstituye, más allá de la inconsciencia, en una espontaneidad impersonal, obstinación de un saber despavorido, que nada sabe, que nadie sabe y al que la ignorancia encuentra siempre tras de sí como su sombra transmutada en mirada.

Blanchot acusará al lenguaje de ser una repetición interminable de palabras, en vez del silencio que se orientaba a alcanzar:

“Escribir nunca consiste en perfeccionar el lenguaje corriente, en hacerlo más puro. Escribir comienza sólo cuando escribir es la aproximación a ese punto donde nada se revela, donde, en el seno de la disimilación, hablar aún no es sino la sombra de la palabra, lenguaje que sólo es su imagen, lenguaje imaginario y lenguaje de lo imaginario, lenguaje que nadie habla, murmullo de lo incesante y de lo interminable al que hay que imponer silencio, si se quiere al fin hacerse oír.”(Blanchot, 1992: 42)

También le reprochará que se hunda en los convencionalismos de la literatura, cuando quería absorberse en la existencia. Es cierto dentro de lo que el autor define como lenguaje, pero esta repetición de palabras sin contenido, esa continuidad de la palabra a través del inmenso saqueo de palabras, es precisamente la naturaleza profunda del silencio que habla hasta el mutismo, que es palabra vacía de palabras, eco siempre parlante en mitad del silencio. Asimismo, ciega la vigilancia que, queriendo escapar de sí misma, cada vez se hunde más en su propia obsesión: la literatura es la única traducción de la obsesión de la existencia, si ésta es la imposibilidad misma de salir de la existencia, el ser que siempre es relegado al ser, lo que en la profundidad sin fondo ya está en el fondo, abismo que es aún fundamento del abismo, recurso contra el cual no hay recurso. Al decir de Blanchot:

"La literatura nos ha hecho pasar de una a otra vertiente, nos ha cambiado en lo que no éramos. Ésa es su perfidia, ésa también es su verdad retorcida. (...) ¿Cuál es, a fin de cuentas, el único asunto de su obra? El horror de la existencia privada de mundo (...) es la existencia sin ser, tal como la poesía pretende reaprehenderla detrás del sentido de las palabras que la recusan. Desde el fondo del mutismo, oye el esfuerzo de un lenguaje que procede de antes del diluvio y, en la palabra clara del concepto, reconoce el trabajo profundo de los elementos. De este momento se constituyen en voluntad mediadora de lo que asciende lentamente hacia la palabra y de la palabra que baja lentamente hacia la tierra, expresando, no la existencia de después del día: el mundo del fin del mundo. ¿Dónde comienza en una obra el instante en que las palabras son más fuertes que su sentido y en que el sentido es más material que la palabra? (...) El lenguaje es la vida que lleva a la muerte en sí y en ella se mantiene. La literatura es el lenguaje que se hace ambigüedad." (Blanchot, 1992: 61, 73)

Si se quiere reducir la literatura al movimiento que hace aprehensible todas las ambigüedades, allí está él: como la palabra común, la literatura empieza por el fin, lo único que permite comprenderla. Para hablar, debemos ver la muerte, verla tras nosotros. Cuando hablamos, nos apoyamos en una tumba y ese vacío de la tumba es lo que hace la verdad del lenguaje, pero al mismo tiempo el vacío es la realidad y la muerte se hace ser. Hay ser -una verdad lógica y expresable, al decir de Blanchot- y hay mundo, porque debemos destruir las cosas y suspender la existencia: hay ser porque hay nada. La muerte es la posibilidad del hombre, es su oportunidad. La existencia, es por eso su sola angustia verdadera: se teme a la existencia, no porque la muerte pueda ponerle fin, sino porque ella excluye a la muerte. *Paradoja del momento final*, la llamaré Blanchot, la muerte trabaja con nosotros en el mundo; poder que humaniza a la naturaleza, que eleva el ser a la existencia, está en nosotros, como nuestra parte más humana. Únicamente es muerte en el mundo, el hombre la conoce sólo porque es hombre y sólo es hombre porque es la muerte en devenir. Pero morir es romper el mundo, es perder al hombre, aniquilar al ser; por lo tanto es también perder la muerte, perder lo que en ella y para el hombre hacía de ella la muerte. Dicho de otro modo, mientras vivo, soy un hombre mortal, más, cuando muero, dejando de ser hombre, también dejo de ser mortal, ya no soy capaz de morir y la muerte que se anuncia me causa horror, porque la veo tal cual es: ya no muerte, sino imposibilidad de morir. (Blanchot, 2007)

Lenguaje y muerte, que en su herrancia establecen las coordenadas blanchotianas para enunciar:

"La literatura empieza en el momento en que la literatura es pregunta." (Blanchot, 1992: 9)

¿Cuál es el agente de esta pregunta? No es la literatura misma, tampoco el escritor, menos aún el lector. Porque la pregunta no calcula los márgenes de los párrafos, ni las técnicas; pregunta que hace las veces de relato del ser por y en la literatura, porque lo que está en juego es el estatuto lógico de aquello que allí se inscribe.

Toda obra es obra de circunstancia, lo cual sólo quiere decir que esa obra tuvo un principio, que empezó en el tiempo y que ese momento del tiempo forma parte de la obra puesto que, sin él, ésta sólo habría sido un problema insuperable, tan sólo la imposibilidad de escribir. Lo que está escrito no está bien ni mal, no es ni importante ni vano: es el movimiento perfecto mediante el cual lo que dentro no era nada ha surgido a la realidad monumental del exterior como algo necesariamente verdadero, como una traducción necesariamente fiel, puesto que aquello que traduce sólo existe por ella y en ella.

"La obra -la obra de arte, la obra literaria- no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de eso no es nada. Quien quiere hacerle expresar algo más, no encuentra nada; encuentra que no expresa nada. Quien vive dependiendo de la obra, porque la escribe o porque la lee, pertenece a la soledad de lo que sólo expresa la palabra ser: palabra que el lenguaje protege disimulándola, o a la que hace aparecer desapareciendo en el vacío silencioso de la obra." (Blanchot, 1992:16)

En otro pasaje, ahondará la cuestión estableciendo que:

"El poema -la literatura- parece ligado a una palabra que no puede interrumpirse, porque no habla: es. El poema no es esa palabra, es comienzo, y la palabra no comienza nunca, pero siempre dice otra vez y siempre vuelve a comenzar. Sin embargo, el poeta es el que escuchó esa palabra, el que se convirtió en la unión, en el mediador, el que impuso silencio pronunciándola. En ella, el poema está próximo al origen porque todo lo que es original es a prueba de esa pura impotencia del recomienzo, esta prolijidad estéril, superabundancia de lo que no puede nada, de lo que nunca es la obra (...) él sólo hace

surgir de lo que está en el origen la pura palabra de comienzo. Por eso la obra sólo es obra cuando se convierte en la intimidación abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder decir y del poder oír." (Blanchot, 1992: 31)

Y este alguien, muerto y desconocido, porque allí es el encuentro de esa existencia inabordable: ni la obra lo reconocerá ni el conocerá su obra, al decir de Blanchot, *Noli me legere*; (Blanchot, 1992: 17) embrujo de un ensueño donde el que escribe, por el sólo acto de escribir, se incluye en un tiempo de desamparo, donde la visión de dos abismos –la ausencia de Dios, porque vivirá en esa ausencia y su propia muerte- lo vuelven responsable, asumiendo el riesgo de ese privilegio: ser amo de todo, y en tanto todo, sólo poseer el infinito, le falta lo finito, se le escapa el límite. Ahora bien, no se actúa en lo infinito, nada se realiza en lo ilimitado. El escritor queda sometido a la inacción porque se vuelve amo de lo imaginario:

"Se tiene la propensión de creer que el lenguaje del poeta es el del amo: cuando el poeta habla su palabra es soberana, palabra de aquel que se entregó al peligro, dice lo que aún no se ha dicho jamás, nombra lo que no oye y no hace sino hablar, de manera que tampoco sabe lo que dice. (...) Pero interpretar así a la palabra del arte y de la literatura es, sin embargo, traicionarla. Es desconocer la exigencia que está en ella. Es buscarla, no ya en su fuente, sino cuando, atraída en la dialéctica del amo y del esclavo, ya se ha vuelto instrumento de poder. Por lo tanto, es necesario rescatar en la obra literaria el lugar donde el lenguaje sigue siendo relación pura, ajena a cualquier dominio y a cualquier servidumbre, lenguaje que también habla sólo a quien no habla para tener ni para poder, ni para saber ni para poseer, ni para convertirse en maestro y amaestrarse, es decir, sólo a un hombre muy poco hombre." (Blanchot, 2002: 41)⁸⁴

⁸⁴Blanchot, como seguidor de Hegel, en más de una oportunidad utiliza palabras comunes en la jerga hegeliana, y no por ello, relativas a su cuerpo teórico. Cabe esta salvedad, para no generar malos entendidos. Plantear al poeta como amo no implica una referencia dialéctica a un esclavo; porque en esta alusión no nos estamos refiriendo a la diáda hablar-escuchar; sino que, es la cualidad del poeta como poseedor de un todo, que dirige la mirada o que mira desde un espacio, donde los absolutos traducen la esencia del objeto en cuestión, esencia única e inabordable del lenguaje. Al decir de Blanchot, tomado de Hegel: *"La nada trabaja en las palabras."* (Blanchot; 1992: 37; 2004:15)

La acción queda paralizada, no porque se disponga de lo irreal, sino porque pone a nuestra disposición toda la realidad. La irrealidad empieza en el todo. Lo imaginario no es una extraña región situada más allá del mundo, es el propio mundo, pero el mundo en conjunto como un todo. Por eso no está en el mundo, pues es el mundo, aprehendido y realizado en su totalidad por la negación global de todas las realidades particulares que se hallan en él, por ser puestas fuera de juego, por su ausencia, por la realización de esa propia ausencia, con la que empieza la creación literaria que, cuando insiste en cada cosa y cada ser, se hace la ilusión de que los crea, porque ahora los ve y los nombra a partir del todo, a partir de la ausencia del todo, es decir de nada:

“Las palabras –lo sabemos- tienen el poder de hacer desaparecer las cosas, de hacerlas aparecer en tanto desaparecidas, apariencia que no es sino la de la una desaparición, presencia que a su vez regresa a la ausencia por el movimiento de erosión y de usura que es el alma y la vida de las palabras, que obtiene luz de ellas porque se extinguen, claridad de la oscuridad. Pero al tener este poder de hacer que las cosas se “levanten” del seno de su ausencia, dueñas de esa ausencia, tienen también el poder de desaparecer allí ellas mismas, de volverse maravillosamente ausentes en el seno del todo que realizan, que proclaman anulándose, que cumplen eternamente destruyéndose sin fin.” (Blanchot, 1992: 37)

Planteamos entonces, al espacio literario como entramado de *experiencia, centro, palabra e inacción*. Diremos entonces que aquella convicción, exclusivo interés por el origen, donde su punto central es la ambigüedad de lo que siendo no es, de lo que por nombrar deja de existir en tanto real, pero por ese nombre es la verdad de la nada; perforada por una palabra hecha de silencio, sustancia primera que fuerza su profundidad en él “es” y por eso nunca permite llegar a la profundidad de la inacción del ser. Espacio que revela en cada momento el todo, ese todo que no es. Pero ese todo que representa no es una simple idea, puesto que está realizado⁸⁵ -irrealización, en donde la ausencia se

⁸⁵ El inconsciente freudiano está en el interior del sujeto y aspira a ser consciente. El inconsciente lacaniano es exterior al sujeto, está en la relación de éste con el Otro: el inconsciente es el discurso del Otro. Ese discurso del Otro que se trata de realizar está afuera. Lo que Freud define como el devenir consciente dentro del sujeto, Lacan lo aprehende como no realizado: entre ser y no-ser, el inconsciente está en el exterior, es discontinuo. El inconsciente lacaniano no es puro *automaton*: apela a la *tyche* en el sentido del encuentro de lo real. Esto implica una nueva

realiza- y no formulado de manera abstracta. No está realizado de un modo objetivo, pues lo que en él es real no es el todo, sino el lenguaje particular de una obra específica. El todo no se presenta como real, sino como ficticio, vale decir, precisamente como un todo: perspectiva del mundo, tomada desde ese punto imaginario donde el mundo puede verse en su conjunto: una visión del mundo que se realiza como irreal, a partir de la realidad propia del lenguaje. En palabras de Blanchot:

"Es la realización total de esa irrealidad, ficción absoluta que expresa el ser cuando, al haber gastado, corroído todas las cosas existentes, al suspender todos los seres posibles, tropieza con ese residuo ineliminable, irreductible. ¿Qué queda? Esa palabra misma: es." (Blanchot, 1992: 39)

2. Las sirenas y el encuentro con lo literario

"Las sirenas: parece que cantaban, pero de una manera que no satisfacía, porque sólo dejaban oír la dirección hacia donde se abrían las verdaderas fuentes y la verdadera felicidad del canto. Sin embargo, por sus cantos imperfectos, que sólo eran aún canto venidero, conducían al navegante hacia aquel espacio en donde cantar empezaría de verdad. Por lo tanto, no lo engañaban, llevaban realmente a la meta. Pero, tras alcanzar el lugar, ¿qué sucedía? ¿Cuál era ese lugar? Aquél en donde sólo era posible desaparecer, porque la música, en esa región de fuente y origen, desapareció mas completamente que en ningún otro lugar del mundo: mar en donde, con los oídos tapados, zozobraban los vivos y en donde las Sirenas, dando una prueba de su buena voluntad, también tuvieron que desaparecer un día." (Blanchot, 1992: 9)

Hasta aquí hemos recorrido el universo de dos autores que nos anuncian un campo posible de lectura otra de la literatura. Literatura, que como las sirenas, parece que cantara. ¿Qué canta? Con Orfeo acariciando su lira: canta en palabras, sobre cómo hacerse oír, en un espacio armado desde una pregunta. ¿Qué es eso que posee la inmutabilidad de las cosas eternas y que, sin embargo, no es más que apariencia, que

concepción del inconsciente como no realizado, como un agujero, como vacío, que aspira a cierta realización. (Freud, 1915, Freud, 1923, Lacan, S11)

dice cosas verdaderas, pero detrás de lo cual no hay más que el vacío, la imposibilidad de hablar, de tal manera que en ello lo verdadero no tiene nada donde sostenerse, aparece sin fundamento, es el escándalo de lo que parece verdadero, no es más que imagen y, por la imagen y la apariencia, atrae la verdad a la hondura donde no existe ni la verdad, ni el sentido, ni tan siquiera el error?

La respuesta nos esquivo, pero no nos traiciona. Es lo que se *escribe*⁸⁶ de literatura, porque, aunque lo literario se amontone en estantes, eso no es literatura; la Cosa literaria se escapa, es huidiza, pero no por ello inexistente. Sólo que, no es el relato de una obra, ni el espíritu de un escritor. La literatura es espacio, en y por él, que antecede al origen y lo excluye en su iniciación. Es el prodigio de procurar una ilusión, ésta toda ella, de que es posible responder a la pregunta por la literatura: vacío de un eterno retorno borgeano, donde el verbo no se conjuga y lo que posibilita es la ausencia. Porque en la literatura todo es posible y la verdad irreal de su realización, se escapa en el recorte de un particular que arroja al infinito. Quien quiera contar un cuento, sabrá de las musas, pero sobre todo, habrá de habitar en ese mundo, donde el yo cede al silencio en una cadencia rítmica que lo hace hablante muerto fantástico a la vez que, como las sirenas, en prueba de su buena fe, también desaparecerá.

2. a. Una aproximación a la literatura con Juan José Saer

"La novela es más un objeto que un discurso. Ningún campo preciso de la realidad se le asigna de antemano y ningún discurso extranjero a su forma le conviene. Su campo de investigación es el Todo, no como yuxtaposición de tesis diferentes en boca del autor o de

⁸⁶"La escritura es precisamente ese compromiso entre la libertad y un recuerdo." (Barthes, 2003b: 24) Compromiso cernido por Barthes, pero que excede el mero hecho de un rescate, de una resultante: escribir, entiéndase de ahora en adelante, como ese punto de irreductible a un no retorno de la cosa en sí. Porque, por el sólo hecho de escribir, lo que se compromete está ligado a ese enlace con una nada imposible de ser reducida. Aunque la escritura inscriba una temporalidad lógica de un antes y un después, ella a su vez, queda apresada en la repetición inagotable de lo que insiste. Ese es el compromiso, no un efecto de dos que se oponen, sino una ligazón que infecta, que atrapa y toma, sin poder salvarse de su ficcionalización: la escritura es un compromiso con el lenguaje. Al decir de Lacan: "Porque hay lenguaje (...) hay verdad. (...) La verdad sólo comienza a instalarse a partir del momento que hay lenguaje." (Lacan, 2007: 44, 45) Entonces, diremos, la escritura es esa frontera entre la verdad y el lenguaje que se hace llamar literatura.

los personajes, sino como metáfora, singularizada una y otra vez por la individualidad de cada escritor, del conjunto de lo existente." (Saer, 2004: 124)

Si tomamos el canto de las sirenas, si retomamos ese pasaje de la *Odisea* su sentido puede ser diferente cada vez, lo que sin hacerle perder su brillo ni la fascinación que ejercen sus líneas, vuelve la escena opaca, incierta y contradictoria. Recordemos el pasaje aludido:

"Entonces me dijo estas palabras la venerable Circe: (...) Llegarás primero a las sirenas, que encantan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a sus hijos; (...) le hechizan las sirenas con el sonoro canto, sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor enorme montón de huesos putrefactos cuya piel se va consumiendo. (...) Mas si tú deseas oírlas; haz que te aten en la veloz embarcación de pies y manos; (...) y así podrás deleitarte escuchando a las sirenas. Ulises dice a sus compañeros: Me manifestó que tan sólo yo debía oírlas; pero atadme con fuertes lazos. (...) Tomé al instante un gran pan de cera (...) y fui tapando con ella los oídos de todos mis compañeros. (...) Al hallarnos tan cerca de la orilla que allá pudieran llegar nuestras voces, no se les ocultó a las sirenas que la ligera embarcación navegaba a poca distancia y empezaron un sonoro canto: Ea, célebre Ulises, gloria insigne de los aqueos! Acércate y detén la nave para que oigas nuestra voz. Nadie ha pasado en su negro bajel sin que oyera la suave voz que fluye de nuestra boca, sino que se van todos después de recrearse con ella, sabiendo más que antes; pues sabemos cuántas fatigas padecieron en la vasta Troya argivos y teucros, por la voluntad de los dioses; y conocemos también todo cuanto ocurre en la fértil tierra. Eso dijeron con su hermosa voz. Se sintió mi corazón con ganas de oírlas, y moví las cejas, mandando a los compañeros que me desatasen; pero todos se inclinaron y se pusieron a remar." (Homero, 2004: 137, 141)

Estilizada por el lenguaje y organizada en los moldes de la epopeya, la imagen de Ulises atado al mástil de la nave tiene la objetividad de un hecho configurado por el advenir de lo exterior, y entre sus innumerables testigos -lectores- circulan las más variadas versiones sobre su sentido posible. Podríamos concebir la escena como una metáfora de la compulsión que, por ser más fuerte que la voluntad y el deber, obliga al sujeto que padece su tiranía a imponerse impedimentos materiales para no caer en la tentación del peligro que lo fascina porque tiene miedo a su fuerza destructora. La

decisión de atarse al mástil y de taponarse los oídos con que Ulises quiere protegerse del canto hechicero, recuerda la del alcohólico que hace guardar las bebidas bajo llave.

Suetonio⁸⁷ establecerá que para los sofistas de la isla de Rodas, el contenido del canto de las sirenas, lo mismo que el nombre que adoptó Aquiles cuando se ocultó entre las mujeres, eran asuntos un poco vanos a causa de la imposibilidad de obtener una respuesta precisa, sobre la que los alumnos debían disertar en la clase de retórica. Adorno y Horkheimer, por su parte, establecerán en *Dialéctica del Iluminismo* (Adorno y Horkheimer, 1987), que la escena es una descripción involuntaria de la división alienada del trabajo, porque en tanto que sobre el patrón (Ulises), si se deja atrapar por la sirenas, pesa la amenaza de un destino trágico acorde con su jerarquía, sobre los remeros, la masa anónima, insensible e indiferente al canto, o peor aún, sin importancia trágica si cayese víctima de su influjo destructor, no pesa otra obligación que seguir remando.⁸⁸ Saer establecerá que:

⁸⁷ Poco se conoce de la vida de Cayo Suetonio Tranquilo, uno de los escritores más leídos de la época romana, y cuya obra *Los doce Césares* constituye un acabado cuadro de las costumbres romanas en los años del Imperio. Se sabe únicamente, que nació hacia el año 69 de nuestra Era y que murió en el 140, dedicándose a la labor historiográfica, sobre todo desde el año 122. También se sabe que por sus brillantes dotes de honradez y de inteligencia se atrajo la amistad de Plinio el Joven, siendo recomendado por él a Trajano. Bajo el Emperador Adriano ocupó la dirección de los Archivos en Roma, pero, caído en desgracia por "haberse, a lo que se dice, permitido demasiadas familiaridades con la emperatriz", se vio desposeído de su cargo y apartado de la Corte. Fue entonces cuando compuso la mayoría de sus obras. De todas ellas han llegado sólo a nosotros *Los doce Césares* y los breves tratados sobre los retóricos y gramáticos ilustres, y las Vidas de Lucano, Juvenal, Persio, las de Terencio y Horacio y una breve referencia sobre Plinio el Viejo, muchas de éstas de dudosa autenticidad. Se ha censurado a Suetonio, sobre todo con referencia a *Los doce Césares*, el haber mostrado una excesiva inclinación a la anécdota escabrosa, y la tendencia a oscurecer las figuras de los emperadores que no se mostraron favorables a su Partido. Afortunadamente, sobre la mayoría de ellos poseemos los relatos de otros historiadores y poetas de la época, para convencernos de que si hubo en él, efectivamente, tal deseo, no tuvo que esforzarse mucho en satisfacerlo. Vemos, por otra parte, que en las grandes figuras, Suetonio se muestra también grande e imparcial; se muestra, en fin, el Suetonio de las palabras con que Plinio le recomendaba al emperador "el más integro, el más honorable y el más sabio de los romanos." Los eruditos del Siglo XVI, sintieron tal vez una admiración excesiva por Suetonio; en cambio, la crítica moderna le ha estimado quizá por debajo de sus méritos. La sinceridad de su narración, su ingenuidad, a la que Vobisque, y el mismo Plinio han rendido homenaje, un notable talento de escritor, y, principalmente, el vivo interés que despierta una historia doméstica y secreta, hacen de su obra uno de los más preciosos monumentos de la literatura latina. (Kaplan, 2003)

⁸⁸ Cabe agregar que, la interpretación está siempre sesgada por aquel que la lee más que leer que la produce. No hay interpretaciones, sino sujetos que interpretan, y en tal caso, aquello que de sentido se produzca, refiere al sujeto que interpreta, no a la esencia de la escena interpretada.

“Para Kafka⁸⁹, el canto de las Sirenas es sin duda peligroso, pero mucho menos peligroso que su silencio: ‘Pero éstas tienen un arma más terrible aún que su canto: su silencio. Aunque nunca ha sucedido, es quizás imaginable que alguien se haya salvado de su canto, pero de su silencio ciertamente no.’” (Saer, 1999: 21)

Interpretar a las sirenas, es hacerlas hablar, ubicarlas en un lugar que poco tiene de literario. Interpretarlas es no oír el silencio, y seguir sosteniendo que dicen algo, que hay algo que decir porque está el que escucha. Interpretarlas, salvajemente, es dejar de leerlas.

Dicen que las sirenas cantaban, pero como sólo es posible acceder a ellas por intermedio de un personaje, es en las coordenadas de lo que la escritura entrelaza en un relato, donde las sirenas pueden ser leídas en su canto.

Si ellas cantaban, sólo en su silencio es que pueden ser oídas: al escribirlas, lo que su musicalidad reviste –inagotable fuente- es que a ellas se accede en el instante que no hay pérdida, porque acceder a su canto, escuchar lo que tiene que decir, es sólo a condición de estar dispuesto a morir. Morir, ese acto, cuando el que muere es el que ansía, no admite pérdida. Es puro vacío. Se las lee, porque, escucharlas es morir, o lo que es peor aún, es como morir. Se las escribe para poder perderlas.

Su canto atrae, en una tracción que ciega, enloquece; lo irresistible estaba en lo que prometían: ser que las podían decirlo todo. Pero eso que prometen, se escucha en la música que exhalan. Las sirenas, se escribe sobre ellas, cantan; nadie escribió: “hablan”, y es de su canto que brotan en los oídos las palabras. Rodeadas de restos, de los restos del naufragio que anunciaba su cercanía, Homero hace honor a las fuentes de su nostalgia, porque Homero cree: hay quien lo tiene, hay quien lo es; pero sólo como ficción –porque Homero sigue siendo mortal, y si se cree, es porque hay que traer a algún lugar, algo que no está, que no responde. Los dioses hablan, porque algo de los hombres no tiene palabra-. Si lo hay, sólo es medio humana, pero es mujer; y, como tal, no es hombre, y no es de éste mundo.

Esta salvedad ayuda a entender por qué Adorno y Horkheimer obviaron que los remeros podían seguir remando porque tenían cera en los oídos.

⁸⁹Esta referencia se encontrará en Kafka, 2008: 177, 178.

Llora Homero, maestro de las letras, y en ellas intenta hacer las paces y calmar la desolación. Ya no importa si cantan o callan. Poco importa, porque lo que hay en ésta peripecia es la fallida victoria de intentar escabullirse a la condena del lenguaje -no es posible decirlo todo, y hablar, sólo hablan los hombres que han empezado a morir. Las sirenas cantan, son eternas-. Escribe el poeta, cantos sonoros, sobre cantos imposibles. Escribe para ser leído, sobre un saber que redacta una verdad: la aspiración loca de procurar un encuentro con esa musicalidad que no tiene palabras, acceder a ese lugar, tiene un precio, que sólo se paga cuando no es posible pagar. Música. Ausencia. Escalones de órganos, de pedazos, porque esos que yacen ya no son hombres muertos, son el signo de un preludio que no va a poder ser relatado. Las sirenas, su musicalidad es eso, un borde que debe quedar siendo borde, para que se lea como límite, en lo que se escribe sobre ellas.

Las sirenas son *de* y *en* la escritura, de la escritura como hemos dicho, en esa frontera entre la verdad y el lenguaje, que se hace llamar literatura; se crean y cobran ser en la medida que su alusión fuerza a los hombres a encontrar sentido —en lo que no lo hay, porque, no lo es. Ese es el secreto que resguardan las sirenas-.

"Esta estremecedora variante kafkiana parecería interpretar el mito de las Sirenas como una figuración metonímica de las transcendencia, pero viene también a cuento porque la obra de Kafka, con su ampliación sistemática de la incertidumbre en lo que atañe al sentido, podría ser el ejemplo más esclarecedor de la narración estructurada con la autonomía opaca de un objeto y no con la transparencia conceptual del discurso. La indeterminación de sentido en todo el relato de primera magnitud es comparable a la del universo. La multiplicidad de lecturas, de la que acabo de exponer un ejemplo, da del objeto narrativo un número indefinido de interpretaciones posibles, como ocurre con los distintos sistemas que intentan explicar el mundo: la tentativa hermenéutica es siempre especulativa, y podemos tomar esta palabra en más de un sentido." (Saer, 1999: 21)

Resulta interesante detenernos en la argumentación propiamente kafkiana comentada por Saer. Nos permitimos lo extenso de la cita:

"Para protegerse de las sirenas, Odiseo se taponó los oídos con cera y se hizo encadenar al mástil. Lógicamente, todos los viajeros antes que él (excepto aquellos a los que las sirenas atraían ya desde la distancia) podrían haber hecho algo parecido, pero todo el mundo sabía que hubiera sido en vano. El canto de las sirenas lo traspasa todo, hasta la cera, y las víctimas de su seducción habrían hecho saltar, en su apasionamiento, las cadenas, el mástil y cualquier otra cosa. Sin embargo, Odiseo, aunque había oído hablar de ello, hizo caso omiso, y confiando plenamente en el puñado de cera y el manojo de cadenas, puso rumbo hacia las sirenas ufanándose ingenuamente de su truco. Pero resulta que las sirenas tienen un arma aún más terrible que su canto: su silencio. Cabe imaginar, aunque nunca ha sucedido, que alguien pudiera escapar a los efectos de su canto; pero a los de su silencio jamás. Nada terrenal puede resistirse a la sensación de haber sido capaz de doblegarlas y a la consecuente soberbia, que lo arrolla todo. Y en efecto, cuando llegó Odiseo, aquellas formidables cantoras no cantaron, fuera porque creyesen que ante tamaño rival no había otra arma posible que el silencio, fuera porque, al contemplar la felicidad en la cara de Ulises, que no pensaba en otra cosa que la cera y las cadenas, se olvidaran por completo de cantar. Sin embargo, Odiseo no oyó su silencio, si puede decirse así: creyó que cantaban pero que él, al estar protegido, no las oía; al principio las vio por un momento arquear el cuello y respirar hondo, vio sus ojos arrasados en lágrimas y sus bocas semiabiertas, pero creyó que todo eso formaba parte de las arias que sonaban a su alrededor sin ser oídas. Pronto, sin embargo, su mirada se fijó en la lejanía y se tornó impermeable a todo aquello; fue como si las sirenas desaparecieran para él, y justo cuando las tenía más cerca, las perdió completamente de vista. Mientras tanto, ellas, más bellas que nunca, se estiraban y contorsionaban, dejaban ondear al viento sus estremecedoras cabelleras, extendían las garras abiertas sobre la roca, y ya no pretendían seducir, sólo apurar hasta el límite el fulgor de los grandes ojos de Odiseo. Si las sirenas tuvieran conciencia, habrían quedado aniquiladas, pero, al no tenerla, sobrevivieron, aunque, eso sí, Odiseo se les escapó. Por lo demás, hay quien añade un detalle a esta historia. Se cuenta que Odiseo era tan astuto, tan ladino, que ni siquiera la diosa del hado podía penetrar en su interior, y quizá, aunque esto es difícil de entender para una mente humana, sí se dio cuenta de que las sirenas guardaban silencio, pero, para escudarse, fingió, de cara a ellas y a los dioses, lo que acabamos de contar." (Kafka, 2008: 177, 178)

Las sirenas dejaron de cantar, y, al no pertenecer al régimen de lo parlante, no desaparecieron, hicieron silencio. Un silencio que no habla, pero que está. Entonces, es imposible protegerse de las sirenas, porque lo que se escribe no son ellas; la palabra las desaparece, las mortifica, pero ellas había callado antes, se habían ausentado antes de escribirlas. Resta esperar, que cuando las crucemos, los ojos tengan el brillo que sostenía a Ulises en su ceguera. ¿Por qué no pensar, que si lo dejaron escapar, es sencillamente

porque él no las vio? Verlas de cerca irremediablemente, es perder el fulgor de la mirada en un abismo de poco tiene de color y de forma. La literatura, nos hace seguir letras, para que los ojos puedan seguir brillando, y creer... que hubo Uno que se salvó de las sirenas.

¿Qué se desprende de lo dicho por Saer? En principio, todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, más aún, aquello que sirve de materia o asunto al ejercicio de las facultades mentales, a saber, el objeto, su noción misma, está en el centro de todo relato literario. Y en particular, esta presencia constante, que adquiere múltiples y variadas formas, la que rescata por excelencia, es la que incumbe al modo de ser de la *narración*. Cualquier forma que ésta adopte -anécdota, epopeya, novela, etc.- tendrá como resultante siempre una construcción hecha sobre la base de dos materiales diferentes: por un lado, una serie de representaciones estilizadas por los signos arbitrarios del lenguaje y por otro, aunque diferente pero indisociable del primero, cierto número de marcos convencionales que suministra el género elegido (anécdota, crónica, etc.). De esta manera concluirá estableciendo que: "*Todo relato es construcción, no discurso*" (Saer, 1999: 18) en la medida en que el *discurso* conlleva una serie de universales que se suceden incesantemente, permitiéndole a éste presentarse a sí mismo como abstracto, unívoco e inteligible.

En cambio, el relato se teje en un desfile incesante de figuraciones particulares, cuyo carácter de particulares no varía aunque se pretenda que esos hechos ocurrieron efectivamente o no; a su vez, como simulación de lo empírico, el relato, aunque se proclame verídico o ficticio, siempre tendrá tendencia a constituirse como una especie de construcción sensible: cuando finge que es verdadera, la ficción finge una realidad no de discurso, sino de objeto, esto es, aparenta una organización singular de atributos particulares. En consecuencia, su sentido, según el punto de vista que se adopte en la interpretación, puede variar hasta el infinito. Establecerá Saer:

"Considerando los hechos desde este punto de vista, la poesía no ha suministrado al psicoanálisis contenidos que examinar, sino más bien su repertorio metodológico, no el objeto, sino el instrumento de análisis. El psicoanálisis y la poesía tienen por lo tanto en común la característica de que únicamente en el lenguaje, y a través de él, pueden obtener los resultados que se proponen." (Saer, 2004: 154)

En consecuencia, la literatura no arroja sentidos ocultos. No es una práctica "oculta", "mágica" que devela lo incognoscible, sino que rescata del fondo del arcón el recurso por excelencia, del que se vale la condición humana para su existencia: el lenguaje. La literatura en su rescate instala en el podio al lenguaje, no como dador de sentidos, sino como "lógica" de una condición del ser. El trabajo del escritor no puede definirse de antemano. Aún en el caso de que el escritor parezca perfectamente identificado y conforme con la sociedad de su tiempo, de que su proyecto esté prolijamente diseñado en su devenir, si es un gran escritor su obra será modificada, en primer lugar en la escritura y posteriormente, a través de las lecturas sucesivas, por la intervención de los elementos específicamente poéticos que sobrepasan las intenciones conscientes o deliberadas.

"Las puertas del mundo de los sueños están en la tierra" (Saer, 2004: 213) y agregamos nosotros, en la superficie. Por lo tanto la literatura, obedecerá en cierta medida a los mecanismos del *lapsus linguae*, tal como Freud lo describe en *El chiste y su relación con el inconsciente* (Freud, 1905): el poeta que busca la forma de un discurso social inteligible, corre el riesgo de desnudar, desnudándose a sí mismo, aspectos insospechados de la condición humana. El poeta desnuda el cuerpo con el lenguaje, para incinerarlo con palabras; luego recoge esas cenizas y las arroja al viento volviéndolo eterno, exiliándolo de la muerte. El fluir constante del habla se atasca en esas floraciones invisibles, en esos restos inhumados, sin más existencia que el sonido de la voz que los profiere en el instante de proferirlos. En esos grumos verbales -aglomerado del atascamiento- espesos y atípicos, poniéndose al margen de los conceptos universales, se organizan en concreciones únicas formadas por elementos particulares, que siguen existiendo en tanto tales: el objeto narrativo, dirá Saer, vivifica el eterno presente del relato con la sustancia gruesa de las cosas particulares.

Queda claro que la literatura, entonces, no arroja verdades de época, ni se torna en clarividencia de lo oculto. Su problema capital, su desvelo, es la cuestión de cómo representar, no de qué representar. Si partimos del principio de que el lenguaje es su materia constitutiva de esa obsesión por cómo representar en lugar de qué representar, podemos inferir que la representación no es algo que se obtiene mediante el empleo del

lenguaje, sino algo inherente a él. Negarse a representar es negarse a admitir que se ha de trabajar con el lenguaje y con ninguna otra cosa.

Escribirá Saer, *“Nacemos a la historia. Después, lentamente, descubrimos la naturaleza.”* (Saer, 2004: 220) La naturaleza es nuestra primera prohibición; nos imaginamos a la literatura como lenguaje porque comenzamos a concebirla dentro de él. A su vez, el lenguaje nace en el interior de la historia, constreñido por ella. La literatura busca en el lenguaje esos sedimentos, esas puertas que persisten en él y permiten acceder a la naturaleza. La literatura tiende a borrar la historicidad del lenguaje. Toda la literatura es un palimpsesto en el que se superponen y se confunden naturaleza e historia. Pero es únicamente a través de la lectura que el lenguaje de la literatura reencuentra su historicidad: *“La poesía es naturaleza, no lenguaje.”* (Saer, 2004: 220)

La historia no coexiste simplemente con la naturaleza: la suplanta de un modo abusivo. La literatura, al regresar continuamente a la naturaleza, distinguiéndose por su a-historicidad peculiar, no quiere negar la historia, sino confirmar la realidad de esa suplantación y verificar sus fundamentos. La finalidad de la literatura, según Saer, es intentar recoger una naturaleza cruda. La naturaleza asalta al escritor, es un extrañamiento; éste se hunde en el abismo y queda solamente la mano que escribe, el silencio, la gesticulación de una escritura que no resuena. En el extrañamiento, la naturaleza inunda la luz muda de las catedrales, el absoluto del saber, el rumor de las muchedumbres. La función de la literatura es también revelar la realidad de ese hundimiento.

Considerar la literatura, es dar cuenta del lenguaje en su esplendor sumergiéndose en esa pasta viscosa, dura y líquida a la vez; porque precisamente éste es el recurso por excelencia que propone la literatura: un objeto autónomo, un fin en sí mismo, de cuya sola realidad como objeto debemos extraer todo su sentido; las figuraciones particulares que la constituyen, por ser justamente particulares, como la sucesión empírica, suscitan, más que sentidos claros, enigmas, y no tanto conceptos afirmativos como interrogaciones.⁹⁰ Ese estatuto de objeto único que es la obra literaria, al decir de Saer, en términos de

⁹⁰ Resultaría superfluo pretender que la obra literaria, en tanto objeto, nos dé más garantías de realidad que los objetos no verbales de lo que llamamos mundo, sobre todo porque lo contrario no parece menos probable.

narración-objeto, se basta a sí misma y, dentro de los límites que se ha impuesto por sus principios de construcción soberana, "Es un mundo propio, un verdadero cosmos dentro del otro." (Saer, 2004: 26)

Mundo de lenguaje y en el lenguaje, cuya sola existencia, la narrativa arroja al presente infinito de la eternidad del relato. El sentido del relato es el relato mismo. Esta determinación de indeterminación de sentido, sin embargo no obnubila, ni merma en nada su eficacia: "La narración no es un documento etnográfico ni un documento sociológico." (Saer, 2004: 260) La literatura no se limita a reflejar el mundo, lo contiene y, más aún, lo crea, instalándolo allí donde, aparte de la postulación autoritaria de un supuesto universo de tal o cual sentido inequívoco, no había en realidad nada.

3. Una pregunta imposible. Foucault, Blanchot, Saer

Hemos intentado trazar a través de estas páginas un ajustado recorrido a través de algunas formulaciones en torno al interrogante que formulamos en un principio: ¿qué es la literatura? Incógnita compleja y ambigua que ha dado lugar a atolladeros, vacíos, con ese significativo "nada" reiterándose más allá de las fronteras y las épocas.

En Foucault, Blanchot y Saer la pregunta por la literatura, empuja hacia un espacio en donde un vacío arma una escena posible para situar un objeto imposible: aquello que del lenguaje se repite hasta el infinito. Se cuele aquí de manera inexorable algo de nuestras conclusiones: la literatura es el espacio por excelencia que permite escribir lo imposible de la inscripción de lo irreductible del cuerpo. ¿Cómo lo escribe? Lo escribe como ficción.

Entonces, es momento de volver al interrogante: ¿qué es la literatura? Una pregunta imposible. Imposible que sostiene en su impulso, aquello que redundando en explicaciones vanas que agotan el sentido para volverlo a lanzar hacia otro sentido. Porque ese espacio, el *espacio literario*, es un lugar imposible, donde la muerte y la ausencia se articulan forzando un acto de existencia: crear un objeto que está vinculado a lo extraño de la existencia que el ser ha repudiado. El espacio literario es lenguaje sin sentido en donde se realiza el lenguaje como ficción: la palabra literaria revela el ser en su

inexistencia, construye un objeto del lenguaje que no expresa nada, sino que se presenta como no-todo, no-todo siendo, en la medida que es la reiteración inagotable de que es imposible decirlo todo.

La literatura no es ajena al mundo, sino que aloja lo ajeno, procurándolo tolerable, en la medida que no traduce ni revela; sino que hace existir lo irrealizado con semblante de enigma. Impulsándolo en infinitas reiteraciones a una insistencia como intento de inscripción y en ese movimiento articular ese rasgo de un imposible a una imposibilidad captable por la letra, en la medida de que lo que se repite, nunca se repite igual, y aún así, imposible de agotar, irreductible, haciéndolo hablar sobre lo que nunca siendo es, haciéndolo ser imponiéndole silencio para hacerlo oír: silencio, alternativa de y en el lenguaje literario, donde toda expresión es una forma de silencio. Decimos, silencio propio de la metáfora cuyos enunciados sólo adquieren "sentido" en función de lo que no es posible explicar. La literatura es entonces un *asalto entablado en las fronteras* (Blanchot, 2004: 106), una caza que nos lleva al límite extremo de este mundo, a los límites de lo que llamamos el discurso del sujeto.

La literatura, espacio literario que coagula la distancia donde sujeto y objeto son desaparecidos, no persigue la novedad como horizonte, ni la razón como fuente: porque lo nuevo no existe, sino en el inagotable volver a decir sobre lo dicho. Hacer visible este inexorable destino, esta verdadera ocasión donde el resto salpica haciendo errar cualquier intento de sutura; nunca lo dicho y el decir se recubren por completo. Eso hace literatura, en ese surco que cava en el lenguaje, que se entromete en sus intersticios, para toparse con la carne marcada por el silencio de lo que no puede ser dicho.

El vampiro literario, ese vampiro que nos hace hablar para quedar eternamente silenciado. Dato que se ubica en las formas de los relatos sobre vampiros: siempre y en cada uno de ellos, nunca son los vampiros los que hablan en primera persona. Los vampiros son "contados" por otros no vampiros. Otros que los recuerdan, que los describen, que los padecen, que los hacen decir. Otros que no los encarnan, porque para poder hablar no hay que ser vampiro: los vampiros no hablan, están en las hablas, la letra los escribe, la literatura les da un espacio y la ficción los *presenta*. En términos de Foucault:

“Demonio no es el Otro, el polo alejado de Dios, la Antítesis inapelable (o casi), la mala materia, sino más bien algo extraño, desconcertante que permanece en calma.” (Foucault, 1995: 17)

Calma que invade la ficción, para hacerlo callar y, poderlo oír.

EL CUERPO

1. La novia del viento⁹¹

1. a. Vapores de madre (matriz)⁹²

"Ya no creemos que la verdad siga siendo tal una vez que se le ha despojado de su velo: hemos vivido demasiado para eso. Hoy en día es para nosotros una cuestión de decencia no poder verlo todo al desnudo, ni asistir a toda operación, ni querer comprenderlo y 'saberlo' todo. (...) Deberíamos respetar más el pudor con el que la naturaleza se oculta tras enigmas e incertidumbres abigarradas. ¿No será la verdad una mujer cuya razón de ser consiste en no dejar ver sus razones? ¿Sería Baubó⁹³ su nombre, por decirlo en griego? ¡Oh aquellos griegos! Sabían lo que es vivir: lo cual exige quedarse en la superficie, en la epidermis; la adoración de la apariencia, la creencia de las formas, en los sonidos, en las palabras, ¡en todo el Olimpo de la apariencia! Aquellos griegos eran superficiales... ¡por profundidad! ¿Y no volvemos precisamente a eso? (...) ¿No somos en eso... griegos? ¿Adoradores de formas, de sonidos, de palabras, y, por consiguiente... artistas?" (Nietzsche, 1999: 34)

Sería impropio empezar a discutir sobre el cuerpo sin nombrar a las brujas: no ha habido nombre -en tanto la bruja no era una mujer de carne hueso- más honesto y recatado en la historia del hombre, en lo que al cuerpo se refiere. Pudor sin vergüenza, encaramado en la cueva del bosque, que en silencio y sin vacilar, hablaba con la Naturaleza sobre lo que nunca escribió. (Parrinder, 1963; Hughes, 1974; Brenon, 1991; Frassetto, 2008; Verdon, 2009; Le Goff 2010) Siempre estará el malicioso que agregue

⁹¹Una de las tantas formas de denominar a la bruja durante la Edad Media según Michelet. El Diabolo era considerado *Rey de los Vientos* (tempestades, tormentas) y la bruja su *partenaire* para los campesinos de los siglos XIII, XIV y XV. Cabe agregar a modo de anécdota, que al vampiro se le atribuye en la ficción del siglo XIX, el poder de manejar los vientos y así llevar niebla y tormentas donde él se presentase. (Michelet, 2006: 103) Jules Michelet: París, 21 de agosto de 1798 - Hyeres, 9 de febrero de 1874. Historiador francés.

⁹²La Inquisición denominaba así *la agitación nerviosa extrema, padecida desde la niñez* que sufrían las mujeres. Indicador de la posesión demoníaca, se presentaba tanto como: "*Muy carnal, golosa, holgazana, violenta; o como muy cerebral, la viva imaginación que la absorbe por completo.*" (Michelet, 2006: 277)

⁹³ Personaje del mito de Démeter, la cual, buscando a su hija -Perséfone- raptada por Hades, encuentra a Baubó, una especie de mujer sabia que, para distraer a la diosa, le canta canciones obscenas y se saca de debajo de las faldas al vástago de Démeter o una efigie suya, tras haber simulado un parto.

sobre su analfabetismo, haciendo caso omiso de que durante los siglos⁹⁴ en las que ellas existieron, las letras se escondían casi exclusivamente bajo los atuendos de los Sacerdotes:

"Los hombres que en esta era feudal detentan el monopolio del poder y la escritura: los clérigos, y en particular, los más cultos, los más influyentes, los más prolijos de ellos. Monjes o prebostes seculares, su deber es pensar en la humanidad, la sociedad y la Iglesia, orientarlas en el plano de la salvación, asignar también a las mujeres su lugar en la economía divina." (Dalarun, 2000: 42)

Sea por lo que fuere, aquello que hacían con el cuerpo, su "magia" ha quedado perdida para siempre. Lo que sí sabemos, a través de los legados que narran los estragos con ellas cometidos,⁹⁵ es que "el cuerpo" era su pasión. Los registros de su existencia han sido redactados por hombres a los que les quitaba el sueño, destilando belladona en la absurda certeza de esa aberración que sostiene la cristiandad medieval, y que fuerza satisfacer como una necesidad vital: es preciso que de cuando en cuando el hombre *crea* saber por qué existe.

Los autores medievales aborrecen la idea misma de la novedad (Pastoureau, 2006: 125, 183). Cuando innovan, se protegen más que nunca detrás de la tradición y pretenden simplemente volver a las fuentes. Siempre hacen lo nuevo con lo viejo, y lo hacen muy bien. Para romper el doble encanto de los juicios de valor reversibles,⁹⁶ en una Edad Media vergonzosamente misógina o deliciosamente feminista y de fascinación embotada por las estatuas sin historia y sin vida -Isis o la Gran Madre bajo el velo de María-, no hay otro recurso que el de recordar que los mismos hombres, los propios clérigos, han llevado a la mujer al pináculo y al mismo tiempo la han cargado del anatema,

⁹⁴ Nos estamos refiriendo al recorte, período de existencia que establece Michelet (Michelet, 2006): los Siglos XIII, XIV y XV.

⁹⁵ Nos referimos a las persecuciones de la Inquisición.

⁹⁶ *"Es menester evocar los grandes santuarios -Le Puy, Rocamadour, Walsingham, Loreto- a donde las multitudes medievales acudían en apretadas filas a rendir homenaje a la Madona -Chartres, Laon, París, Coutances, Amiens-, pilares, torres y flechas lanzadas al cielo como el impulso de la alabanza por la que fue, y sigue siendo 'bendita entre todas las mujeres'. (...) La sentencia de Dios conserva aún hoy todo su vigor sobre este sexo, y es menester que su falta también subsista. Tú eres la puerta del Diablo, tú has consentido a su árbol, tú has sido la primera en desertar de la ley divina."* (Dalarun, 2000: 42, 46)

sin dejar por ello de creer sin fisuras, que la humanidad entera se inscribiría en el plano de la salvación. Cada uno de ellos se ve atravesado por esta contradicción y cada uno intenta resolverla, sin duda a su manera pero, lo hacen además colectivamente, para responder al Siglo que los rodea, para tratar de imprimirle una flexión, para imponer su movimiento sobre el movimiento de los tiempos. Su teología se hace pastoral: producto de la historia, produce a su vez historia.

Estos hombres se sitúan al término de una franja profunda de la cristiandad medieval, esto es, de un movimiento de reforma iniciado en el siglo X (Orlandis, 2003), notable sobre todo por un florecimiento monástico que se ve surgir en Cluny⁹⁷ en 910 y en Camaldoli⁹⁸ y Vallombreuse⁹⁹ en los albores del Siglo XI. En la segunda mitad de este Siglo, los Papas toman el relevo, a tal punto que la historiografía fija este impulso innovador bajo la apelación de "reforma gregoriana" en homenaje al impulso decisivo del papa Gregorio VII (1073-1085). Esta reforma, pues, según los promotores, se trata de un retorno a la pureza evangélica, a la vida ideal de los Apóstoles; movimiento nuevo, en verdad, que pretende modelar tanto la vida de los clérigos como la de los laicos y las relaciones mismas de la Iglesia con su Siglo. ¿Cuál es, pues, la ambición de los reformadores? Ante todo, liberar la institución eclesiástica de las potencias terrenales que se habían apoderado del control, lo que va desde los diezmos, los santuarios parroquiales y la designación de los curas párrocos que pretendían administrar los señores locales, a las elecciones episcopales y pontificales que sufrían la ley de los Príncipes y del Emperador. Pero también, poner coto a las costumbres del clero, ampliando a los sacerdotes seculares el celibato imitando la vida monástica, ofrecerles el marco de la vida monástica para regular su existencia cotidiana y, por último, proponer a los laicos que, a veces desempeñaban un papel activo en el impulso reformador, nuevas estructuras de vida religiosa. Tales como los conversos que a comienzos del siglo XII aparecen en Cartuja, en el Císter; indicarles la vía de salvación que conduce a Jerusalén, empujarlos al camino de la Cruzada, modelar de nuevo sus comportamientos, como la nueva definición

⁹⁷ Comuna francesa del Departamento de Saona y Loira; dio lugar a la abadía de Cluny, desde donde se propagó la Congregación de Cluny, orden religiosa de los benedictinos.

⁹⁸ Valle de Arno, Toscana, Italia; sede de la Orden de la Camándula, orden religiosa monacal de la Iglesia Católica, que parte de la comunidad monástica de los benedictinos.

⁹⁹ Zona rural francesa, ubicada en Haute-Savoie, Rhone-Alpes; asiento de las abadias benedictinas.

del matrimonio -monogámico, indisoluble, sacramental- que triunfa en los albores del siglo XII.

Separados de las mujeres por un celibato que a partir del siglo XI se extiende firmemente a todos, nada saben los clérigos de ellas. Se las imaginan, o más bien, se "La" imaginan: se representan a la Mujer en la distancia, la amenidad y el temor, como una esencia específica, aunque profundamente contradictoria. No es en absoluto sorprendente que el rasgo dominante del pensamiento clerical de esta época sea la misoginia. No costaría gran cosa mostrar su agobiante florilegio, desde los tratados más eruditos a los ligeros poemas latinos, desde los comentarios de la Escritura a los pequeños proverbios en que la ironía fácil trata de dominar la angustia de lo desconocido develando su abismo:

"Este sexo ha envenenado a nuestro primer padre, que era también su marido y padre, ha decapitado a Juan Bautista y ha llevado a la muerte al valiente Sansón. En cierto modo, también, ha matado al Salvador, pues, si su falta no se lo hubiere exigido, nuestro Salvador no habría tenido necesidad de morir. ¡Ay de ese sexo, en el que no hay temor, ni bondad, ni amistad, y al que más hay que temer cuando se lo ama que cuando se lo odia!" (Dalarun, 2000: 45)

La primera mujer que surgió de la pluma de Geoffrey de Vendome,¹⁰⁰ creador de estas líneas, hacia 1095, inaugurando y resumiendo todo su sexo, fue Eva. El relato de la Creación y de la Caída, en el *Génesis*, que Alexandre analiza detalladamente (Alexandre, 2000) gravita de modo permanente sobre la visión medieval de la mujer; relato complejo, tanto en su redacción como en su contenido, pero cuyos rasgos más sobresalientes, los que han sido retenidos con más decisión, en la medida en que encuentran eco en las *Epístolas* de Pablo, son enormemente desfavorables a la mujer. En primer lugar, el yahvista afirma la primacía del hombre sobre su compañera, que sólo es creada en segundo lugar, a partir de la costilla del hombre, para darle una "ayuda a su medida."

¹⁰⁰ Geoffrey abad de Vendome, monje benedictino; uno de los más distinguidos hombres de Europa entre el siglo XI y XII. Fue elevado a la dignidad cardenalicia por el Papa Urbano II.

Precisamente a partir del siglo XI, la iconografía condensa el texto bíblico en un penetrante resumen: la mujer surge directamente del flanco de Adán. Pero lo más importante del Génesis, es que quien se deja seducir por la serpiente y arrastra a su compañero a la desobediencia es la mujer. Ella carga con la mayor parte de las maldiciones de Yahvé: "*Multiplicaré tus dolores en tus preñeces, con dolor parirás los hijos y estarás bajo la potestad de tu marido, y él te dominará.*" En el momento de ser expulsados del Edén recibe del hombre su nombre y se convierte en Eva,¹⁰¹ "*la madre de todos los vivientes.*" Tradicionalmente, su papel en la Caída se percibe como el más grave. Así, Ambrosio de Milán argumenta que: "*La mujer es quien ha sido autora de la falta para el hombre, no el hombre para la mujer.*" La serpiente se identifica con el Diablo (Jones, 1967: 175), Eva con la tentadora y Tertuliano exclama, dirigiéndose a todas las mujeres: "*¿No sabes que tú también eres Eva?*"

La carta de Geoffrey se dirigía a sus monjes. Necesitaba convencer a sus compañeros del Cordero Inmaculado de que su elección de rechazar la carne, de separarse de la mujer, moralmente horrible desde su origen y cuya belleza superficial constituía el peor de los señuelos, era la correcta. En el siglo X, Odon de Cluny¹⁰² al recoger la advertencia de Juan Crisóstomo¹⁰³ contra Eva, inspiraba a sus monjes los mismos saludables terrores:

¹⁰¹ Singular detalle a considerar, puesto que a éste acto se lo lee como un nuevo acto de dominación del hombre hacia la mujer. Podremos leer nosotros, que nombrar al cuerpo femenino - a esa que supo no sólo tentar, sino llevar a cabo la prohibición- la escribe como pecadora y se la "condena" a la mortificación, a ser mortal y padecer de los dolores y padecimientos tanto en el cuerpo como en el alma. Castigo humano, si los hay, atravesar el cuerpo por el significante y como efecto desnaturalizarlo de todo Paraíso posible. Nombrarla *Eva* la signó a perder su propio cuerpo para convertirse en esposa y madre; dicho de otra forma, sometimiento al significante y desnaturalización que la arrojó a otro goce, más allá del lecho conyugal, quizás, otro goce del Paraíso femenino. ¿Qué mortifica-mata a nuestros vampiros? Una estaca que atraviesa su corazón-cuerpo y le inyecta un alma mortalmente humana; la estaca se acompaña de la palabra divina, y los tejidos se pulverizan al instante. Inyectar un alma al vampiro, es desnaturalizarlo, incluirlo en una serie temporal que "libera" poniendo fin a un cuerpo que sólo conoce gozar.

¹⁰² Obispo de Gerona (995-1010) y abad del Monasterio Sant Cugat del Vallés (986-1010). En 1010 se une a R. Borrell, Conde de Barcelona y Ermengol II, conde de Urgel, que lucharan con el califa cordobés Mehmet II, contra su rival Sulayman al-Mustain. Muere durante el saqueo de Córdoba por el califa Hixam Akabat al-Bakra.

¹⁰³ San Juan Crisóstomo (Antioquía, Siria; 347-407), religioso cristiano, patriarca de Constantinopla, es considerado por la Iglesia Católica uno de los cuatro Padres de la Iglesia de

"La belleza del cuerpo sólo reside en la piel. En efecto, si los hombres vieran lo que hay debajo de la piel, la visión de las mujeres les daría náuseas. (...) Puesto que ni con la punta de los dedos toleraríamos tocar un escupitajo o un excremento, ¿cómo podemos desear abrazar este saco de heces?" (Dalarun, 2000: 46)¹⁰⁴

Las mujeres están acunadas por una pasión que reniega la ley de los clérigos medievales: su cuerpo. Oscura fuerza, oscurantismo que no retrocede ante el petrificado pánico monacal: lo "sin medida, ni razón" de la mujer les hiela la sangre. A causa de ellas ha entrado en el mundo la muerte, el sufrimiento y el trabajo, es decir, a causa de su ser pecaminoso. Son estas las verdades iniciales que sostienen la Sagrada Escritura y la tradición patrística.¹⁰⁵ Por tanto, controlar o castigar a las mujeres, y ante todo su cuerpo y su sexualidad desconcertante, es tarea de hombres. La prudencia y el saber masculino no se abstienen de hacerlo, y con suficiencia. Proverbios, dichos, tratados médicos, teológicos, didácticos y morales han constituido todo un arsenal desde la Antigüedad. Los conocimientos científicos y las preocupaciones éticas o de dominación social, se fundan en la idea de que el cuerpo de la mujer, ya que no puede permanecer casto, debe al menos tender únicamente a la procreación. Esta finalidad orienta por entero todas sus funciones. Por lo demás, los médicos cuando se animen a diseccionarlo, encontrarán fácilmente en él las pruebas que esperan; luego se pondrán de relieve los límites de la observación empírica, cuyos resultados no podrán dejar de confirmar una visión de la mujer dominada por su matriz, hecha para engendrar y amamantar. A estas madres en potencia, los representantes de la escuela de Galeno y los teólogos que le siguieron, sólo les conceden el derecho al placer en el marco de una relación honesta, porque se compagina con sus teorías, erróneas pero condescendientes para con el otro sexo, de un espermatozoides femenino imprescindible para la concepción.

Oriente. Gran predicador por sus discursos públicos y por sus denuncias de los abusos de las autoridades imperiales y de la vida licenciosa del clero.

¹⁰⁴Respecto a nuestro subrayado podríamos preguntarnos: ¿no ocultará los mismos humores la piel de los hombres, quizá menos fina? Esta idea no asoma en el abad de Cluny.

¹⁰⁵Patrística: estudio de las obras y vida de los Padres de la Iglesia.

En 1105, Geoffrey insiste en esta idea a través de una carta a Hildeberto de Lavardin.¹⁰⁶ Se trata de ponerlo en guardia contra la enemiga jurada del Abad de la Trinidad, la Condesa Eufrosina de Vendome. Viuda de un marido muerto en las Cruzadas, es depositaria de los intereses de su casa y disputa a Geoffrey los intereses sobre la región: clásico conflicto feudal cuyo mordiente se encuentra en la circunstancia de que los azares de las Cruzadas hayan deparado al abad misógino un rival de otro sexo.

"Debéis cuidaros, venerable prelado, de que la mujer no abuse de vuestra simplicidad y no os arrastre a actuar contra vuestra madre la Iglesia romana. El sexo femenino está muy acostumbrado a abusar." (Dalarun, 2000: 47)

Pérfido Geoffrey, teme que el obispo de Le Mans abrace la causa de Eufrosina. Yves de Chartres,¹⁰⁷ nos revela que antes de acceder al episcopado, Hildeberto habría tenido una multitud de hijos al unirse desvergonzadamente a *mulierculae*, mujeres despreciables. Prosigue Geoffrey:

"En efecto, con su persuasión, este sexo ha abusado del primer hombre, y con su pregunta ha circunscripto al Apóstol Pedro. Ha empujado al primero a la transgresión y al segundo a la negación. Por esta razón, al cumplirse su oficio a la manera de una criada portera,¹⁰⁸ a todos los que este sexo aduce, o bien excluye de la vida como a Pedro de Cristo, o bien los incluye en la muerte, como Adán en el Paraíso." (Dalarun, 2000: 47)

¹⁰⁶ Hildeberto de Lavardin (1056-1133), obispo de Le Mans (1096), arzobispo de Tours (1125). Fue un prelado enérgico y activo, y es quizás el único poeta auténtico entre todos los clérigos que escribían en su época en verso. (Orlandis, 2003)

¹⁰⁷ Santo francés, se desconoce la fecha de su canonización. Especialista en Derecho canónico. Personaje clave en el conflicto que enfrentó al papado y al Sacro Imperio (la Querrela de Investiduras).

¹⁰⁸ "Criada portera" viene del relato de *La Pasión* según San Juan. En la Patrística se convierte en uno de los dobles preferidos de Eva, puesto que empuja a Pedro a la negación, como otrora a Adán a la caída. "Eva descarrió a Adán, la sierva introdujo el mal a Pedro", explica Máximo de Turín entre los siglos IV y V.

En la mayor parte de las culturas tradicionales, la mujer tiene más que ver con las fuerzas misteriosas de la vida y la muerte que el hombre. Puerta de la vida, vigila también sus últimos instantes en el umbral de otro gran pasaje. Máximo de Turín,¹⁰⁹ Geoffrey de Vendome, con siete Siglos de por medio, rompen este equilibrio. La sierva portera sólo opera sobre la Caída, pero lo mismo que en los tiempos románticos, el nuevo empleo de columnas antiguas produce un santuario que ya no es el templo original que se toma como cantera, así también, los autores de los siglos XI y XII modifican el material de sus antepasados. Geoffrey vuelve palabra por palabra al sermón de Máximo de Turín, con una excepción: bajo su pluma jamás aparece el nombre de Eva. Allí está la figura, sin duda, pero innostrada, innostrable. Se trata de un combate de envergadura y hay que emplear todos los recursos posibles para promover una de las más fantásticas reformas de las costumbres que nos sea dada observar. Hildeberto ha vivido en pareja, ha sido polígamo, ha tenido hijos. Roberto de Arbrissel,¹¹⁰ por su parte, es hijo de un sacerdote. Al hacerse cargo del curato de su padre en Bretaña, conoció a su vez el pecado de la carne. Luego comenzó a errar ermitaño, predicador, seguido de una tropa mixta en que hombres y mujeres estaban juntos y se acostaban mezclados en medio del bosque. Hacia 1098, Marbode de Rennes¹¹¹ estalla en amenazas y quiere imprimir a su destinatario el disgusto por la carne, por la mujer: ahí está, tentadora, hechicera, serpiente, peste, veneno, llama, embriaguez. ¿Cuál es el resultado de estas experiencias escandalosas, de esos rozamientos insensatos, sino los vientres de las mujeres tensos por el embarazo y que estallarán como viejos odres llenos de vino nuevo? ¿Sintieron ellas, por su parte, el mismo miedo, la misma repulsión que los varones por el parto? Desgraciadamente, las fuentes medievales no dicen nada al respecto, a excepción de las *Actas de la Inquisición*, que al sesgo, recolectan en la interminable lista de hechicería, como un indicador de su Pacto con el Diablo, el saber de las brujas sobre cómo aliviar los dolores de parto o hacer infértiles a las mujeres.

¹⁰⁹ Primer Obispo de la diócesis de Turín cuyo nombre es conocido. Su episcopado se supone no antes de 380, ni después de 423.

¹¹⁰ Religioso breton (1047-1117), fundador de la Orden de Fontevraud y de la abadía de Fontevraud; se dedicó a la supresión de la simonía (venta de cargos eclesiásticos que acabaría en la Querrela de Investidura con el papa Gregorio VII), motivo que le valió la expulsión de la diócesis. Vivió de manera ascética hasta su muerte.

¹¹¹ Poeta (Angers, 1035-1123), escribió sobre la vida de los santos.

En toda la larga carta que Marbode dirige a Roberto de Arbrissel, el nombre de Eva, por doquier implícito, jamás aparece explícitamente. En el poema "De la mala mujer", tercera parte del *Libro de los diez Capítulos*, el obispo de Rennes confió a su musa el cuidado de reunir todas las imágenes misóginas que su vasta cultura clásica y patristica pudiera inspirarle. Se trata de uno de los fragmentos literarios más misóginos que nos sea dado leer, con gran ventaja sobre la *Sexta Sátira* de Juvenal (140), en el que Marbode bebe ampliamente, igualando el *Canto sobre el desprecio del mundo* de Roger de Caen (1095). La *femina* a la que Marbode ataca es la peor de las trampas que haya tenido el Enemigo, "raíz del mal, rebrote de todos los vicios." Del término *femina*,¹¹² un deslizamiento lleva a la utilización de *meretrix*, la prostituta: "*Una cabeza de león, una cola de dragón y en medio nada más que un fuego ardiente.*" Consejo a todos los clérigos que padecerán ante estos retóricos versos: que nadie se exponga a ese horno.

Hildeberto de Lavardin también hace su aporte. Los tres mayores enemigos del hombre son la mujer, el dinero y los honores:

"La mujer una cosa frágil, nunca constante, salvo en el crimen, jamás deja de ser nociva espontáneamente. La mujer, llama voraz, locura extrema, enemiga íntima, aprende y enseña todo lo que puede perjudicar. La mujer, vil forum, cosa pública, nacida para engañar, piensa haber triunfado cuando puede ser culpable. Consumándolo todo en vicio, es consumida por todos y, predatora de los hombres, se vuelve ella misma su presa." (Dalarun, 2000: 29)

Hasta aquí nos hemos propuesto examinar una serie de "representantes" de la Edad Media; no poca cosa, cuando ellos eran, no sólo el poder, sino la brújula que guiaba los cimientos de la respuesta a las preguntas: quiénes somos, de dónde venimos, adónde vamos. Encrucijada que establecía las nociones del Bien y del Mal, y desde allí, como en todos los tiempos, justificaba los actos más atroces de los hombres. ¿Cómo no suponer la

¹¹²"*Fe-mina deriva de fe y de minus. La mujer tiene menos fe que el hombre. Y a renglón seguido: la mujer hermosa y loca es como un anillo de oro en un cerdo. Su lengua es suave como el aceite, pero en realidad no es más que absenta. ¡No hay de qué extrañarse! Al fin y al cabo, ¿no ha sido hecha de una costilla del hombre, de una costilla encorvada, torcida, dirigida contra el hombre?*" (Michelet, 2006: 363)

hoguera efecto de esta espada espantosa y espantada de la misoginia clerical? Ya se ve llegar. Allí está: la bruja. El único arma contra todo ese desenfreno es su destrucción: hacer desaparecer el cuerpo de la bruja, porque sólo eso era posible, y rescatar el alma de los hombres. Si la lucha contra la fuente del mal, en donde lo ambiguo de la mujer de la Edad Media -es su idealización la que se vuelve el trampolín de su destierro-¹¹³ se resuelve en la escritura de los Siglos X y XI haciéndola “sin nombre, sin lugar”; ese silencio, regurgitará en la Naturaleza. Eva la Primera, se desdoblará y lo forcluído en lo simbólico retornará en lo real del cuerpo: un cuerpo que se rehúsa a ser hablado por Dios. Las mujeres no son hijas de Dios; pedazo de Adán, infierno dentado que hará en ese Primer Hombre una brecha insalvable: algo les faltará para siempre. Eso es el cuerpo de la mujer, un agujero infranqueable, inmutable, que pervive haciendo silencio en las Escrituras.

En su primer destierro, ese cuerpo parirá con dolor; más luego, hastiado, lleno, por sus labios brotará el Diablo que le hará decir: bendita eres, tú, y todas las mujeres. Lilith de la furia, Lilith del cuerpo, traducirá lo que Geoffrey y Máximo han querido sepultar:

“Los demonios son -según la tradición talmúdica- espíritus creados en el crepúsculo del Viernes por la tarde, a los que no correspondió ya cuerpo alguno debido a que entonces se produjo la irrupción del Sábado. (...) Los demonios están a la búsqueda de un cuerpo y por esta razón persiguen a los hombres. (...) Lilit, la reina de los demonios, u otros demonios pertenecientes a su corte intentan incitar al hombre a actividades sexuales sin oponente femenino, con el fin de procurarse de esta manera un cuerpo procedente del semen caído en el vacío.” (Scholem, 1986: 169)

La mujer demoníaca los visita en sueños, en busca de un cuerpo, en esos retoños que dejan caer a fuerza de meditaciones y fe: son los hombres los que desperdician, y los demonios los que toman sólo aquello caído: resto mínimo -´metonímico- de un cuerpo que resguarda todos los secretos de la vida. Ese será el mortal pecado cometido: bruja aquella que conozca la verdad de la Naturaleza, que desconozca el silencio de Dios y sus

¹¹³ Eva madre, Eva pecadora.

mandatos; bruja y mujer entonces, aquella que haga gozar del cuerpo con una verdad que no se escribe por imposible: hay lo éxtimo y las mujeres lo conocen. La bruja ha nacido, porque el cuerpo, algo de él, no puede morir.

Todos esos Siglos de fuego que iluminaron el cielo y llenaron el aire de Europa de tufillo a carne quemada, ¿son consecuencia exclusiva del pavor odioso de “algunos” a las mujeres? ¿Es el acto de engendrar, reproducir la vida y en correlato, ser parte de la muerte, lo que impulsa la convicción de que “encriptan” un saber peligroso y fatal? Pensamos que no alcanza. La mujer enseña y transmite, de mujer a mujer, enseñanza oral (Guinzburg; 1994; Darnton, 1998) de la cuna a la cocina, que una mujer susurra a otra, negándose a enseñar a los hombres: ¿será que la doxa, la doctrina y el material que hay que enseñar, es juzgado demasiado peligroso como para ser transmitido, alejado del caldero que no para de hervir? ¿O quizás qué el saber que las mujeres intercambian es algo a lo que los hombres les es imposible acceder? La anatomía es refugio de una diferencia que se inscribe en la escritura: hombre y mujer no se escriben de la misma manera a la hora de vérselas con el placer; correlato que socava el terreno de un universo, donde las mujeres no ceden en su verdad, aunque la ciencia de los hombres intente abarcar el todo de este mundo, siempre algo se les escapa.

Steiner plantea en “Unos Orígenes perdurables” (Steiner, 2004:18) que la instrucción, hablada y representada por medio de la palabra o de la demostración ejemplar, es evidentemente tan antigua como la humanidad. Una niebla legendaria, aunque en ocasiones luminosa, envuelve las enseñanzas y métodos filosófico-científico de la Sicilia y el Asia Menor presocráticas. Los presocráticos no hacen esta distinción. Hay elementos alegóricos, cultos esotéricos, magia, como los que conocemos por las prácticas chamanísticas, inextricablemente entretejidos con unas proporciones de un tenor arduamente abstracto -Parménides sobre la “nada”, Heráclito sobre la “dialéctica”-. Y de inmediato, se llega a la oralidad. Siguiendo a Steiner, antes de la escritura, en la historia de la escritura y como desafío a ella, la palabra hablada era parte del acto de la enseñanza. El Maestro habla al discípulo. Desde Platón, hasta Wittgenstein: *“El ideal de la verdad viva es un ideal de oralidad, de alocución y respuesta cara a cara.”* (Steiner, 2004: 18)

Las mujeres cantan mientras andan por la casa, dejan un poco de leche para su duendecito, llevan y traen en sus palabras rapsodas¹¹⁴ lejanas, como el Ión omnisciente de Platón, como el Orfeo que canta para los argonautas. La auténtica enseñanza es una vocación. Una llamada y esto es lo que escuchan las mujeres. El cuerpo las empuja, las hace trascender, porque enseñar con seriedad es poner la manos en lo que tiene de más vital un ser humano. Y esto no se logra por terror, por tortura; la persuasión, el amor, son los impulsos que dominan la enseñanzas de éstas que, acariciadas por el Diablo, salen a renovar la fuerza de lo que se reniega una y otra vez: la calma del cuerpo no llega por su penuria, por su ahogo, por ese estrago que deja corromper los tejidos en rediles de incienso y redención. Es el cuerpo liberado en la caverna de los trapos que lo asfixian, es el secreto del viento que corre por la piel, ese susurro. La verdadera enseñanza se lleva a la práctica mediante el ejemplo, el significado de la vida justa radica en vivirla: allí está, entre el viento, fuera, alrededor de los árboles. No es algo, es un no-todo indescifrable que las ubica en un mundo más allá, *aletheia*, verdad que se oculta en el momento mismo del descubrimiento.

1. b. La bruja de Michelet

"Hoy día me imagino a mí mismo un poco como el Griego antiguo tal como Hegel lo describe: el Griego interrogaba, dice, con pasión, sin pausa, el susurro de las hojas, de las fuentes, del viento, en definitiva, el estremecimiento de la Naturaleza, para percibir en ellos el plan de una inteligencia. Y en cuanto a mí, es el estremecimiento del sentido lo que interrogo al escuchar el susurro del lenguaje, de ese lenguaje que es para mí, hombre moderno, mi Naturaleza." (Barthes, 1994: 102)

¹¹⁴ Rapsoda: del griego coser- canto. Recitador ambulante que en la antigua Grecia cantaba poemas homéricos u otras poesías épicas. Recitaban en fiestas populares, ferias, talleres. Referían historias de la comunidad, hazañas del país y triunfos militares. A diferencia del *aedo*, no utilizaban instrumentos musicales. Sujetos a un texto, no podían improvisar; utilizaban el *rapdos* o vara para acompañar su canto. Poseedores de una memoria prodigiosa se los consideraba inspirados por lo divino. Se los llamaba *cantores de la verdad*.

La palabra es irreversible, esa es su fatalidad. Pronunciada eleva al trono de lo perdido cada fragmento de la Cosa: lo más puro y sutil, lo más bello, lo quizás, verdadero. Nada allí, artificio de la voz, para que alguien pueda sentenciar en el sortilegio del silencio de lo que no es, ese susurro que produce lo que no funciona bien. El susurro denota un ruido límite, un ruido imposible, un ruido de lo que, por no funcionar a la perfección, hace ruido: el susurro no es más que el ruido de la ausencia. En la superficie, perenne, imperturbable, lo que estremece no se presenta como desvelo del objeto. En realidad, se asemeja a lo que imposible, por inagotable, inabordable por la potencia de la palabra, atropella sin sentido. Ese susurro abre la puerta a lo desconocido.

¿Qué es desconocer? ¿Qué decimos, cuándo se escribe *se desconoce esto o aquello*? Pequeño principio, en la medida que -si es que eso existe más allá del falo- *des* denota tanto negación, como también oposición o privación. Es más, la palabra testifica el extravío y su mordiente sonora *-lalengua-* retuerce en el retorno del grito esa marca significante que hará en la carne un mapa del recorrido de la pulsión. ¿Qué es aquello que se dice, o mejor dicho, que no se está nombrando, cuándo exponemos que *el cuerpo es un real desconocido*?

Lo que la bestia presente en la lejanía, esa cosa monstruosa que va a su encuentro eternamente, que trabaja allí eternamente, es ella misma y, si alguna vez pudiese encontrarse en su presencia, encontraría su propia ausencia. Es ella misma, pero convertida en otra, a la que no reconocería ni encontraría. Porque la bestia no necesita reconocer, volver una y otra vez sobre sus pasos: lo otro, lo ajeno es la pura diferencia y eso se percibe sin palabras. En cambio, aquel que ha entregado la Naturaleza al *Hades*, aquel que entró intrépidamente en la intimidad más profunda, hacia lo esencial de la pregunta, en un momento dado escucha, se oye a sí mismo, da oídos al eco eternamente repetido de su propia marcha, marcha hacia el silencio. Pero el eco lo devuelve, como la inmensidad susurrante, hacia el vacío, y el vacío es ahora una presencia que viene a su encuentro.

Quien presente la cercanía del silencio de sus palabras, pierde toda posibilidad de conocer. Debe evitar ese instante porque no hay límite para detenerse, para volver hacia atrás. Huirle es atarlo a sus pasos, entonces, se convierte en la sombra que siempre lo

sigue y siempre lo precede. Buscarlo por una decisión de suponerlo posible es desconocerlo. Ignorarlo hace la vida más ligera y las tareas más seguras, pero en la ignorancia está disimulado, el olvido es la profundidad de su recuerdo. Quien lo presiente ya no puede sustraerse. Quien se acercó, reconoció el riesgo y en consecuencia sacrifica toda la verdad, esa a la que no obstante, está inexorablemente ligado.

El destino es la anatomía, pero en el origen está el verbo. Allí el meollo de desconocer lo real del cuerpo. No porque lo hubo conocido, ni se lo podrá conocer. No es saber lo que está en juego, sino que, el sujeto se halla privado de tal acceso. Parlante ser, no ser de la Naturaleza, en tanto sujeto a un universo significante que teje un cuerpo privado de la verdad: porque en tanto ficción que explicita aquello que motoriza, no hay una existencia a conocer, sino una repetición y en el intersticio de la trama, se presentifica lo *éxtimo*. Ficción, nombre de lo femenino, más aún, de *La mujer que hace absoluto* un no-todo dicho. Si *la verdad tiene estructura de ficción*,¹¹⁵ es en tanto privación de lo real del cuerpo, que aquello que se dice sólo asegura que al no haber allí más que un verbo, únicamente existe lo que puede ser dicho en palabras:

"-¡Oh!, me he dado cuenta, me he dado cuenta muy bien, desde hace mucho tiempo, que vos sois mi destino. (...) Había allí un entrometido que prometió mi sangre. Eráis vos.

¹¹⁵Lacan escribirá en 1960 en *Subversión del sujeto y la dialéctica del deseo*: "Es claro que la Palabra no comienza sino con el paso del fingimiento al orden del significante y que el significante exige otro lugar -el lugar del Otro, el Otro testigo, el testigo Otro que no fuese ninguno de los participantes- para que la Palabra que soporta pueda mentir, es decir, plantearse como Verdad. Así, es de un lugar otro que la Realidad a la que concierne de donde la Verdad saca su garantía: es de la Palabra. Como es también de ella de quien recibe esa marca que la instituye en una estructura de ficción." (Lacan, E2: 768) En 1971 dirá: "Esta es una oportunidad para indicar que se confirma que la verdad no progresa más que por una estructura de ficción. Dado que en alguna parte se promueve una estructura de ficción que es propiamente la esencia misma del lenguaje, puede producirse algo que es esta especie de interrogación, de apremio, de presión, que pone a la verdad, si puedo decirlo así, entre la espada y la pared de la verificación, y que no es otra cosa que la dimensión de la ciencia." (Lacan, S18:123). Y en 1971: "La verdad refuerza allí la estructura de ficción que denoto en ella, debido a que esa ficción está sometida a las leyes de la cortesía. Singularmente, esto parece traer como resultado que no haya nada reprimido que defender, pues lo reprimido mismo logra alojarse en la referencia a la letra. En otros términos, el sujeto está dividido como por doquier por el lenguaje, pero uno de sus registros puede satisfacerse a la escritura y el otro con la de la palabra." (Lacan, 2012:27-28)

- Si, era yo, yo, que te he salvado. (...) Yo no tomo, como cree la gente, almas tontas, que se me entregarían fácilmente. Quiero almas elegidas, en el punto justo de su furor y desesperación.

Extasiada, cae de rodilla y lo adora... En primer lugar le rinde homenaje, según las formas del Temple, que simbolizan el abandono absoluto de la voluntad. Su dueño, el Príncipe del mundo, el Príncipe de los Vientos, la insufla a su vez como un espíritu impetuoso. Lejos de quedar exhausta por el rayo infernal, lejos de debilitarse, ella se erigió terrible y con los ojos destellantes. (...) Espantosamente hinchada por el vapor infernal, de fuego, de furor y (cosa nueva) de no sé qué extraño deseo, ella se creció en un instante, horriblemente hermosa por el exceso de plenitud. Miró su alrededor, toda la Naturaleza estaba cambiada. Los árboles tenían lengua. (...) Las simples plantas, que ayer había pisado, como el heno, ahora eran personas que hablaban de medicina." (Michelet, 2006: 98, 100)

¿Quién es la bruja? Ella no es, como lo fue Juana de Arco, una mujer única, cuyo retrato corresponde a la novela o a la epopeya. Es un tipo femenino. No se confunde con ninguno de los individuos que la representan sucesivamente. Pertenece a su género. Más aún, ella depende de la sociedad que le ha investido su función. Si el *Eterno Femenino*¹¹⁶ reside en ella, la historia, un cierto período de la historia occidental, la justifica. Esta es la razón por la que su historiador, Jules Michelet, le concede con todo derecho, un destino impersonal y muchos Siglos de vida.

Michelet practica el ensayo. Ensayo una forma novedosa de hacer historia. Esta aparición, no sólo del tema, sino de su estilo de abordaje, será mancillada en pleno reinado del Positivismo. En diciembre de 1862, entra en la imprenta y en enero de 1863 está en la calle. El éxito de *La Bruja* es un escándalo. El método, verdaderamente sin precedentes, sorprende a los lectores. Michelet se adelanta al porvenir de la sociología histórica, de la etnología y de la psicología social. Practica el ensayo en diversos episodios de *Historia de Francia*, *El sacerdote* y *El pueblo*, e incluso en la Introducción de

¹¹⁶ Lo eterno femenino en Michelet refiere a lo perenne de la bruja durante más de tres Siglos. No es una mujer, o muchas de ellas, esto es, no está personalizado en nombres o casos específicos. La bruja es el nombre, la trama ficcional de la Edad Media que soporta lo que las Santas Escrituras excluyen.

El amor. Después cae en la cursilería con *La mujer*. Pero en *La bruja*, recobra y multiplica su eficacia.

El círculo de amigos de Michelet se entristece, cuando no se indigna. Eugenio Noel denuncia "el esfuerzo, la afectación, el lloriqueo de un relato sin invención, sin verdad, sin interés" que "hacen de la pobre bruja algo imposible. "Charles Alexandre confía a Alfred Dumesnil su desconsuelo. Lamenta la decadencia de los maestros a los que los hombres de su generación habían elegido en su juventud:

*"Esta vida es demasiado mala y nuestros maestros no la idealizan. Todos ellos se hunden y se convierten en nuestros corruptores. Allí está Lamartine en la picota de la mendicidad, Hugo tiranizándolo todo desde su carro de Los miserables, Michelet haciendo un libro de lupanar. Le he manifestado claramente mi tristeza por La Bruja; él me ha respondido con una carta emocionada y herida. Tiene la locura de la fisiología. La misa negra le ha embrujado y es el Diablo. Este libro corromperá como las cantáridas... Yo le he visto en París, a él y a ella sin sospechar su pecado."*¹¹⁷

La mayoría de sus pares consideran a *La Bruja* como una mala novela. Michelet prevendrá y refutará esa interpretación:

"De cuántos libros he publicado, éste es el que me parece más inatacable, porque nada tiene que ver con una crónica ligera o apasionada. En general es sencillamente el resultado de las actas judiciales." (Michelet, 2006: 5)

Será en una nota al pie donde confesará que:

¹¹⁷Carta inédita, fechada el 15-12-1862, Biblioteca Histórica de París, Fondo Baudouin-Dumesnil.

"Para facilitar esta exposición, he unido los detalles de éste análisis a una rama ficticia."¹¹⁸ Después de todo, la estructura poco importa. Lo esencial es comprender." (Michelet, 2006: 84)

Pretende actuar como historiador, no como novelista. Cuenta la vida de una misma mujer durante trescientos años y, a su vez, capta ese hilo conductor que hace a la naturaleza de su tema la multiplicación al infinito de la misma pregunta: ¿quién es la bruja? Los demonios agitan el mundo durante la Edad Media. Pero Satán no toma su carácter definitivo antes del siglo XII;¹¹⁹ con él, el horrible estado de la bruja se trastocará en el nombre prodigado, aunque raro, a una especie de matrimonio con los poderes del infierno, y así también, una especie de consagración al demonio. La noción de objetividad histórica existente se encuentra trastocada. ¡Qué importa si la bruja medieval ha lanzado o levantado sortilegios, si se ha casado o no con el Diablo, si ha cometido una impostura o recibido un don! Lo importante y perdurable, y éste acento se reitera una y otra vez en Michelet, es que ella ha creído en su omnipotencia mágica y maldita, que todo un pueblo ha creído con ella y ha tenido necesidad de creer en ella. Porque son tiempos, como todos los tiempos, en donde es necesario creer, porque la verdad está vedada, el saber persigue un imposible, y la razón sólo delata a la locura de lo irracional. Este es el hecho, el hecho histórico de la brujería. Nuestro embrujado hace historia como "*una violenta química moral en la que sus pasiones individuales se convierten en generalidades, en la que sus generalidades se convierten en sus pasiones.*" Así concibe los capítulos más hechiceros de su libro. Al mismo tiempo se esfuerza por analizar la función otorgada a la

¹¹⁸ Se refiere a los capítulos del Libro Primero. (Michelet, 2006)

¹¹⁹ Según Michelet, sólo Europa ha tenido una idea clara del Diablo, sólo ella ha buscado, amado, adorado al mal absoluto (o al menos lo que creía el mal absoluto). En Alemania, el Diablo es fuerte, con reminiscencias de la mitología del Norte; el Diablo es mujer. En Inglaterra, el culto del Diablo es secundario, está mezclado y dominado por espíritus del hogar y animales domésticos; el alma inglesa se guarda cuanto puede, no hay Pacto expreso, tampoco aquelarre; el Diablo progresa poco, porque se le dan pocas oportunidades, a la bruja se la ahorca antes de quemarla. En España e Italia, no llegarán tan lejos en las religiones de las tinieblas, pero en Francia, para Michelet, se da la pura adoración del Diablo.

bruja en la Edad Media. Le parece que viene condicionada por la *desesperación contemporánea*.¹²⁰

"¿De dónde procede la Bruja? Sin ninguna duda: de los tiempos de la desesperación. ¿Qué hizo la Iglesia ante esta desesperación profunda? Sin ninguna duda: La Bruja es su crimen." (Michelet, 2006: 35)

La servidumbre inherente al feudalismo pervertido, el oro, convertido en el "gran Dios", la enfermedad (la lepra)¹²¹ ocasionada por el hambre y condicionada por las mil y una prohibiciones de la Iglesia, alinean la libertad del campesino.¹²² El hombre del país no

¹²⁰ Esta afirmación aparece en Michelet como la hipótesis que rige todo su desarrollo. Pasarán más de cien años (1976), para que otro historiador, Carlo Ginzburg, sin necesariamente retomar la pregunta de Michelet, pero cercado el tema, plantee otra hipótesis: *"La coincidencia persiste. No podemos excluir que ésta constituya una de las pruebas, fragmentaria y casi extinta, de la existencia de una tradición cosmológica milenaria que, por encima de diferencias de lenguaje, conjuga el mito con la ciencia (...) pensar en una transmisión oral de generación en generación (...) aquí no se trata únicamente de una reacción filtrada a través de la página escrita, sino de un remanente irreductible de la cultura oral. Para que esta cultura distinta pudiese salir a la luz, tuvieron que producirse la Reforma y la difusión de la imprenta. Gracias a la primera, un sencillo molinero había podido pensar en tomar la palabra y gracias a la segunda, dispuso de palabras para expresar la oscura e inarticulada visión del mundo (...) salto histórico (...) que separa el lenguaje gesticulado, murmurado, chillado, propio de la cultura oral, de aquel otro (...) propio de la cultura escrita. El primero es casi una prolongación del cuerpo, el otro una cosa mental."* Más adelante concluirá: *"Es esa tradición, profundamente enraizada en la campiña europea, lo que explica la tenaz persistencia de una religión campesina intolerante ante dogmas y ceremonias, vinculada a los ritos de la naturaleza, fundamentalmente precristiana."* (Ginzburg, 1994: 98, 99, 163) Por su parte, otro historiador, Robert Darnton, expresará que: *"Los campesinos (...) habitan un mundo de madrastras y huérfanos, de trabajo cruel e interminable, y de emociones brutales, crudas y reprimidas. La condición humana ha cambiado tanto desde entonces que difícilmente podemos imaginar la manera como ésta era considerada por la gente cuya vida realmente era sórdida, brutal y breve."* (Darnton, 1998: 34)

¹²¹ Tres calamidades terribles en tres siglos. Primera, la chocante metamorfosis exterior, las enfermedades de la piel, la lepra. Segunda, el mal interior, curiosa excitación nerviosa, las danzas epilépticas. Tercera, cuando todo se calma, pero la sangre se altera, la úlcera prepara la sífilis, la peste del siglo XVI. (Michelet, 2006; Cartwright, 2005)

¹²² Las enfermedades de la Edad Media, según relata Michelet, son, sobre todas las cosas, el hambre, la postración y la anemia: *"La sangre parecía agua clara; las enfermedades escrupulosas debían ser universales."* (Michelet, 2006: 119) La medicina sólo se hacía en la puerta de las Iglesias, en la pila de agua bendita. El domingo después del oficio había bastantes enfermos que pedían socorro y se les daba sólo palabras: *"Has pecado y Dios te aflige. Da gracias, menos tendrás que sufrir en la otra vida. Resígnate, sufre, muere. La Iglesia tiene plegarias para los difuntos."*

es libre. Se siente prisionero de una comunidad en la que debería alcanzar su plenitud. La Iglesia no le compadece. Profesa un espiritualismo tan angélico que traiciona la enseñanza y el ejemplo de Cristo. Desprecia el cuerpo, la Naturaleza. No ve en la vida más que una prueba. Predica la espera y la esperanza de la muerte. Incluso querría disuadir al fiel de intentar ser feliz en esta tierra, de cultivar su humanidad, de querer la existencia que Dios le ha dado.

La Iglesia trata mucho peor a la mujer. Porque para la Edad Media, hablar de hombres y mujeres, resulta una tarea disímil. A ella la considera un ser abyecto -es Eva, la personificación del pecado-; en casa, es apaleada; en el aquelarre inmolada.¹²³ En el fondo, no pertenece a Satán ni a Jesús. Esto es, en el fondo no es nada, ni posee nada. Se moriría sin su hijo.¹²⁴ Hay que guardarse de hacer a una criada una criatura tan desgraciada porque puede terminar en frenesí. He aquí el horror de la Edad Media para Michelet. Bajo una apariencia tan espiritual se descubren cosas increíbles en sus bajos fondos, se va dragando, ahondando en los cenagosos subterráneos del alma.

Una sorda rebelión agita los campos. Desengañada de cualquier esperanza positiva y política la rebelión se alimenta de extraños sueños, ricos en milagros, dirá Michelet, de locuras absurdas y maravillosas. Pero no le basta el alimento de la leyenda. El pueblo desea que un individuo, nacido de su seno, se atreva a ejercer las magistraturas naturales de la colectividad: la curación de los enfermos,¹²⁵ el consuelo de los afligidos, el

¹²³“Se continuaba el oficio en la Gloria. En el altar aparecía la hostia. ¿Cuál? La mujer misma (...) la propia mujer era el altar, se oficiaba sobre ella misma. (...) Con toda seguridad, todos estaban emocionados, cuando sobre la criatura sacrificada, humillada, que se entregaba, se hacía la plegaria y la ofrenda para la cosecha.” (Michelet, 2006: 148, 149)

¹²⁴“Bajo apariencia cristiana, el antiguo sistema patriarcal de Asia era el único que existía. Sólo se casaba el hijo mayor. Los hermanos y hermanas más pequeñas trabajaban bajo él y para él. La madre (...) era también la sirviente del joven dueño de la casa, que heredaba todos los derechos del padre, incluso el de pegarle.” (Michelet, 2006: 157, 158)

¹²⁵ La ciencia evoluciona muy lentamente en estos Siglos. La Medicina aparece muy ligada a lo oscuro de la hechicería. Aunque algunos herejes ya han escudriñado en las entrañas de los hombres, el funcionamiento del cuerpo sigue siendo algo ligado a la voluntad de Dios o a la malicia del diablo. El cuerpo es objeto de descarte para estos Siglos, porque todo está dedicado a salvar el alma. Será necesario llegar al siglo XIX, para que los médicos describan y aborden lo que durante Siglos había permanecido por debajo del umbral de lo visible y de lo enunciable, en las tierras de lo diabólico. La relación entre ver y decir, recién en el siglo XIX modificará su estructura. Hasta entonces, curar se jugará, con carácter de opuesto, en dos ámbitos: en la Iglesia o en las landas. En uno, será la voluntad divina y el capricho de Dios sumado a los sacrificios, el remedio que cura

culto a los muertos, la organización de las fiestas: allí su ficción. Suponerle el poder de ese ejercicio, escribirla en ese rango, esa es una de las ficciones con las que la Edad Media se sostiene ante los embates de lo que retorna una y otra vez. Un nombre que encarna la pasión de las Bacantes, que recoge las miserias de los órganos, que trama lo oscuro y soporta. Entonces, ¿la dimisión del sacerdote y del Señor supone la llegada de la Bruja? Entendemos que no sólo el vacío que Dios deja es necesario para que la bruja pueda aparecer. Lo necesario refiere a una lógica: la hiacia, el vacío que se establece no es la carencia de Dios, esa falta está antes que él. La bruja es efecto de aquello que desde el origen está ahí acechando: la bruja no complementa a Dios y se encadena a sus huestes, sino que constituye uno de los nombres de la ficción con la que la Humanidad se las ve, cada vez que el cuerpo clama.

A los ojos de Michelet, era conveniente que una mujer reinase en los "tiempos de desesperación." La mujer del siervo reúne todas las miserias: las que son comunes, que ella comparte con su compañero y las que la Naturaleza o la Iglesia vinculan a su sexo. Teniendo en cuenta que es la primera en sufrir, será la primera en rebelarse. Así pues, la mujer se volatiliza y se escribe "bruja." Ella recoge las plantas medicinales, comunica su energía a los débiles, a los que embruja, invoca a los muertos, ordena las grandes comuniones sabáticas. Sin embargo, sus iniciativas no quebrantan el orden establecido sino que se integran con él. Ofrecen una compensación, no una liberación de la desesperación colectiva. La bruja no salva al cuerpo por la purificación del alma porque la hechicera no sabe de consuelos. El sacerdote llama a vaciar el cuerpo, sus intenciones son rescatar ese hálito que sopla entre los tejidos. La bruja no vacía el cuerpo, es más, quizás todo lo contrario, porque no es al cuerpo de las Escrituras al que se dirige. Se recurre a los servicios de la *Dama Buena*, pero se la señala con el dedo, como extranjera que es de este mundo. La brujería, a diferencia de la acción revolucionaria, que Michelet conoce bien, no logra jamás alcanzar el estatuto de las emancipaciones declaradas en el gran día de la historia. Condenada a la clandestinidad, la bruja debe abandonar su hogar por las landas. No asiste a la escuela. Vive entre perro y lobo. Dirige el aquelarre después de la puesta del sol.

el alma de los mortales. O la bruja y sus pócimas lo que rescate el cuerpo dándole alivio al destino de los órganos. (Foucault, 2003)

¡Trágica necesidad! La rebelión de la bruja, privada de libertad, no tiene los medios ni de descubrir, ni de manifestar, ni de imponer la verdad humana de que es portadora y que asusta. No le queda más que desafiar la verdad incommovible, la moral cerrada que la comunidad simula respetar siempre. La bruja se dedica a ello en la liturgia del aquelarre que es una parodia de una misa al revés. Se atreve, incluso, a solicitar de Satán tres sacramentos al revés: bautismo, orden y matrimonio. ¿Quién arrojará contra ella la primera piedra? Michelet, su caballero, sin dejarse aturdir, la mira con una piedad clarividente. Está convencido de que cada secta perseguida que cae en la clandestinidad, en la vida peligrosa de la sociedad secreta, gravita hacia el culto al Diablo. Llega a comprender antes que Freud, ve más allá que Jones (Jones, 1967), que toda la Sociedad psicoanalítica de Viena y su epidemia diabólica. (Urtubey, 1983: 54, 117) Pero no es un visionario único, acompaña tanto a Goethe¹²⁶ como a tantos otros hombres de letras en la clarividencia del inframundo: lo iracundo del cuerpo, lo inabordable de lo humano, pertenece a la historia de las rebeliones prohibidas, que no iluminan, ni maduran al sol del mediodía y que, en ese pantano de goces y de cuerpos, esa ciénaga, sólo traza el sendero que ciñe, un derrotero sesgado de lo que se escapa a la palabra. Michelet, sin que ese sea su único esfuerzo, alude y por añadidura despoja a la desesperación de su sentido mundano: es lo que no se priva de esperar, lo que está allí a la espera, diabólicamente, porque a esta altura, podemos afirmar que lo demoníaco es, entre otras cosas, lo sin tiempo, lo que no muere.¹²⁷

¹²⁶ Michelet hace una curiosa aclaración en una nota al pie, donde reclama a Goethe: "Estropear la maravillosa historia ensuciando lo griego con una horrible idea eslava." Se refiere a la *Novia de Corinto*: "En la Edad Media, reaparecerá muchas veces la sombría historia de la Novia de Corinto. Contada por Flegón, Libertino de Adriano, vuelve a reaparecer en el siglo XII y en el siglo XVI, como el reproche profundo, la indomable reclamación de la Naturaleza." Goethe introduce al vampiro. Podríamos decir que precisamente Goethe introduce al vampiro porque la bruja ha desaparecido y ya no está aquella ficción que soporte los embates de llamado. El preciosismo de su escritura mantiene viva una contienda, que no se reduce al temor del Diablos Venus, porque la Naturaleza siempre está volviendo, aunque Dios y el Diablo hayan dejado este mundo. (Michelet, 2006: 48, 51)

¹²⁷ Freud se ocupó del Diablo a lo largo de toda su obra. En orden de aparición, podríamos decir que el Diablo es una metáfora del Inconciente, luego de las pulsiones reprimidas y finalmente, de la pulsión de muerte. Así también, el Diablo es un representante del padre. Este tema se abre paso desde antes del auto-análisis y no se afirma plenamente hasta *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII*. (Freud, 1922)

"El gran Pan ha muerto. El antiguo Dios universal de la Naturaleza había dejado de existir. (...) Todo cae, todo se desmorona, todo se arruina. El Todo se convierte en la nada: 'El gran Pan ha muerto'. (...) Estos dioses, alojados en el corazón de los bosques, en las aguas profundas, no podían ser expulsados. (...) 'Son los demonios'... Por tanto viven. (...) ¿Dónde están? ¿En el desierto, en la landa, en el bosque? Sí, pero especialmente en el hogar. Se mantienen en lo más íntimo de las costumbres domésticas. La mujer los cuida y los esconde en el armario e incluso en la cama, y aquí tienen lo mejor del mundo: (mejor que el templo): el hogar. (...) Toda la Naturaleza, no solamente los humanos, se convierte en demoníaca. Si el Diablo está en una flor, ¡cuánto más en un bosque sombrío! (...) Lo que aflora es la antigua herejía, condenada por la Iglesia: la inocencia de la Naturaleza, o, mejor dicho, una herejía nueva que no terminará nunca." (Michelet, 2006: 43, 57)

¿Es sorprendente que la historia de la brujería acabe mal? Creemos que debería haber terminado con el alba del Renacimiento: cuando la teología sueña con liberar al Hombre de Occidente de su desesperación, la Medicina, de su sufrimiento, la técnica, de su pobreza, la política y el Derecho, de su servidumbre, el relevo de la bruja parecía estar asegurado. Las magistraturas, que eran ostentadas provisionalmente por la infortunada, reencuentran a sus titulares. Si la brujería se mantiene ya no es un sacerdocio profano: se convierte en una profesión y el aquellarre, en carnaval.¹²⁸

"La Iglesia concedía al juez y al acusador el derecho a confiscar las propiedades de los acusados de brujería. Dondequiera el Derecho canónico se mantenía fuerte, los procesos de brujería se multiplicaban y enriquecían al clero. En aquellos lugares en los que los tribunales laicos reivindicaban estos asuntos, se hacen raros en Francia, por lo menos durante un siglo, entre 1450-1550. A mediados del siglo XV, y desde Francia, se deja ver

¹²⁸*"Batchin en un libro fundamental sobre Rabelais y la cultura popular de su época (...) Gargantúa y Pantgruel. (...) En el centro de la cultura reconstruida por Batchin hay que situar el carnaval: mito y rito en el que confluyen la exaltación de la fertilidad y la abundancia, la jocosa inversión de todos los valores y jerarquías, el sentido cósmico del fluir destructor y regenerador del tiempo."* (Ginzburg, 1994: 11) Dato interesante, entre los muchos que recolecta Michelet, es que el aquellarre, resto ligero del paganismo y también ancestro cercano del carnaval, aquella exposición demoníaca, condensa todos los aspectos rescatados por Batchin sobre el carnaval. Pero con una salvedad: nunca una mujer ha vuelto embarazada de un aquellarre. Satán hace germinar la cosecha, pero hace estéril a la mujer. Ellas iban a la fiesta nocturna atraídas, dice Michelet, por el banquete, la danza, las luces, la diversión, pero nunca por el placer carnal. (Michelet, 2006: 141, 151)

un primer rayo de luz. El examen del proceso de Juana de Arco por el Parlamento y su rehabilitación hacen reflexionar acerca de las relaciones con los espíritus, buenos o malos, y sobre los errores de los tribunales eclesiásticos. Bruja para los ingleses y para los más brillantes doctores del concilio de Basilea, para los franceses es una santa, una sibila. Su rehabilitación inicia en Francia una era de tolerancia. El Parlamento de París también rehabilita a los supuestos valdenses de Arras. En 1498, considera simplemente loco¹²⁹ a un brujo llevado ante su tribunal. Ninguna condena durante los reinados de Carlos VIII, Luis XII y Francisco I. En España sucede todo lo contrario: con Isabel la Católica (1506) y el Cardenal Cisneros se empieza a quemar brujas. (...) Los príncipes, obispos, para los cuales la brujería suponía una fuente de ingresos, continúan quemando furiosamente. El diminuto obispado de Bamberg quema, de un solo golpe, a seiscientas personas y el de Wurtzbourg, a novecientas." (Michelet, 2006: 185, 186)

La tolerancia regenerada en Francia se hace imposible: la justicia de los hombres necesita escándalos y está pronta a suscitarlos o resucitarlos. Bajo el pretexto de castigar las aberraciones de la magia diabólica, la Inquisición inaugura toda una serie de procesos, que se extenderán a través de todo el siglo XVII y más allá.¹³⁰ ¿Intentará Satán recuperar a sus súbditos? Michelet cree que sí; sin embargo, duda que el Maligno vuelva a frecuentar las landas. Sospecha que, en realidad, se deslizará hacia el seno de la Iglesia y se esconderá en los muros de los conventos. Madeleine de la Palud, las posesas de Lundun y de Louviers, Catherine Cadière llevan hábito de monjas. (Michelet, 2006: 199, 399) Se las acusa de brujería, aunque sean inocentes, para disculpar a sus confesores, que han sido los que las han embrujado. Así se explica su destino. Michelet agrega otro aspecto a la interpretación: le parece que la Iglesia consume, con la inocua condena de

¹²⁹ En estos tiempos, también hubo eminencias como Agrippa, Lavatier y Wyer sobretodo, ilustre médico de Clèves, que dijeron que si estas miserables brujas eran un juguete del diablo, había que tratar con él más que con ellas, había que curarlas y no quemarlas. Algunos médicos de París fueron más allá de su incredulidad hasta pretender que las posesas no eran más que impostoras - antecesores fieles de algunos psiquiatras del siglo XIX-, quizás fueron demasiado lejos. La mayoría eran enfermas dominadas por alucinaciones. La asociación de locura-bruja ya circulaba en algunos círculos de notables de la Edad Media.

¹³⁰ Todavía se seguirá quemando durante el siglo XVIII. En España, en tiempos de Felipe V, 1600 personas son quemadas. En 1782, se quema una mujer considerada bruja. En Alemania, una, en 1751; en Suiza, una también en 1781. En Roma, se sigue quemando todavía en las cavas de la Inquisición hasta el 1800. ¿Es más humana Francia, más civilizada, más desprendida de las pasiones clericales? No; simplemente por lo que explicita Michelet, es inconsecuente. En 1718 un brujo es quemado en Burdeos. En 1724 y 1726, se incendia la hoguera por delitos que, en Versalles, pasan por juegos de niños. (Michelet, 2006)

estas desgraciadas, un pecado antiguo y capital, del cual no se ha librado por el esfuerzo de reflexión de la Reforma y la Contrarreforma. Hace pagar un precio sangriento por la ambición de pureza estéril que concibió la Edad Media. Su rechazo a la carne, su culto exclusivo del Espíritu terminan por entregarla al Maligno, cuyo pensamiento la obsesiona. El sacerdote, impaciente por denunciar a la bruja, sucumbe al Diablo. Intenta sin éxito, descargarse de él sobre la religiosa a quien confiesa. Es él, el que se entrega a las prácticas de posesión, viendo el demonio en todas partes: *Ubique daemon*. El que hace al ángel, hace la bestia, o mejor, al Diablo:

"Satán ha comprendido y ha aprovechado los beneficios ofrecidos por la Iglesia. El Diablo se ha hecho director espiritual, o si lo preferís, el director se ha convertido en Diablo (...) los procesos que empiezan en 1491, y que quizá contribuyeron a hacer más tolerantes al Parlamento de París. Ya no queman a Satán, porque no lo consideran más que una máscara que encubre las delincuencias de los sacerdotes. El director de las religiosas, su tirano, disponiendo de sus cuerpos y de sus almas, las embrujaba: esto fue lo que apareció en los procesos de Gauffridi, más tarde en los terribles de Lundun y de Louviers." (Michelet, 2006: 203, 204)

Con este veredicto, Michelet juzga a los hombres de la Iglesia, quienes después de haber poseído a las víctimas las inculpan y las tiran a las llamas: "*¿Cómo podrá expiar algún día la Iglesia todo esto?*" (Michelet, 2006: 343), se pregunta, sin intentos de conquistar una respuesta. Michelet anuncia a quien quiera oírlo -pero nadie quiere en 1862, cinco años después de la condena de *Las flores del mal* de Baudelaire- que la criatura más miserable es mejor que su miseria. Su heroína encarna la trágica esperanza de Baudelaire apostrofando a Satán, un Satán nacido de la revuelta humana:

"En tiempos dominados por el sueño y el deseo. Su demonio fue un Prometeo. (...) El demonio Mongolfier ha creado el globo; ya no se cabalga ciertamente por los aires por medio de la escoba. (...) Más aún, se ha conseguido la unidad de toda la tierra mediante la red eléctrica. (...) Si Satán es el autor de todas estas maravillas, hay que rendirle homenaje y decir que bien podría ser uno de los aspectos de Dios."(Michelet, 2006: 370)

Los postulados de Michelet no pueden leerse tan sólo como la "defensa apasionada" de un historiador. ¿Por qué citarlo aquí entonces? Casi exclusivamente por los datos a montones sobre el destino atroz del cuerpo, sobre lo que aquellas mujeres hacían en el cuerpo. Es precisamente sobre lo que dice: escribe sobre lo que ellas sabían, sobre cómo lo sabían, sobre aquello que hacían. Michelet *escribe sobre el cuerpo y las mujeres, no sobre el cuerpo de las mujeres*. Y ahí donde escribe, es con característica de ficción que logra transmitir el embrujo de su personaje. Ya lo hemos dicho, es un "tipo femenino", no es una mujer, o miles de ellas. Entre la mujer y el cuerpo, la bruja brota como un reservorio que aloja y envuelve el colgajo humano y esto es más que claro en las letras de nuestro historiador, están las mujeres y hay la bruja:

"¿Qué son en realidad las 'strigae'? (...) En todo caso 'sunt avida volucres', 'nocte volant'. (...) Advertiré ahora que partiendo de la calificación transcrita de 'volucres', que por cierto, también se da a las sirenas, he propuesto una etimología para la palabra 'bruja' (...) para la voz 'borujo', 'borullo' y, en fin, 'brujo', dan un 'voluculum' bajo latino, que encierra la idea de envoltorio. 'Bruja' se considera voz de etimología desconocida y posiblemente prerromana; pero puede reconstruirse una voz 'volucula', con transformación similar a la de 'voluculum' y que aluda a uno de los caracteres esenciales de las así aludidas." (Baroja, 1974: 221, 222)

Extrañamente, en la meticulosa recopilación que Jones organiza en su libro *La Pesadilla*,¹³¹ la bruja es una mujer ni horrible, ni demoníaca. Sólo es una mujer atrapada en sus conflictos edípicos y en su época. Extrañamente decimos, porque las citas de Michelet transcritas por Joneson muchas¹³² y a pesar de haberlo leído a la letra escribe:

¹³¹ Podríamos decir que, el texto aludido es una meticulosa recopilación antropológica e histórica sobre el tema que abarca: la función de la religión en el ser humano. Pero, el tratamiento que da a los datos que recolecta sólo es organizado alrededor del complejo de Edipo. Debe agregarse, que la época en la que Jones escribe su libro, entre 1909 y 1910 (aunque se publicara veinte años después), no ofrecía mayores datos teóricos para un abordaje más amplio; esto no lo deja libre de implicancias respecto a cierto forzamiento, como se mostrará en la cita siguiente, a más de un dato recolectado para tal trabajo.

¹³² Cabe, entre muchas, una salvedad. Jones en el apartado "El Diablo", cita lo siguiente: "*El principal crimen que se cometía en las fiestas sabáticas de las brujas era el incesto: Michelet, por ejemplo dice: 'Según estos autores (De Lancre, etc)... el objetivo del festín sabático, la lección, la*

"Los problemas relacionados con las brujas (...) lo que interviene aquí no son seres imaginarios, como el íncubo, el vampiro o el hombre lobo, ni la creencia en el Diablo, sino verdaderos vivientes y sufrientes criaturas humanas."(Jones, 1967: 193)

Michelet despeja, en su tipo femenino, no sólo la disyunción que la Edad Media establece para la mujer; sino que introduce al sesgo un lugar tercero, sólo abordable por la ficción: *"La bruja, sin padre ni madre, ni hijo, ni esposo, ni familia. Es un monstruo, un aerolito, venido de no se sabe dónde."* (Michelet, 2006: 36) La bruja, ese algo desabonado del lenguaje, es atrapada por la cristiandad, y devuelta a sus caminos por el yugo del hierro caliente. La Inquisición enjuicia a la bruja para volverla mujer; cuando después de la tortura de su cuerpo, confiesa su pecado y se arrepiente, ya su alma a salvo, quema su cuerpo. Cuando la bruja llega al estrado no es una mujer, ésta aparece por el flagelo de los soldados de Dios, cuando al hablar, dice y se doblega. Antes de eso, no hay un cordero del Señor, lo que se contempla, lo que aparece en las denuncias, es el maleficio de lo femenino. Se encarcela a la bruja, y se quema a la mujer.

Para la Edad Media, "lo femenino" tenía su raíz atrapada en las Escrituras: lo femenino de Eva condenaba al hombre. Llegarán las cuatro María Magdalena y su arrepentimiento, que las situará en una nueva jaula: pueden estar, sin existir en cuerpo. (Dalarun, 2000: 58, 71) Dios y los hombres letrados escriben el destino de la mujer medieval y se ocupan de hacer saber qué es el cuerpo de la mujer. La bruja, representante de una fracción excluida y analfabeta, alejada de la palabra de Dios,¹³³

doctrina expresa de Satán, es el incesto." (Jones, 1967: 169) La cita completa de Michelet dice: *"No se debe a M. de Lancre y a otros que nos figuremos el tercer acto como la Kermesse de Rubens, una orgía muy confusa, que permitiría cualquier unión, sobre todo entre los próximos parientes. Según estos autores que sólo quieren inspirar horror hacer gemir el objetivo principal del aquelarre, la lección, la doctrina expresa de Satán es el incesto, y en estas grandes asambleas (a veces de doce mil almas) los actos más monstruosos hubieran sido cometidos por todo el mundo. Esto es difícil de creer. Los mismos autores dicen cosas contrarias a tal cinismo. (...) Esto prueba que había cierta decencia. (...) Los inquisidores, tan hostiles, se ven obligados a confesar que había un gran espíritu de paz y dulzura. Ninguna de las tres cosas tan chocantes propias de las fiestas de los nobles."* (Michelet, 2006: 153, 154)

¹³³*"Una idea que se mantiene en el fuero interno no es herejía, salvo que después se la formule con obstinación, y se la mantenga en forma abierta. (...) A veces las personas no saben, no*

poco sabe de lo que se escribe. Se anoticia en la Iglesia, cuando no en la sentencia del Santo Oficio, aquello de lo prohibido que ha reproducido sin temor ni vergüenza.¹³⁴ En el estrado es la bruja la que se mantiene en silencio, apenas respondiendo y contestando; será la mujer en pánico, la que se deje doblegar y se arrepienta: la bruja existe, pero es el cuerpo mortal el que grita el terror de las pinzas; la bruja no se arrepiente, no reniega de su Pacto. Aunque vean a la bruja, es la mujer la que está ahí sentada. Las ficciones no se ven,¹³⁵ son la mirada que guía el sentido de las palabras.

La mujer bruja es una novedad. Para ella misma es novedosa. Sus abuelas, quizás hasta su madre, poco sabían del peligro de sus actos; se reconocían en el saber hacer con algo del cuerpo que les era familiar. De boca en boca, de mujer a mujer, preciados secretos se han desplazado sin la influencia del demonio.¹³⁶ Es sobre cómo el alivio recupera un sentido otro, instala la opción a la pregunta sobre la vida, allí su mayor poder y su absoluta condena. Tanto Guinzburg, como Darnton hablan de una *cultura oral* que atraviesa a las poblaciones de campesinos analfabetos, que convive con los discursos de las clases dominantes, integrándose, incorporando aquellos elementos que le eran útiles, influyendo y dejándose influir, pero sin desaparecer. Operando en silencio existe sin dejar rastro, al día de hoy, registrable a no ser por indicios, pequeños haces de luz. Cultura oral, de la Naturaleza, que rescataba al campesino con lo más propio y cercano: una cosmología donde el origen y el hombre se entrelazan a los pies de la Naturaleza.

desean saber y no tienen intenciones de saber. Para tales personas no existe excusa, y deber ser castigadas." (Sprenger e Institoris, 2004:35)

¹³⁴ Noticia también de difícil acceso, porque la mayoría de los juicios se llevaban a cabo en latín, motivo por el cual, los "enjuiciados" sólo se enteraban de lo que su defensor les transmitía y poco podían hacer en su propia defensa. Cuando no contaban con un defensor, y su palabra era lo único que se interponía a la desgracia de ser "nombrada" bruja, más de una vez, los procesos eran una "condena" anunciada y sin remedio. (Guinzburg, 1994)

¹³⁵ "Cada paradigma es una ficción, pero una ficción que tiene eficacia real en la vida de la gente. No importa si uno escuchó o no escuchó hablar del teorema de Gödel, eso va a tener eficacia en la vida de uno igual." (Cardoso y Lamorgia, 2007: 108) Aquello con que la ficción es eficaz se abordará en el capítulo siguiente.

¹³⁶ No sólo Michelet hablará de ésta transmisión, también Baroja y Guinzburg en las obras señaladas.

Entre Michelet y estos autores ha pasado un siglo. Asimismo, y sin que esto perjudique su conjunción en estas líneas en nuestra argumentación, los tres resaltan aspectos comunes: el saber de las mujeres se transmitía oralmente, influía en las maneras de pensar el cuerpo y la enfermedad, daba un marco para entender la realidad. "La Naturaleza las ha hecho hechiceras" escribe Michelet (Michelet, 2006: 29) y no es una expresión de retórica. La Sibyla predecía el futuro y la bruja lo hacía. Esta es la mayor, la verdadera diferencia. La bruja invoca, conjura y actúa sobre el destino y en consecuencia, en el cuerpo. No es la Casandra antigua, que veía claramente el porvenir, lo lamentaba y lo esperaba. La bruja crea el porvenir. Más que Circe, más que Medea, tiene en la mano la varita mágica del milagro natural, y por ayuda y hermana, a la Naturaleza. Ofrece ya los rasgos del Prometeo moderno. De ella parte la industria, el conocimiento que cura¹³⁷ y rehace al hombre.¹³⁸ Esto es lo que en la ficción se entrecruza en la bruja de las Escrituras, un saber hacer en el cuerpo y desde la polaridad que la cristiandad cristaliza, el Bien y el Mal, la bruja se hace representante de lo irrepresentable: tanto así como rescata al cuerpo de lo imposible, su mortalidad profana y perenne; así también, es la gestora de su crimen más insoportable: lo que Dios sepulta bajo el manto del sin sentido, ella lo rescata haciéndolo ser en su imposibilidad. Hay lo que no termina, hay lo que la palabra no atrapa: eso le da existencia a la bruja.

¿Qué es lo que se transmite sin escritura? Arriesguemos una primera aproximación: algo del cuerpo imposible de inscribir. La bruja se encarga del cuerpo, de sus desechos, de sus colgajos. Vuelve a él, una y otra vez, no para adorarlo hedonísticamente sino, para situarlo en un espacio que lo haga existir despojado de sexualidad: no es para reproducirse, sino que es para no sentir el dolor de existir, porque la bruja trata con un cuerpo sin alma, no es al cuerpo hablado al que se dirige: ese que el

¹³⁷ El gran médico del renacimiento, Paracelso, al quemar los libros de la antigua medicina, los griegos, los judíos, los árabes, declara que todo lo aprendió de la medicina popular, de las *buenas mujeres* (calificativo temeroso que se le daba a la bruja), de los pastores y los verdugos, éstos últimos, buenos cirujanos y veterinarios. (Michelet, 2006: 119, 127)

¹³⁸ Michelet la reconocerá como "el único médico del pueblo." (Michelet, 2006: 31) Esta interpretación histórica de la función social de la bruja en su comunidad, nos parece, aunque acertada, insuficiente.

sacerdote examina y con las agujas busca la marca de Satán;¹³⁹ desconoce a ese cuerpo. Mortificación del significante que la bruja con su "medicina al revés" (Michelet, 2006: 126) invierte el recorrido del vector: recompone un espacio donde lo imposible de soportar halle en espacio; lo que regurgitan los órganos no son palabras, ni condenas divinas, son humores que la Naturaleza puede recibir: la Naturaleza le habla a la bruja en una lengua que no tiene lenguaje. No lo transforma en una máquina, ni lo catapulta a un retorno: no es resto, ni perjurio, ni recipiente. No alberga, no encadena, no hace historia, menos aún historiza. Es eterna Naturaleza que hace signo en la irremediable verdad de lo que no es posible de doblegar en palabras: *el cuerpo es cuerpo*. Lo toma después del desprecio divino, porque ni Dios ni el Diablo quieren vérselas con él. Lo escrito lo condena, los mortales lo padecen y la bruja, sin temor, lo contempla.

La bruja, más que ninguna otra opción anticipa lo que la ficción postula con los vampiros: hay cuerpo, y de eso no se puede escapar, porque algo de él no se inscribe. Está ahí, a la espera, sin motivo, ni historia. Es en esencia algo que golpea la ventana, y se mezcla con el viento. Como la peste negra, no puede predecirse o explicarse, sencillamente debe soportarse. La bruja concibe al Diablo, no a la inversa. Ella es la Madre del Príncipe de los vientos. Su Pacto y su condena, es la potencia de su hechizo: rastro que los hombres recolectarán en cada renglón de las declaraciones torturadas. Diablo, diabólico, aquello que prosigue a la caída del ángel es un resto: lo insoportable que convive con la piel, un sin nombre que la palabra deja escapar. Es lo que se presencia, lo que la bruja rescata, lo que la ficción fija en su personaje, sólo es eso: presencia a la que es llamada a soportar. La bruja es para la Edad Media, el intento *desesperado* de una causa que dé ilación, que clave en la hoja el "había una vez." Porque las brujas no escriben, son escritas por los hombres, los mismos que ellas hacen hablar.

¿Qué hace la bruja? Deviste.¹⁴⁰ Su personaje es posterior a su presencia. Cuando la piel se pudre bajo la ropa de lana, hace quitar los trapos para que el cuerpo

¹³⁹ La marca de Satán se reconocía porque era una zona insensible al dolor y se podían hundir agujas sin que el investigado sintiera ningún dolor. (Michelet, 2006: 195; Guinzburg, 1994)

¹⁴⁰ Gracias a un cambio de régimen y sobre todo de vestido (sustituir la lana por el lino) las enfermedades de la piel perdieron su intensidad. La Edad Media le declaró la guerra al cuerpo y a la limpieza; más de una Santaes ponderada por no haberse lavado las manos nunca y cuanto más el resto del cuerpo. La desnudez momentánea hubiera sido un pecado mortal. ¡Ningún baño

respire. Cuando los órganos se pudren en el interior, los adormece con belladona.¹⁴¹ Sustrae a las mujeres de su útero, porque van a ella buscando gozar sin parir. (Michelet, 2006: 156) ¿Y los muertos? Crea el sueño profundo y ellos llegan sin que la bruja los llame. La bruja murmura, masculla palabras, susurra en un lenguaje perdido, palabras inaudibles porque ella no reclama el alma de sus padecientes, esa la deja al Diablo; tan sólo se dirige a lo más sordo, a lo más mudo.

La bruja hace posible soportar el cuerpo, quizás por eso su herejía. La historia hoy la escribe anudándola a una seriación, donde es lo que se ha perdido, irrecuperable desde la noción de archivo, organiza y da sentido a un imposible que su práctica detenta. Más allá de la anécdota, de la ficción que se trama para incluirla en un espacio legítimamente humano, la bruja es indicio de algo que la cultura, el lenguaje, no termina de incluir: el cuerpo es un real desconocido. Toda la historia es un intento desgastado en ese imposible, porque sencillamente, se dice “perdido” no porque haya estado allí y ahora no; “perdido” por inexistente y, en efecto, en su “no siendo”, ser la facultad de nombrarlo para que se aleje una vez más.

Preguntemos entonces nuevamente, ¿quién es la bruja? Un rastro de nuestro vampiro, en tanto muerta la bruja -claro está, la bruja, ese presagio indomeñable-, sólo los vampiros toman la posta abandonada: no es posible saber sobre lo que no es reconocible, y en tanto su presencia, de esa inmanencia, sólo por la ficción podemos soportarla e ilusionarnos con que tiene un fin. Aunque Michelet renegara de sus comentaristas y explicara una y otra vez que no era una novela lo que había escrito, sólo así sus congéneres podían leer lo que escribía: al tomar a la bruja como un eterno -no es una, ni es ella: es la Bruja-, que rescata lo eterno, de lo eterno femenino y en su infinita presencia pone sobre el centro de la escena lo insoportable de la condición humana, es imposible escapar al destino del cuerpo. Eso quizás, es lo que las brujas sabían y la verdad que ardía en las hogueras:

durante mil años! Caballeros, damas etéreas... los campesinos no se lavaban jamás. De aquí proceden, tan poco poéticos ellos, los feroces picores del siglo XIII. (Michelet, 2006: 121, 124)

¹⁴¹ Las solanáceas o hierbas de las brujas (belladona, beleño, entre otras), venenos que el diablo transformaba en remedios, actuaban bajo el principio satánico de que todo debía hacerse al revés, exactamente al revés de lo que hace el mundo sagrado. La belladona curaba del “baile” haciendo bailar, cuando en 1350 estalla el desenfreno contagioso del baile de San Vito, sólo ella logra aplacar tanto espanto sin que los enfermos terminen en crisis epilépticas. (Michelet, 2006: 127)

“¿Sabéis qué me gustaría

conseguir como poeta?

Podes decir y cantar

lo que nadie puede oír.” (Goethe, 2003: 161)

2. Los que no mueren

2. a. *“Y la muerte parecía en ella una coquetería más”* (Gautier, 2002: 171)

Una sencilla respuesta, a una pregunta imposible: ¿qué es un vampiro? Una presencia. Antes que todo, claro está, los vampiros no existen. El ser se les cuela en el artilugio de la retórica: se escribe en presente, a través de deícticos:¹⁴² los vampiros *son, están, aparecen*. Aquí su presencia insoportable, su insondable permanencia: no es alguien, no es algo, es lo que sólo se puede decir, después de que se interpuso el cuerpo. Es más, es a condición de incluir al cuerpo que se sostiene su creencia –como toda creencia, en realidad-. Primero es la sensación, la agitación del viento en una ventana, la noche; le sigue una brecha que sólo es cronología al despertar, detenida, un ahogo, un abismo. Luego, segundo, una marca en el cuello. Tercero, lo que trama, lo que anuda lo sórdido, lo profundo de lo perforado. El poeta -tanto así, como el saber popular, tan poeta como aquel-, escribirá, ahí el vampiro, ese su personaje.

“Nuestro” Vampiro, aquello que desabonado del personaje se desliza, se rescata en tres tiempos. Y escribimos rescate, puesto que, en el salto del primero al segundo no hay ahí más que lo que fuerza, insistencia de aquello que no es aferrado por la palabra; lo que no es humano: ahí sólo lo que de la Naturaleza se inmiscuye en la subjetividad. El primer y segundo tiempo, ese recorte logrado que invierte, aquello que el significante retuerce en la carne y se procura así, por su ajenidad, el extravío del ser parlante: si el

¹⁴² Marcas temporales del aquí y ahora imposible del discurso que se escurre una vez que se lo enuncia.

significante de manera inaugural se anticipa a un conteo, donde el sujeto contado se reconocerá como contador; en esta temporalidad de lo uno y dos, no hay allí quien cuente, y desde eso que no es, lo invertido hace privación y no falta de palabras. Uno y dos, en nuestro recorte, son lugares sin voz, donde la sustancia gozante como tal, se halla escrita y en procura de lo que expulsado devendrá lugar de letra. El tiempo uno y dos detienen, están detenidos, y allí su camino inverso, porque lo advenir es el que cuenta y encuentra. En la causa, cuando el origen se establece, es a condición de que nunca más, aunque lo enuncie, el saber y la verdad, si es que alguna vez pudieron superponerse, se abracen en eclipse lunar; aunque diga saber, la verdad tendrá que entenderse más con un cuento de hadas que con la aseveración absoluta que zurza la brecha. Dicho de otro modo, el significante quita del cuerpo lo vivo del órgano y hace hablar; lo inverso, se juega en la ausencia de voz que imprime el cuerpo devenido órgano, cuando se instala como absoluto: los vampiros no hablan. Muerto el organismo, el cuerpo se anoticia de su orfandad, ha perdido a su madre Naturaleza; eso es algo por lo que el vampiro, en su personificación, y en tanto ella, no cuenta historias de madres. El tercer tiempo, eso es ficción: lo que hizo en el cuerpo, lo que tomó de su víctima, eso no es el Vampiro: es su personaje en la florida imaginación de los que pluma en mano, se dieron la ardua tarea de sostener una existencia. ¿Cuál? La de ellos mismos; porque el que escribe, no es otra cosa que un sujeto y como tal no puede escapar a la paradoja: ¿los vampiros existen por qué hay cuerpo o porque hay cuerpo es que los Vampiros existen? El poeta no es un demiurgo, no tiene en sus espaldas el ancla del origen; su tarea es aún más engorrosa, intenta enclavar un final, a lo que sólo le cabe la conclusión desprovista de su lógica: el Vampiro no muere, se descompone y retorna en la extraña locura de lo que salta en las agujas del reloj.

El Siglo XIX fue un Siglo próspero para sus escritores, Dios ya había empezado a morir. El penitente del Medioevo sabía a qué atenerse, sabía que podía esperar según su conducta. Había un sitio para la culpabilidad, un sitio para el miedo; más miedo que angustia, más miedo que dolor, mayor miedo que las consecuencias. El Medioevo *sabía*, o por lo menos eso escribía. Se puede tomar la *Summa* de Santo Tomás y buscar la lista de los afectos que allí aparecen: sólo miedo. El Medioevo sabía qué quería Dios. Pero la

angustia, este desconocimiento¹⁴³ más ligado al registro ontológico de lo que es el *dasein* –maravillosamente desarrollado por Heidegger en su *Ser y Tiempo*–, el solipsismo digámosle –que no es el *patético* sentimiento de soledad–, empieza su marcha ya por el Siglo XVI con Lutero. Sigue su camino con el jansenismo¹⁴⁴ en el siglo XVII reanimando la voluntad de Dios, pero de un Dios del que no se sabe qué es lo que quiere; culminará con Kierkegaard a mediados del siglo XVIII cuando se publique *El concepto de angustia*. Éstos son los tiempos de nuestros relatos; un Siglo donde Dios ha perdido su consistencia. El Iluminismo ha dejado su marca, pero no de luz. Retorna con furia todo lo sepultado, toda la magia, todo lo oscuro, retorna para brillar en lo blanco del papel. El Siglo XIX es un Siglo donde lo que se sabe, es que poco se sabe de casi todo; es más, ya Dios responde poco, la ciencia apenas nace y las respuestas, aunque direccionarán el destino de los hombres del Siglo XX, recién se están organizando. Lo mágico medieval es sacado del arcón de los recuerdos, pero su efecto ya no es el de años atrás; los mortales del Siglo XIX están solos y el apogeo de la imprenta les posibilita una compañía. Si la Edad Media fueron los Siglos donde batallaron Dios y el Diablo por la salvación de la carne, el Iluminismo preñó de razón la voluntad de los hombres; así entonces nuestro romántico Siglo XIX, es un montón de meses con sus días habitados por ideas escapadas que pujan por un destino. Pero con el “retorno”, no sólo lo maligno toma fuerzas: en lo oscuro las pasiones, los excesos, lo que no lleva nombre porque aterriza pronunciar, hacen su aparición.

¹⁴³ Nuestro desarrollo no versa sobre la angustia, pero vale la salvedad: cuando hablamos de angustia, nos referimos a un afecto de excepción pues tiene un punto de amarre. Seguimos a Lacan cuando nos dice que “la angustia no engaña”, es certidumbre; lo que es una paradoja puesto que siempre se liga a un matriz de perplejidad, de desconocimiento. Pero sin embargo, no engaña a la certidumbre y se entiende sólo si tenemos presente la idea de que la angustia es un afecto “amarrado” de lo real –del cuerpo-. (Lacan, S10: 81)

¹⁴⁴ Los jansenistas sostenían que cualquiera fuesen las obras de un cristiano, cualquiera su conducta, sus méritos, su salvación no estaba asegurada. La salvación no dependía más de cómo el religioso seguía las escrituras, sino del arbitrio divino. Dependía de lo que Dios ya había planificado para cada cristiano. Había una predeterminación, ya todo estaba decidido, igual había que trabajar para la salvación, pero saber al mismo tiempo que no servía para nada. La doctrina Jansenista se formulaba en contra de los jesuitas porque ellos no tenían una doctrina feroz. Por el contrario, tenían un arte de los arreglos en el mundo y la idea de que no sólo podían trabajar para su salvación, sino que habían generalizado la práctica de lo que llamaban las Indulgencias, con lo que la salvación se podía “comprar.”

Nuestros autores, son autores de su época. Abren la ventana a lo que se respira en la calle. Pero aquí empieza nuestra disidencia con la Historia de las Letras, no es nuestro interés empaparnos de los argumentos de los relatos, ni las biografías de los escritores. Si ellos aparecen –los argumentos con sus autores- es tan sólo a los efectos de no extraviarnos en el vacío de los párrafos. Es imprescindible tener dónde asirse, ablandar la horripilante sensación que promueve un recorte que traduce como se mastica un cuerpo. El *sentido* calma. Si hemos seleccionado estos cuentos es para rescatar sus invariantes; tomar eso que hemos llamado el "salto del uno al dos", que aparece apenas indicado. Pero allí está. Son relatos de vampiros, historias de vampiros, en ellos puede ubicarse *lo Vampírico* que no accede en su personificación, pero irremediamente se cuele en ella: se inmiscuye, se filtra; pero no es causa. Lo Vampírico no funciona, no se encausa a partir de la falta; se anoticia como una presencia. Hace hablar al cuerpo que lo presente desde su falta; presencia que se vuelve, que se fagocita en la falta de ese sujeto de la palabra motorizando desde lo mudo, la inmediatez de un personaje que venga a dar razón.

Digámoslo simplemente: aquello que hemos dado en llamar Vampiro –"nuestro" Vampiro-, no es su personaje. Ellos, el Vampiro y su personaje, se encuentran en el desencuentro engañoso de una verdad hecha para no reflejarse; contar cuentos, hacer novelas responde a la pérvida humanidad de capturar un inasible. Escribir sobre vampiros, es sólo eso, recomponer el orden divino de la letra asesina y darle al alma un recurso para soportar la sórdida preñancia de lo que sin nombre convive sin vivir. Un *no-muerto*¹⁴⁵ no es un *ser-humano*, aunque a las figuras de la estética se les antoje describirlos con una corporeidad similar a los mortales, con la inocente intención de que esa semejanza los enlace, siempre en ellos, cuanto más cercanos, más similares, más ajenos; más aún, aunque los vampiros sean tomados por la ficción, es "eso" lo que termina acotándola: sin acuerdo previo, lo que se escribe sobre los vampiros nunca logra hacerlos hablar en primera persona, como tampoco crearles un origen.¹⁴⁶

El Vampiro no conjuga el Verbo, y su engaño resulta de hacerlos existir en la simplicidad de la sangre como vía de supervivencia. La sangre y la mordida, es sólo su

¹⁴⁵ Así llama Stoker a los vampiros.

¹⁴⁶ Como ya se ha indicado en la presentación de los relatos en el Capítulo *Literatura*.

personificación; y ésta imagen poco tiene de azarosa. Los Vampiros si en algo se enlazan con la sangre, es en lo primario que los empuja al cuerpo, que los junta, que los unifica. Es una pista para seguirlos, pero no su rasgo –si es posible decirlo de ese modo-. Hay el Vampiro y está su personaje; tanto así que su personificación es del orden del corte que se juega en la novedad de la nueva serie: escribir sobre ellos es el brote que augura que, algo de ellos se termina, sea en una estaca, sea en una partida. La ficción logra asfixiar el desliz eterno de lo que no cesa irreductible, y si el Vampiro no muere, por lo menos el cuerpo del texto tiene un final.

El Vampiro no necesita sangre para sobrevivir, y eso es lo a descifrar de lo *no-muerto*, porque en la hiancia que porta ésta escritura, algo sólo es marca en la diferencia que procura lo dislocado de su nombre: "lo que no muere", no es lo que la ficción definiría como "lo que vive"; tanto así, un no-muerto no está vivo, pero tampoco muerto. Dicho de otro modo, ya su nombre remite a algo que, del universo de lo subjetivo, no se consagra a su pertenencia, pero que se genera allí, existe sólo ahí –porque el reino animal, no sólo que no escribe cuentos, sino que no habla-. La hiancia que la ficción escribe entre la negación ("no") y el sustantivo ("muerto"), genera efecto poemático; es lo que no termina de escribirse y en su creación, sustrae en la Retórica para alumbrarnos en la Gramática: del contenido a la marca de insistencia.

Es necesario *ser de la palabra* para que el Vampiro habite un *no-lugar* en este mundo. Entonces, ¿qué es, cuáles son aquellos datos que nos guían hacia nuestro tema? Los vampiros son *inevitables, imparables, insaciables, sin voz a condición de los seres parlantes* –aquellos que lo dicen-. Nos arriesgaríamos a decir, no soportan la condena del sujeto de la enunciación.

2.2. "Yo soy el Tenebroso..."¹⁴⁷

"La palidez de sus mejillas, el rosa tenue de sus labios, sus largas pestañas dibujando una sombra en esta blancura, le otorgaban una expresión de castidad melancólica y de sufrimiento pensativo de un poder de seducción inefable; sus largos cabellos sueltos, entre los que aún había enredadas pequeñas flores azules, formaban una almohada para su cabeza y protegían con sus bucles la desnudez de sus hombros; sus bellas manos, más puras y diáfanas que las hostias, estaban cruzadas en actitud de piadoso reposo y de tácita oración, y eso corregía lo seductor que hubieran podido resultar, incluso en la muerte, la exquisita redondez y el pulido marfil de sus brazos desnudos que aún conservaban sus pulseras de perlas." (Gautier, 2002: 171)

Así describe Romualdo a Clarimonda, su amada: ahí, esa que se describe, es un vampiro. La escena es irrisoria si se la intenta situar desde este extracto: Clarimonda ha muerto, Romualdo ha sido solicitado como cura; ella, su cuerpo yace inerte en su lecho y el sacerdote la contempla. Nada indicaría que hay un muerto en la habitación, y que aquel que acompaña es un sacerdote, nada a excepción de que Gautier ha escrito que ella ha muerto y que él ha jurado ante Dios. Esa es la atmósfera, el clima, de lo que los personajes son soporte: que en presencia de un vampiro, aquello que es deja de ser, para pasar a ser otra cosa: aquello que el personaje detenta, soporta con sus recursos de lenguaje, es, de lo que es imposible escapar: el *personaje hace existir* un tiempo Uno, que sin él –un tercer tiempo- no aparecería en la serie; ó dicho de otro modo, aquello que hace cadena e inaugura una seriación, sólo se inscribe como tal a la cuenta de tres.

Nuestros relatos, cada uno de ellos aporta su singularidad; a pesar de eso, y quizás en eso se basa nuestro recorte, en todos –como en tantos otros más-¹⁴⁸ los vampiros nunca son el Yo del relato; se enredan las sensaciones en el cuerpo y sólo después es posible ponerle origen en un nombre; nunca se sabe de dónde ha surgido, cómo ha nacido, de dónde viene. Pero como toda generalidad, es a condición de una

¹⁴⁷ Primer verso de "El desdichado" de Gérard de Nerval (1854). "Yo soy el tenebroso/ el viudo, el sin consuelo,/ Príncipe de Aquitania con la Torre abolida:/ Murió mi sola estrella, mi laúd constelado/ Ostenta el negro Sol de la Melancolía." (Pastoureau, 2006: 351, 365)

¹⁴⁸ "Vampirismo" de Hoffman, "Berenice" de Poe (simplemente perfecto), "Upires" de Tolstoi, "La dama pálida" de Alexander Dumas, "La vampira" de Feval, etc.

excepción que se arma un conjunto: todos son vampiros de este orden, salvo Brunilda.¹⁴⁹ Esta singularidad establece el corte en la diferencia y la afirmación, oscura y poco consoladora de que nunca se sabe qué quiere un vampiro. Desconocimiento, efecto del salto en la puntada inexistente del inicio, que, como absoluta desconexión de la línea que se articula en la seriación cronológica de un tiempo inaugural, a excepción de Brunilda, ningún vampiro tiene pasado –tienen comienzo, pero no origen-, son puro presente que existe imperturbable. Están, aparecen, y se les supone la supervivencia como única voluntad: como pacto indestructible el vampiro requiere de la fuerza vital del que lo "vivencia" como recurso para su perennidad.

Brunilda es una resucitada, ella ha vivido y ha muerto. Y la *palabra* que la trae a la vida, es desde el saber popular que se pronuncia: palabra seguida de sangre que trae desde la sepultura a aquel que descansa en paz.

"Murmurando conjuros, el viejo trazó un círculo alrededor de la sepultura, y una tempestad comenzó a aullar. (...) El remolino disipó de la fosa toda forma de moho, hasta que el rayo de la luna bañó el sarcófago y la tapa se rompió con un espantoso ruido. Luego el anciano vertió sangre con una calavera y exclamó:

-Bebe, tú que duermes, bebe esta sangre caliente, para que el corazón pueda latir de nuevo en tu pecho.

Y después de una breve pausa, derramó sobre ella otra mágica poción y gritó con voz estruendosa:

- ¡Tú corazón late otra vez, tus ojos se abren otra vez a la luz! ¡Sal entonces de tu tumba!"
(Raupach, 2002: 112)

La ficción "ata" palabra y sangre; zurce al significante con lo más orgánico; falsea en el intento de lo que ya ha sido separado. La puntada deja tras de sí esa pérdida imprescindible, porque aunque el sujeto sea representado por un significante para otro significante, esa representación presenta su máxima de exclusión: algo queda por fuera.

¹⁴⁹ Personaje del cuento "Deja a los muertos en paz" de Raupach.

Ese es el conjuro, -la herejía demoníaca que el vampiro hereda de la bruja- el intento de aferrar lo inmortal de la palabra a lo continuo de lo orgánico, para volverlos un todo: pecado de la carne, porque la palabra de Dios los ha separado. *"Pero es un hecho que él elige (...) un hereje -cualquiera sea, un hombre, una mujer, Joyce, Lacan - pues la haeresis, eso es precisamente lo que especifica al herético. Es preciso elegir la vía por donde tomar la verdad. Esto tanto más cuanto que, una vez hecha la elección, eso no impide a nadie someterla a confirmación, es decir, ser hereje de buena manera, aquella que, por haber reconocido bien la naturaleza del sinthoma, no se priva de usarlo lógicamente, es decir, hasta alcanzar su real, al cabo de lo cual no hay más sed."* (Lacan, S23, 2003: 14)

Esta profanación a la Ley del Verbo es a condición de que, lo que regresa, poco tendrá de semejanza con lo humano. Consagrar el organismo convirtiéndolo en cuerpo hablado, primera ruptura con la naturaleza; después, cuando la tierra reclama su fruto, despojado de su humanidad, ese desalojo, ya no es del significante: es separar lo humano de lo natural; lo que yace bajo tierra es de la tierra y lo que se dice, es sólo el costo de la inmortalidad que afecta en lo que ya no hace lazo. Los muertos no desean, quizás puedan amar y completar ese todo absoluto de la esfera de Aristófanes,¹⁵⁰ pero desear no más. Intentar recapitular el organismo cuando ha dejado de ser cuerpo, continuamos entonces, será vampiro, y con eso lo Vampiro tiñe la humana mortaja de sepia, de lo que imparable sólo cesa a expensas de que lo humano se derrumbe en su inmediatez. El hombre debe morir para que lo Vampiro deje de aparecer. No alcanza con callar -así como el brujo prohíbe nombrar a Brunilda, porque su sola mención la traerá nuevamente al mundo de los vivos. Esta proscripción no salva a Walter- porque el silencio no es lo mismo que la ausencia de quien pronuncie la palabra. Si el vampiro, se hace cenizas con la estaca, si el hombre interrumpe sus latidos cuando el corazón no bombea sangre, así lo Vampiro es finito y perenne a condición de que lo mortal parlante no esté en su lugar. ¿A qué lugar nos referimos? Lugar de lo que a sabiendas de su totalidad se ve

¹⁵⁰ Nos referimos al mito de la esfera que declama Aristófanes en *El Banquete*. *"Dijo, al fin, Zeus: me parece que tengo el medio de cómo podrían seguir existiendo los hombres y, a la vez, cesar de su desenfreno haciéndolo más débiles. Ahora mismo, dijo, los cortaré en dos mitades a cada uno y de esa forman serán a la vez más débiles y más útiles para nosotros por ser más numerosos."* (Platón, 1995: 190)

las veces arrebatado en el desconcierto de no saber qué es lo que ha dicho cuando dice lo que es: el inconsciente está estructurado como un lenguaje, aparece cuando se ha perdido y la estela amarga que deja, ella, es la tierra de los que temen de noche. Tierra que se teje entre significantes.

Para que los vampiros sean relato y lo Vampiro sea presencia es necesario un *entre dos*; es sólo así, entre dos significantes.

¿Qué es un sujeto? Un significante para otro significante. ¿Y un vampiro?:

"Ni los versos del poeta ni la paleta del pintor pueden dar una idea. (...) ¡Qué ojos! Con un destello decidían el destino de un hombre; tenían una vida, una transparencia, un ardor, una humedad brillante que jamás había visto en ojos humanos; de ellos escapaban rayos como flechas que yo veía claramente alcanzar mi corazón. No sé si la llama que los iluminaba venía del cielo o del infierno, pero ciertamente venía de uno u otro. Esta mujer era un ángel o un demonio, quizás las dos cosas, no había nacido del seno de Eva, la madre común." (Gautier, 2002: 161)

"Su porte no desmerecía en nada a plena luz del día; sin duda alguna era la criatura más hermosa que hubiera visto jamás (...) había una frialdad que superaba sus años en el rechazo sonriente y melancólico con que se negaba a proporcionarme hasta el más mínimo rayo de luz." (Le Fanu, 2002: 337)

En un principio, y de esto Goethe es inspiración, los vampiros eran mujeres, y no sólo eso, mujeres que cautivaban por su belleza. Mujeres amadas que trastocaban el orden del universo de aquel mortal al que cernían su presencia. Los vampiros dejaban en el hombre elegido una huella *ardiente como la marca de un hierro al rojo vivo*; marca que se volvía exclamación, dicho que en el rulo de la escritura recorría una y otra vez una dirección: es ella. Nuestros cuentos son de sobrevivientes, o de aquellos que en poder de la reseña, se vuelcan en el único espacio posible de transcripción: el relato de vampiros alerta sobre esa presencia insondable que habita en este mundo.

Pero también un vampiro es:

"El Conde estaba allí, pero su aspecto era como si hubiese rejuvenecido en cierto modo, porque su cabello blanco y el pelo de su bigote habían adquirido un matiz acerado grisáceo; tenía las mejillas llenas, y en su blanca piel afloraba una coloración sonrosada; tenía la boca más roja que nunca, y en los labios tenía unas gotas de sangre fresca que se le habían corrido por las comisuras, hasta la barbilla y el cuello. Incluso los ojos profundos y ardientes parecían rodeados de una carne hinchada, ya que se habían abultado los párpados y las bolsas de debajo. Era, sencillamente, como si ese espantoso ser estuviese atiborrado de sangre; yacía como una repulsiva sanguijuela exhausta en su saciedad." (Stoker, 1999: 73, 74)

Al final, lo más horrible y lo más bello. Algo en más. Los relatos ruegan al lector que acepte la premisa: un vampiro hace sentir. Pero lo que se lee, lejos de claudicar ante la tentación de la plegaria, lo que resiste en lo que se lee, es eso *en más* que está anticipado en cada personaje. Primero se siente, después se dice, y el dicho se vuelve mensaje invertido: *el vampiro no requiere un cuerpo, ya lo tiene, es sólo eso que se escribe cuando se le adjudica la búsqueda de sangre, lo orgánico en su inmediatez*. La sensación invade, rapta al sujeto, lo arrastra en su sujeción y lo arroja en el abismo del cuerpo. El rescate lleva la maldición que cae al hombre al desoír la advertencia de Job, *¡cuán imprudente es aquel que no cierra un pacto con los ojos!*, porque la mirada queda tan cautivada como sesgada la razón: allí donde el cuerpo es sólo audiencia de un sin-sentido, sólo las brujas y su Demonio tiene asidero:

"Quienes experimentaron esta sensación de espanto no podían explicar de qué surgía: algunas lo atribuyeron al mortecino mirar de sus ojos grises que al fijarse no parecían penetrar y llegar hasta las intimidades del corazón sino que se detenían en las mejillas con un rayo plomizo que pesaba sobre la piel que no podía atravesar." (Polidori, 2002: 37)

"Los padres observaban con horror esta peste que hacía estragos entre sus hijos; ninguna hierba benéfica parecía ser eficiente, ningún exorcismo detenía la devastación: veían cómo los jóvenes iban uno tras otro descendiendo a la tumba y cómo apenas unos pocos

escapaban. (...) Pronto empezaron a circular rumores que relacionaban esta extraña peste con la temible Brunilde, y si bien todos la acusaban por lo bajo de ser la autora de tales estragos, el hecho continuaba siendo un misterio, ya que era imposible reconocer en las víctimas huella alguna que la incriminara. Con todo, cuando algunos niños pequeños confesaron que habían sido arrullados en sus brazos, y otros mayores contaron que un ligero sueño había caído sobre ellos mientras conversaban con ella, las sospechas se convirtieron en certezas." (Raupach, 2002: 119)

"Llegado el gran día caminé hacia la iglesia tan ligero que me parecía estar sostenido en el aire, o tener alas en los hombros. Me creía un ángel, y me extrañaba la fisonomía sombría y preocupada de mis compañeros, pues éramos varios. Había pasado la noche en oración, y mi estado casi rozaba el éxtasis. El obispo, un anciano venerable, me parecía Dios Padre inclinado en su eternidad, y podía ver el cielo a través de las bóvedas del templo. Levanté casualmente la cabeza (...) y vi ante mí, tan cerca que habría podido tocarla –aunque en realidad estuviera a bastante distancia y al otro lado de la balaustrada-, a una mujer joven de una extraordinaria belleza. (...) Fue como si me cayeran escamas de las pupilas. Experimenté la sensación de un ciego que recuperara súbitamente la vista. (..) La encantadora criatura se destacaba en ese sombrío fondo como una revelación angelical; parecía estar iluminada por sí misma y dar luz más que recibirla." (Gautier, 2002: 160)

"Una noche –no pude haber tenido más de seis años- me desperté y, al recorrer el cuarto con la mirada desde mi cama, no conseguí ver a la doncella. Allí tampoco estaba mi niñera, y pensé que me habían dejado sola. No tenía miedo. (...) Me sentía enfadada y ultrajada al comprobar –tal cómo suponía- que me habían abandonado y empecé a gimotear, preparándome para una buena explosión de llanto; en ese momento, con gran sorpresa, vi que una cara solemne, pero muy hermosa me observaba desde un costado del lecho. Era el rostro de una joven dama; estaba arrodillada y tenía las manos debajo del cobertor. La miré con una suerte de complacido asombro y dejé de gimotear. Me acarició las manos, se tendió junto a mí en el lecho y me atrajo hacia sí sonriendo. De inmediato me sentí deliciosamente tranquilizada y volví a dormirme. Me desperté con la sensación de que dos agujas penetraban profunda y simultáneamente en mi pecho y empecé a gritar con todas mis fuerzas. La dama retrocedió con los ojos fijos en mí; enseguida se deslizó hasta el piso (...) me examinaron (...) no había ninguna señal visible de que tal cosa me hubiese sucedido." (Le Fanu, 2002: 322)

"Tengo el brumoso recuerdo de haber pasado momentos de ansiedad, esperando y temiendo; de oscuridad en la que no había ni el dolor de la esperanza que hiciese más intensa la aflicción; de largos períodos de olvido, y de un resurgir a la vida como un buzo que sale de la superficie a través de una gran presión de agua. Sin embrago, desde que el doctor Van Helsing está conmigo, todas las pesadillas parecen haberse disipado; los ruidos que solían asustarme –aleteos contra el cristal de la ventana, voces distantes que parecían sonar cerca de mí, ásperas palabras que provenían de no sé dónde y me ordenaban no sé qué- han cesado por completo. Ahora me acuesto sin miedo a dormir. Ni siquiera trato de mantenerme despierta. Me he aficionado a las flores de ajo, y todos los días me llega una caja de Haarlem." (Stoker, 1999: 188)

Primero se siente. Después se dice, y como correlato se lee en lo que se dice: lo en más como anticipo, que a primera vista el lector deduce presencia de un vampiro, es en la lectura, *un exceso que fuerza un nombre*. La ficción es un gran ilusionista, y los sujetos siempre están dispuestos a creer: ¡los vampiros existen! Pero los vampiros no existen, son sólo ficción –precisamente por eso *son*, no es lo mismo para lo Vampírico-. Los relatos no están forzados, primero hay un sentir, es claro, firme, se lee. Después ¿qué se lee?, volvamos al texto original. Después el suspenso indispensable. Tres: se escribe vampiro. Pero ¿qué es lo que se siente? Cada uno de los autores lo relatará a su manera, pero aquello que se siente está en el cuerpo, lo siente en el cuerpo pequeño o adulto, les puebla el alma –porque nos referimos a una sensación que no se genera desde afuera-, los turba, los perturba. Un sentir que en ese instante es todo sentir. Pero como *todo* que se presenta colmando, antes, si de correlaciones hablamos, debe de haber habido un antes, donde este todo se vivencie sin medida y sin nadie que sostenga el centímetro; porque para que se escriba que sintió, que alguien sintió, decimos que el abismo que no tenía borde debió correr la suerte del filo de un verdugo. Y si lo decimos es para que se lea que una operación lógica está jugándose precisamente en las coordenadas que derrapan el sentido común.

Irremediable o imposible de otra manera, lo siguiente es una ruta directa al cuerpo. Un vampiro se vuelve mordida sólo después de haber mordido. ¿Por qué los vampiros muerden el cuerpo de sus víctimas? ¿Perforar o cortar? No es exceso ser

aplicado en las palabras; su sentido no es lo mismo, aunque este revoloteo pareciera ser un juego de retórica y la mera alusión al sentido nos alejara de nuestra investigación. Nada de eso, porque una cosa es el intento de cernir lo más posible un concepto y otra cosa es confirmar la creencia positivista de que es posible que una idea sea atrapable, completa, en una oración. Entonces, ¿un vampiro corta el cuerpo o lo perfora? En primer lugar, ninguna de las dos cosas. No hay el cuerpo de la víctima y el vampiro; hay el cuerpo y el lenguaje¹⁵¹ -¿sería mejor escribir, hay el organismo y el cuerpo del lenguaje?-, o mejor aún, el significante. Lo que se evidencia en los relatos es qué acontece con el cuerpo cuándo se siente -poco rastro hay de la afectación. Esa permanece muda, sin palabras, propia de su condición. Siente un Yo-;¹⁵² y es más, las urgencias con las que se ve el lenguaje ante esto. Se perfora desde afuera hacia adentro con un instrumento, basta ir a un diccionario y leer la definición; pero la acción, la conjugación del infinitivo no implica lo mismo. Perforar no es lo mismo que cortar; un corte establece una diferencia, una distancia en lo que antes de su ejecución estaba entero, era uno. Si se corta, algo falta. Perforar no separa, sólo perfora, hunde, podríamos decir, deja un hueco que no hace borde. El corte efecto de cortar separa en dos, en tres, en mil si fuera necesario.

Lo Vampiro perfora como pura afección, y la ficción hace corte, para que el personaje pueda advenir sintiendo. Porque hay un solo cuerpo, sea de quien sea, -poco importa si es de la víctima o del vampiro, si es una mordida o la fuerza de una estaca-, los dos verbos se articulan y se vuelven en los párrafos amalgama que disuelve la diferencia: cuellos mordidos, corazones cercenados, cabezas seccionadas. Lo que sí es indispensable, es que lo que corte sea filoso, tanto en el afine de los colmillos como en la punta de la estaca.

¹⁵¹"La palabra en efecto es un don de lenguaje, y el lenguaje no es inmaterial. Es cuerpo sutil, pero es cuerpo." (Lacan, E1: 289)

¹⁵² Freud discrimina entre *afekt* y *selbstgefúhl* (afecto y sentimiento de sí). Podríamos aclarar, el afecto es mudo, afecta al aparato, su paradigma es la angustia. El sentimiento de sí, es relativo al narcisismo.

3. El cuerpo

3. a. ¿Qué sabe un vampiro del amor?

Citemos a Jones: "*Bien dice Fiske: La indigestión no explica el deslizamiento de las hermosas mujeres por el agujero de las llaves.*" (Jones, 1967: 83) Esta cita es curiosa, no desconectada de su contexto; Jones viene dando cuenta de cómo el saber médico de la época, explica las pesadillas en más de una oportunidad, por malestares digestivos. "Curiosa", decimos nosotros, por lo acertado de su expresión; no, claro, del origen de las pesadillas, sino que, las *bellas mujeres*, si es que se deslizan por algún lado, no es desde afuera hacia adentro, el origen de su derrotero.

Los vampiros siempre están, agazapados, a la espera de su víctima presuntamente elegida. El vampiro está entonces, en el mundo, en los libros; lo Vampírico, eso, está por ubicarse. Lo que sí es seguro, es que no es efecto de una copiosa ingesta, si quizás, de la mano que da de comer.

Hemos escrito con anticipación, hay un cuerpo y es del lenguaje; también hay el organismo. ¿Por qué volvernos a él?, simplemente porque en él empieza y termina el vampiro. Lo abraza, lo muerde, cuando no lo devora –según quién lo relate-, como sea, algo del cuerpo –y volvemos a resaltar, hemos escrito cuerpo y organismo-, es lo que atrapa, en su corte, nuestro personaje. Hay lo Vampírico, en la cuenta desabonada que se deja retomar en la mueca muda, en el aliento perdido, en el empuje que no se escribe, pero se recubre –medio, a medias- en el efecto de lo que se escribe: montado en lo que de resto se cae, de lo que el aleteo de animal vampiro deja tras su paso. Dicho de otro modo, adviene cuerpo mortificado, significante mediante, y sólo a partir de ahí, se arma la serie que lee "haber habido", un antes que imposible de nombrar y apenas registrable, tanto así que es necesario forzar la imaginación, y mucho más el pensamiento, para encontrarlo.

Se escribe sobre vampiros, ellas y ellos, y esa función de escritura, que poco tiene que ver con el habla, -porque de los vampiros sólo se escribe, y no es por nobleza que ellos no hablan, sino que lo escrito no pertenece al mismo registro que el significante-, es efecto de discurso. Efecto, decimos, en tanto hay algo que no se puede escribir. Y, ¿qué es eso? La relación sexual, esa de la que todos hablan -porque sólo eso es posible, hablar y hablar-, a excepción de los vampiros. Lo que se escribe es la función fálica, no la relación sexual.¹⁵³ No puede escribirse todo, más aún, aunque al decir de Lacan, "*lo bueno de cualquier efecto de discurso es que está hecho de letra*" (Lacan, 1998: 48), ésta como efecto signifiante, lo connota, pero no es lo mismo. No hay una cubierta absoluta del cuerpo, eso mismo es el lenguaje: los pies salidos de la cama.

Cuerpo del lenguaje en tanto, un no todo lenguaje -nunca la palabra recubre en su todo, lo que de la totalidad está en juego- que coexiste con la cosa sin enfrentarse ni oponerse, en tanto es lo que del lenguaje se condiciona mediante un discurso. No puede escribirse *hay o no hay* -no hay hombre ó mujer para el inconsciente-, en todo caso, es la ficción la trama que marca, que hace letra, y escribe *están*; y la charla sobre el sexo de los ángeles se desbarata por aburrida, recobrando la necedad al poder leer y armar sentido de lo dicho -después, sólo después-. Necedad necesaria, para que lo *no tan necio* del verbo (Lacan, 1998: 34) despeje la bruma que desdibuja la barra atravesada en la conjugación. ¿Es preciso repetirlo? Quizás sí. El "entre dos" en donde vampiro del relato y Vampiro de la presencia, se escriben como efecto de eso que soporta el dos de una lógica que, aún en el conteo y a pesar de contar, arma la serie: entre dos hay una brecha y el sujeto en su vicio notarial aplicado, allí escribe cartas de amor.

Los vampiros hacen escribir sobre el amor. De eso, y nuestros autores entran en la cuenta, no cabe duda. Pero los vampiros, no saben de amor; menos aún se preguntan por él, porque ya lo hemos dicho, los vampiros no hablan. Ya no importa, gracias a la ficción, si los vampiros existen, si los hay o no en este mundo; la ficción les marca un *estando*, e inscribe a medias una presencia sórdida, recorta un cuerpo y hace hablar, recortando un vacío que escribe como primogénita en el alfabeto, la causa, "*elemento encargado, él solo*

¹⁵³"Dado que la relación sexual no puede escribirse. Todo lo que está escrito parte del hecho de que será siempre imposible escribir como tal la relación sexual. A eso se debe que haya cierto efecto de discurso que se llama escritura." (Lacan, S20: 46)

de ocupar el lugar del más allá jalonado por la posición propia del sujeto con respecto a la demanda." (Lacan, S5: 377)

La ficción hace corte y en ese advenimiento, el espacio que la literatura le ofrece, se vuelve y genera el agujero imprescindible: si no hay lo que falta, la presencia es un todo que obtura cualquier encadenamiento. Si no fuera el personaje, apresado en un espacio, la sola presencia sería muda, la inminencia de la muerte: no habría vampiros y lo Vampírico no resoplaría como resto en excedencia. Para que lo Vampiro ex-sista, el personaje debe procederlo; o dicho de otro modo, lo simbólico agujerea lo real, socava y hace agujero en lo real de ese goce parasitario, en donde cada registro en su diferencia reproduce la constante de su consistencia, su agujero y su existencia con respecto a los otros dos. (Lacan, S22) El lenguaje reproduce una lógica en donde es imprescindible que algo falte, es decir, incluye lo imposible –como lugar lógico- y en esa precisión, lo que en esa ranura es hiato no deja de estar afectado y afectar. Si el deseo acota al goce, y si lo real irrumpe nada del sentido tiene lugar –en la medida que lo real es sin sentido-; es a condición de que en lo límpido del espacio literario, sea la ficción lo que haga de ese espacio un reducto para que la falta organice la secuencia.

¿Será que la ficción cree¹⁵⁴ poder escribir todo sobre vampiros? ¿Esa fue la intensión última de nuestro Siglo XIX, poder escribir todo lo que era posible escribir? Pensamos que la respuesta, si algo de ella puede articularse no responde a esa pregunta. La ficción no cree, no crea, en todo caso *inventa*, y no puede no hacerlo desde los márgenes del lenguaje. La invención (Lacan, S21) no es solidaria del falo, sino que es solidaria de un universo de discurso abierto, no cerrado, de un goce que se relaciona con el goce de la lengua, con el goce de la mujer barrada como conjunto abierto, siendo estructuralmente diferente de la creación.

¹⁵⁴ La verdadera pregunta es si se puede creer o no en el Otro sexo. La creencia en Dios en San Anselmo es un acto de fe, tomado de San Agustín y, a juicio de Lacan, creer en la mujer es también un acto de fe. Anticipa así la identificación que realizará, en el Seminario 20, entre Dios y La (tachada) mujer, al situar a Dios del lado de las mujeres. Ha de enfatizarse, a fin de no permanecer adheridos a lo imaginario, en la expresión "acto de fe", la palabra "acto", no la palabra "fe", ya que inmediatamente después surge en el Seminario un desarrollo del acto en forma negada. La forma primera del "no hay relación sexual", el "no hay acto sexual", que atraviesa toda *La lógica del Fantasma*. A partir del descubrimiento freudiano del complejo de castración, la existencia del Otro sexo ha de ser fundada lógicamente, (Rabinovich, 1999)

Decimos entonces, hay la pura ilusión de subjetividad del sujeto del conocimiento en el nivel fálico; la creación recrea la falta, opera sobre la base de la falta de una manera particular del lado de la mujer, en el conjunto fálico; en el nivel de ese conjunto abierto que es la lengua, el inconsciente, -al final de la obra de Lacan-, cuando introduce los nudos, surge algo que no se conoce, no se crea, no se produce, porque lo que se produce es objeto *a*, sino que se inventa. Por lo tanto, lo que se inventa del lado del no-todo son siempre pedazos de saber sobre lo real.¹⁵⁵ Lo propio de la invención es que nunca se inventa un saber todo. Cuando se inventa un saber que es todo, se vuelve a cerrar el universo discursivo en el nivel de lo que es como tal el sujeto masculino; tampoco se inventa a partir de la falta, sino que se inventa a partir de la falta de cierre del saber inconsciente como real.

Podemos afirmar entonces que hay una invención de saber, saber de los poetas, saber que son pedazos de saber, trozos de saber que sólo les queda inventar. ¿Cómo? Inventar bajo la forma del *bien decir* de la ficción, del uno por uno que le toque enfrentar vez por vez con ese azote de la hoja en blanco. ¿Qué inventa la ficción? Inventa la posibilidad de hacer serie desde lo que no hace falta; el personaje es creación de los hombres: aquello que del vampiro aterriza, es lo que de su presencia es imposible escribir.

3. b. La eternidad se escribe

"El movimiento, ocupación de sitios distintos en instantes distintos, es inconcebible sin tiempo; asimismo lo es la inmovilidad, ocupación de un mismo lugar en distintos puntos del tiempo. ¿Cómo pude sentir que la eternidad, anhelada con amor por tantos poetas, es un artificio espléndido que nos libra, siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo?" (Borges, 1998: 9, 10)

Eternos son los dioses, lo demoníaco es lo que no muere. Ya lo hemos dicho, lo hemos escrito. Eternidad es donde la historia hace culto, se admite en su soberbia de

¹⁵⁵ Lacan los llamará en francés *les bouts de réel*.

poder registrar lo que pervive: describámoslo así, lo eterno es lo que vive sin morir. No corre la misma suerte cuando la muerte ha clavado sus garras; lo muerto, sea lo que esto sea, no es admisible en la eternidad de lo que vive. Lo eterno es en un tiempo –aunque sin tiempo, sólo a condición de que haya uno que sea contable-, tiempo en donde están los que, en convivencia, se procrean y mueren. Un vampiro no es eterno, es -aunque exista el tiempo del ayer y mañana, sólo en el hoy de la víctima es presencia-, lo inmanente de lo que es imposible escapar.

Un vampiro detiene el tiempo de su víctima, le acontece, se cruza; es la víctima la que establece el haber sido, y en consecuencia, será en el siendo. Se cruza, se impone, se atraviesa. Como sea la manera de llamarlo a ese punto de encuentro que se vuelve tope: el cuerpo del lenguaje frena el eterno sin lugar y tiempo que es lo que no existe en este mundo pero se hace existente –produce efecto- por su no siendo. Un vampiro es cosa del lenguaje, y en correlato, exclusiva posesión de la letra de los hombres: el vampiro, como la eternidad se escriben, lo Vampiro entonces se cuelga, porque no cesa de no escribirse. Escritura y lenguaje no son lo mismo, aunque participan de la misma estofa.

3. b. I. Ellas

¿Quiénes son ellas? Brunhilde, Clarimonda y Carmilla por orden de aparición. Las tres son vampiros. No cualquiera, cada una de ellas inspiró en su tiempo y sus formas, a más de una generación, que admitió a posteriori de la inspiración de su creador, un modelo de mujer vampiro. Bellas, irresistibles, de un poder de seducción demoníaco, contraían en un sólo gesto, "a este cuerpo sin alma y entre los muertos muerto." (Del poema El muerto gozoso", Baudelaire, 2003: 165) Ellas son el agente efectivo de la maldad, y si el mal atrae, es porque puede ser embellecido mediante la expresión poética:

*"Tú que entraste como cuchillada,
en mi pobre y doliente corazón;*

*tú que, adornada y de forma tan loca,
más fuerte que una tropa de demonios,*

*Viniste a hacer tu lecho y tu dominio
de mi alma vencida y humillada;
-infame a quien por siempre estoy unido
como lo está el forzado a su cadena,*

*-como a su juego se liga el jugador,
como se ata el borracho a la botella,
como el gusano se adhiere a la carroña,*

-maldita seas, mujer, maldita seas!” (Baudelaire, 2003: 89)¹⁵⁶

Hasta el objeto corrompido y el sujeto condenado pueden ser redimidos por la palabra. El poema adquiere su carácter soterialógico respecto de las miserias de la vida. Al menos, acuna nuestros dolores en el balanceo de la rima y habitúa a nuestro oído con la monotonía de la métrica. No hay relato ni razonamiento: nada que suponga un avance o un retroceso; nada que se encuentre más allá de la orla de vacío que circula al relato. La atracción irresistible del mal se presenta bajo una nueva luz: será el recurso irresistible a la imaginación para evadirse de lo irrazonable.

No es ingenuo, para tantas generaciones, tantos discursos, identificar el dolor con la mancha, la voluptuosidad con la carne, el mal con el coito, experiencia íntima, más allá de toda metafísica, oxímoron definitivo que induce a considerar la fascinación que suscita en el hombre el mal como una interpretación moral de la atracción sexual. Tentación que impregna la mala mujer, fuerza irresistible de la mujer vampiro: el mal siempre estuvo en

¹⁵⁶Poema “El vampiro.” Baudelaire no sólo dedicará *Las flores del mal* a Gautier, sino que se basará en su relato “Los amores de una muerta”, como fuente de inspiración para este poema.

el mundo, el mal fascina; de no ser así, ¿qué significaría ser tentado? Nunca fue más cierto, aquella expresión citada en los comienzos de este Capítulo donde el cuerpo como bolsa de escoria debía ser reconocido para sobreponerse de la tentación; pero aún así, Lila¹⁵⁷ quedará reducida a piel apergaminada y sus cabellos arderán en el fuego, aún así, su don de belleza se mantendrá intacto: ha cumplido con la regla, ha gozado del amor de un hombre y él ha gozado enredado en la voluptuosidad que emana de su cuerpo, después, su contemplación horrorosa, el encierro y ese beso que augura la muerte. El vampiro, no se inmiscuye en el sexo de los hombres, es el prelude al encuentro irreductible que conlleva el salto del *spleet* baudeleriano al *split* en la carne: del rencor del sexo que contamina al desgarrar, a la hendidura en la garganta.

Vampiros y sexualidad están enlazados por la fuerza de lo inefable, ligazón, que como con la muerte se vuelve irrepresentable, y en consecuencia tan sólo posible de escritura. Pero, si de sexo y muerte el vampiro se ve atravesado, o mejor dicho, se vuelve recurso de culto para su figuración fantasmática, esto no es menos ilusorio que la existencia de Dios.

Los vampiros, *ellas* por excelencia, se entreveran en las caricias de los hombres y la víctima lee allí, un signo de amor; pero un vampiro no sabe del amor de los hombres:

"Cuando estaba a punto de dormirse, un dolor punzante lo arrancó del sueño (...) los labios de Brunhilde succionando la sangre caliente que manaba de su pecho (...)

-¡Súcubo! –exclamó saltando del lecho- ¿Así es cómo me amas?

-Te amo como aman los muertos –respondió con frialdad Brunhilde.

-¡Sangriento monstruo! –prosiguió Walter- Deshecha está mi ilusión: tú eres el demonio que asesinó a mis hijos y a los jóvenes de mi pueblo.

Brunhilde se irguió en el lecho y, fijando sobre él una helada mirada que le hizo sentir que su cuerpo, paralizado, ya no podía huir, replicó:

-No soy yo quien los ha asesinado; tuve que procurarme sus vidas para satisfacer tus placeres: lo que yo les robé, tu lo has disfrutado. ¡Eres tú el asesino!

¹⁵⁷ Lila es una de las vampiros de la novela de Féval, *La vampira*. (Gogol, Féval, Le Fanu, 1964)

-¿Por qué te comportas como un chico? –prosiguió ella con esa misma frialdad que acrecentaba su horror- Has tenido la osadía de amar a una muerta, de llevar a tu cama a quien dormía en una tumba, de requerir la putrefacción para tu placer, ¿y ahora pones el grito en el cielo por un puñado de vidas humanas?” (Raupach, 2002: 122, 123)

Ellos, los hombres, saben de la maldad, sobreviven en el desconcierto de su cuerpo y hablan. La atracción que el mal ejerce sobre el hombre comenzó a insinuarse en la novela gótica a impulsos de la urgencia romántica por romper con los moldes sociales, políticos y filosóficos del Siglo de las Luces. La insensibilidad de Dios ante el dolor humano, ya apuntada, proyecta una sombra misteriosa e insalvable sobre su grandeza. Rimbaud podrá leer en Proudhon que Dios es el mal, y esta idea resonará una y otra vez, mientras Nietzsche explicará que fue el propio Dios quien, al acabar su obra, se escondió en el árbol del conocimiento bajo la forma de la serpiente y de ese modo descansó de ser Dios. ¿No será la creación la caída de Dios?, se preguntará Baudelaire ennegrecido en su sífilis y eclipsado por una vampira. Degeneración del Uno convirtiéndose en Múltiple, como ceguera ante la sentencia de Shelley: lo Uno permanece, lo vario cambia y pasa.

Ella, la vampiro permanece imperturbable; se registra en la reiteración de las características anunciadas. Permanencia decimos de lo que se repite, una y otra vez, como adagio: aquello que permanece como rasgo es la llave de lo que insiste. Porque un vampiro es inevitable, imparable, insaciable y a condición de que un sujeto hable, no tienen voz.

¿Qué es lo inevitable de un vampiro? Es inevitable en la medida, que una vez que se ha cruzado en el camino del mortal que anda, ya no serán necesarias las huellas en la arena para aferrarse a su destino; el vampiro se vuelve su destino. Al vampiro no se lo busca, se encuentra en un a-posteriori que se vuelve principio encausable en una serie que enlazan sensaciones y palabra. El vampiro es la respuesta, no la causa.

“Pero el mal en el hombre, como todo, sólo puede ser extirpado de raíz, de una sola vez y sin que quede ningún resto; y la mórbida nostalgia de Walter no sólo había avanzado ya

mucho como para impedir su crecimiento, sino que pronto se apoderó de su alma. Con frecuencia por las noches, en vez de acudir al lecho de su esposa, se dirigía al sepulcro de Brunhilde y preguntaba, postrado de rodillas sobre la tierra húmeda: ¿Dormirás eternamente? (...) -Presiento a quién debo esta acta de separación; te he visto rondando con frecuencia la tumba de Brunhilde, incluso esa noche en que la tormenta cubrió súbitamente el cielo estrellado con un velo de nubes. Mis ojos ven lejos. Has osado insensatamente desgarrar el manto que separa a los que dormimos y soñamos de los que duermen y no sueñan? ¡Oh, condenado, has traído a tu lado aquello que causará tu destrucción!" (Raupach, 2002: 110, 116)

La respuesta es Brunhilde. Y a pesar de que la daga perfore su corazón, Walter pagará la condena inevitable del que roza a un no-muerto. Aunque Walter la exorcice una y otra vez de su pensamiento, no la nombre; a pesar de todo su esfuerzo por escaparse, no habrá manera de que el precio no sea pagado: después de haber perdido todo lo que en este mundo lo hacía representante de la estirpe humana, acabará entregando su cuerpo como último reducto a ser facturado.

Pretender la respuesta es a costa del cuerpo; encontrarla, nombrarla y que ella se vuelva tapón de lo que hace falta, no admite al símbolo como intermediario.

"Jamás había andado por el mundo. El mundo era para mí el recinto del colegio y del seminario. Sabía vagamente que existía algo que se llamaba mujer, pero no me detenía a pensarlo: mi inocencia era perfecta. Sólo veía a mi madre, anciana y enferma, dos veces al año y ésta era toda mi relación con el exterior.(...) Lo que me sucedió no debió sucederme y de qué inexplicable fascinación fui víctima.(...) Levanté casualmente la cabeza (...) y vi ante mí tan cerca que podía tocarla –aunque en realidad estuviera a bastante distancia y al otro lado de la balaustrada-, una mujer joven de una extraordinaria belleza y vestida de esplendor real. Fue como si me cayeran escamas de las pupilas. Experimenté la sensación de un ciego que recupera súbitamente la vista.(...) La encantadora criatura se destacaba en ese sombrío fondo como una revelación angelical; parecía estar iluminada por sí misma y dar luz más que recibirla." (Gautier, 2002: 160)

Clarimonda le ha extirpado a Romualdo la fatigosa sentencia de Dios, la inmejorable condición de los que creen saber que hay quién lo tiene y quién lo es. Dios,

ahora se aloja del lado de la mujer, y mujer que no es madre –porque las vampiros, así como las brujas, no tienen hijos. Nada de su estirpe se reproduce en la mezcla del uno y el otro, de la caricia en un dos. Un otro vampiro es la aceptación de la víctima en la entrega máxima de su cuerpo, para dejar de serlo. Un vampiro no desea, y el hombre que yace a su lado, deja de hacerlo-. Clarimonda es el nombre de un todo tener, pero como todo nombre, connota sin serlo. Aquello que es, es en el abismo que se abre en la vida de Romualdo, en donde ser y tener, dejan de ser verbos para desarticular –podemos decirlo, leer sin encontrar las palabras-, todo cuanto de piadosa y escrupulosa es la vida de aquel que cree. Ya no cree, Romualdo se dirige con una naturalidad desafectada de todo aquello con lo que vivió. Clarimonda lo vuelve todo lo que no es: es en y por Clarimonda, ese que se desconoce, pero más cercano y propio de lo que su vida de sacerdocio le dice ser.

Ella lo ama como un vampiro y él se entrega a ser amado como aman los vampiros: al precio de la sangre. Precio incuestionable, del que depende la vida y la muerte, condición impuesta por la mera sentencia de relatar la anécdota: es inevitable que la divisa del género humano se vierta en un torrente. La marca encarnada, será desalojada y el desalineo de las palabras brotarán fuera de su cauce. Llega el silencio sin palabras, y para su retorno el costo será duplicado. Enlazar sensación y palabra, rescatar al cuerpo, retornar al *aparato de goce* con su ortopedia maltrecha dejará su rastro. Nada es sin condena: la víctima de un vampiro, su yo, no logra desconocer que es imposible decirlo todo. Sobrevivir a un vampiro no es sin el costo de perder un instante, una fracción de humanidad, naufragio sin memoria donde lo pleno de un eterno retorno mudo, coexiste innombrable. Aunque no estén, permanecen inmutables, un sueño de plomo, un sueño sin sueño.

"A veces, hay estados de ánimo indolentes, en los cuales, como no nos sentimos predispuestos a hablar, la charla de los demás llega placenteramente a nuestros distraídos oídos. (...) He olvidado. (...) Pero tuve la sensación de que alguna tremenda calamidad se cernía sobre nosotros. (...) En ese momento, el insólito ruido de las carretas de un carruaje y de múltiples cascos de caballos resonando en el camino atrajo nuestra atención." (Le Fanu, 2002: 327)

Carmilla hará su aparición tan de golpe, con tal estruendo, que el ruido de su presencia retumbará hasta los últimos días en la cabeza de su víctima. Sórdida, insolente su presencia ausente, se resume en leves pasos que zumban junto a la puerta, espantoso e inaudible sonido que suscita el estremecimiento propio del horror lleno de misterio que nos habita. Es el horror que se da en el mundo cotidiano, nada menos que eso, lo que atormenta y destroza el corazón con suplicios sin consuelo. Para la presencia de un vampiro no hay consuelo, nada allí que rescate, ni una sola palabra; porque es esa sensación que invade, y a su resguardo inevitable sólo el caballero de la pluma, arma una serie –porque no decirlo, una ficción- que escriba vampiro.

¿Qué es lo inevitable en un vampiro? Que, como los vampiros no existen, el afuera ominoso, distante, ajeno, azota imparabile. No hay dos, ni víctima ni vampiro, esa es su verdad, insistimos, los vampiros no existen, y él, el vampiro, corresponde a un segundo lugar. Cuando el dolor perfora y roba el aliento, cuando la piel recorta una sensación indecible, y ésta a su vez, vuelta la mirada, no ha dejado más rastro que lo que de invisible tiene la afectación, hay el lenguaje que cobra en vida. La verdad tiene estructura de ficción, y sólo el personaje pertenece a ese orden. La mayúscula, aunque se escriba, ya no es el Vampiro, pero corresponde a lo que imposible, una y otra vez, hace intento de inscripción. Una vez ser de la palabra, el vampiro no puede dejar de advenir.

¿Qué es lo imparabile? ¿Por qué no se detiene? Así de simple, como reconocer que no por callar, se está fuera del lenguaje. Un vampiro es imposible, y como tal, aunque el adecuado tacto poético intente evitar lo repugnante y anodino de su presencia, un no-muerto es imposible, abominable en consecuencia. El personaje se vuelve fuente de horror, fuente de los más excelsos excesos; cuando en realidad, el relato, cada uno de ellos, no registran ni un punto, sobre quién ha construido la fuente. ¿Qué les pasa a las víctimas? Es imposible no ser víctima, aunque sí se pueda sobrevivir en la victimización. La víctima no lee el presagio de su devenir, abrazado en la voluptuosidad de lo que los colma, se dejan llevar. Podríamos ir más lejos, y afirmar, que aún sin abrazo, son atrapados. Porque el exceso es del sujeto y la ficción su trama, su confesión.

Walter, Romualdo y Laura no pueden escapar a ser tomados por la dentadura del vampiro. Los tres, cuando lo ven, su presencia se ha anticipado ampliamente. Todo está a la vista, el saber los rodea y a pesar de ello, y por eso mismo, el vampiro los desangra igual. El desgraciado Aubrey, único como personaje, se vuelve claridad extrema: él no ha sido tomado por la dentadura del vampiro, pero es tan víctima como sus otros compatriotas del horror. Aubrey es ejemplo de que el saber, todo él, con fecha y hora, no es garantía de absolución, de rescate: todo cuerpo que se conmine a organizar su escena desde el significante, éste cobrará en vida lo que resta; porque no es posible saberlo todo, menos aún decirlo, y de esto es víctima nuestro personaje.

"Aubrey empezó a hablarle con todo su brío acostumbrado y a felicitarla por su casamiento (...) pero de pronto observó un relicario que llevaba sobre el seno. Lo abrió entonces, y cuál sería su sorpresa al contemplar los rasgos del monstruo que tanta influencia había ejercido en su vida. En un paroxismo de ira se apoderó del retrato y lo pisoteó. Al preguntarle ella por qué destruía de semejante modo la representación de su futuro esposo, la miró como si no la entendiera; luego, tomándola por las manos y clavándole la vista con una expresión frenética en el semblante, la instó a que le jurara que nunca contraería enlace con ese monstruo porque él... Pero no podía seguir adelante (...) Se dio la vuelta súbitamente, pensando que Lord Ruthven estaba cerca, pero no vio a nadie." (Polidori, 2002: 53)

Los relatos dejan una zozobra ingrata: no hay escape; y lo que resta, lo que hace resto, es la ficción. Pero como lectores, nuestro abordaje, poco religioso y no por eso cauto, nos da la alternativa: la ficción narra –de la palabra increada a la escritura– y nosotros leemos: la ficción trama un inefable que se lee con nombre. Escribe un imposible que organiza un orden que atrapa, y en el sin salida, lo imparables se vuelve pregunta. Los personajes no son inocentes, y la ficción organiza un juego de víctima y victimario, donde se escabulle una verdad inaudible: el saber y la verdad no corresponden al mismo estamento, como así, si hay lo uno y la otra, ambas se entrelazan para, en el rizo que desalienta cualquier búsqueda, poder nombrar sin que se note lo que escribe porque es imposible decirlo.

¿Qué es lo imparabile? En la ficción los vampiros no cesan de aparecer, porque hay lo que no cesa de no hacerlo. Mítica apuesta, y no por ello menos efectiva, para dar cuenta de lo que el significante puede escribir de eso que pasa por y en el cuerpo. Así como lo que no existe se escribe, así aquello que decimos existir es correlato, de lo que no existiendo hace hablar. Eso es lo que no para: la creación impura de una nominación que responde al silbido que deja el viento cuando pasa entre los árboles. Dicho de otro modo, contingencia de la posibilidad de escribirlo, de una ráfaga, apenas algo.

¿Por qué un vampiro es insaciable?

“Los tutores salieron con premura en pos de la señorita Aubrey para protegerla; pero cuando llegaron ya era demasiado tarde. Lord Ruthven había desaparecido y la hermana de Aubrey había saciado la sed de un vampiro.” (Polidori, 2002: 55)

“¿Quién más restaba para apagar la horrible sed de aquella libadora de sangre salvo Walter mismo? Bien sabía ella que también él moriría, si seguía llenando cada uno de los minutos de su vida con horrores y lágrimas, ¿pero qué le importaba su destrucción? El sentimiento divino que los hombres llamamos amor y que une a dos seres en un mismo placer y en un mismo dolor era completamente ajeno a su pecho. Si él descendía a la tumba, ella era libre de echarse a vagar por el mundo y saciarse con otros hombres.” (Raupach, 2002: 121)

“-¡No moriré! ¡No moriré! -decía, loca de alegría, colgándose de mi cuello-; podré amarte todavía mucho tiempo. Mi vida está en la tuya y todo mi ser proviene de ti. Sólo unas gotas de tu rica y noble sangre, más preciada y eficaz que todos los elixires del mundo, me han devuelto a la vida.” (Gautier, 2002: 179)

“- No pienses que soy cruel porque obedezco a la ley irresistible de mi fuerza y debilidad; así como tu querido corazón está herido, mi apasionado corazón sangra al unísono con el tuyo. En el arrebató de mi inmensa humillación, vivo en tu cálida vida y tú has de morir – morir, morir dulcemente- en la mía. No puedo evitarlo; a medida que me aproximo a ti, tú,

por tu parte, te aproximarás a otros y aprenderás el arrebató de esta crueldad." (Le Fanu, 2002: 338)

¿Los vampiros toman la sangre de sus víctimas para no morir? Así parece nos hacen saber los extractos citados. Sangre que les otorga una existencia en el mundo de los vivos, territorio al que parece no pertenecer. Pero, nada más hogareño para un vampiro que la tierra de los hombres: mortales y vampiros comparten el universo, uno tan unido al otro, como la sangre a los tejidos. La sangre es el argumento, que mantiene junto la presentación y las conclusiones de un devenir. Tanto podría ser sangre, como aliento, o pureza del alma; algo, que vital, haga las veces de nexo, así como de diferencia, entre lo vivo y lo que no lo es.

La mal llamada voracidad del vampiro, se asemeja en realidad, a una insistencia inagotable, feroz, cruel. Un vampiro, aquello que su personificación intenta anudar, no desea vivir; lo que lo impulsa es su permanencia. De la vida, no sólo que desconoce su contenido, sino que está fuera de su alcance, de su convocatoria. Aquello que lo mueve, se emparenta con un forzamiento a permanecer en su mismo estado de no-siendo. No siendo, en el único estado en el que pueden permanecer: lo imposible de un no-muerto que liba a los vivos, y no por ello, vive o muere. Su sólo nombre escribe lo imposible del nombre: lo que habita sin existir, en aquello de lo que se puede decir. Y sólo es posible, no por la escritura, sino en las arcas de la ficción.¹⁵⁸

La ficción escribe, y aquí reside una de sus particularidades –y cuando escribe no nos referimos a los autores-, y en su corte establece el recorrido que recorta un objeto, objeto único,¹⁵⁹ que a su deber es llamado a postularse como causa. Ficción, S2, lazarillo de una lógica, inscribe un tiempo Uno, lo hace existir a posteriori de su fundación. La ficción, el vampiro, se vuelve causa de lo que pasa en el cuerpo -cuando, estamos

¹⁵⁸ Nos permitimos agregar, siguiendo a Lacan: "La letra revela en el discurso lo que, no por azar ni sin necesidad, se llama gramática. La gramática es lo que del lenguaje sólo se revela en lo escrito." (Lacan, S20: 58)

¹⁵⁹ La noción citada hace referencia a lo que ya hicimos explícito en el Capítulo *Literatura* sobre lo que Saer conceptualiza como narración objeto.

plateando, que en realidad, es el significante el que intenta dar cuenta de algo de lo que allí acontece, desavenido, desconocido-. La ficción organiza una secuencia, haciendo posible un tiempo Uno que alivie el vacío; hay la causa-objeto narrativo que ahorra al desfalleciente la penuria de una muerte sin razón, la penuria del cuerpo alejado de Dios mudo, porque si hay vampiro, es posible dejarse tentar por la regla de la dualidad: no hay mal sin bien, ni hombre sin respuesta.

La ficción es el juego, donde el credo se confunde con el saber, donde el saber si iguala a la verdad; y a pesar de la amalgama, no pierde el paso. Paso que cual desliza, erra a sabiendas de que en su cojera lo que de erudito se esconde al sabio, al incauto lo exime de pagar con la carne. Ahí reside lo insaciable del vampiro: rasgo, insolente y mal avenido, en la medida que nada de lo vivo calma la virulencia insistente de lo que brega por una estancia, que poco intenta ser de este mundo. Un vampiro, su personificación, no desea, no quiere, no necesita. Es lo más inhumano del personaje, tanto así, que un vampiro no pide, no clama: toma aquello que quita. Toma, cruel, lo vivo para no vivir; quita lo vivo, y mata, sin por ello morir.

Lo insaciable de un vampiro, es su sola presencia como imposible, en donde su escritura lo aloja como no existiendo y no por ello, dejando emanar otro sentido que no sea el silencio de lo ominoso. Un vampiro no se sacia, porque no hay nada que saciar; nadie allí. Y menos aún, en tanto que, como personaje, se vuelve eslabón de lo que se rescata en tres tiempos: lo Vampiro. Con eso ya no hay voz. Los relatos de vampiros, como testigos de un acontecimiento relatan con voz, dicen de aquello –intento vano, que no por su insistencia, sea posible acceder con acierto- que no habla. No habla en ellos, no les habla a ellos; los hombres y mujeres cuentan que les sucedió esto y lo de más allá. La ficción es ficción de sí, porque los sujetos en los cuentos hablan, como hablan fuera de ellos.

Lo Vampiro no tiene voz, pero no es mudo, porque, aunque por el lenguaje, no pertenece a él. El testimonio ficcional no escribe sobre lo Vampiro, porque no es posible decir lo que no pertenece ni al ser, ni al no ser; se cuelga en el *siendo*, sin por ello tener blasón ni escudo. No tiene voz, porque no habla; y lo que hace hablar, lo roza, intenta

ceñirlo, más de una vez ahogarlo hasta la asfixia, el problema, es que no respira. Está sin articulación, ni articulable, y *no cesa de no*.

4. Una pregunta imposible. La Bruja y lo Vampiro

"Lo uno es todas las cosas y no una sola; pues el principio de todas las cosas no es todas las cosas, pero es todas ellas de aquel modo." (D'Amico, 2008: 13) Mario Victorino¹⁶⁰ escribe en lengua latina y en un contexto doctrinal cristiano, otro pasaje de Plotino unas décadas antes, en lengua griega y en un contexto pagano. ¿Qué es el neoplatonismo cristiano? Seguimos a D'Amico, cuando lo define como *"esa mixtura de nociones propias del cristianismo y otras procedentes de los sistemas neoplatónicos de autores paganos (...) se dio en ciertas coordenadas espacio-temporales determinadas: el Occidente latino medieval."* (D'Amico, 2008: 13) El neoplatonismo, genuina continuación renovada del platonismo, se inicia con Plotino en el Siglo III y se desarrolla hasta el Siglo IV, marcado fundamentalmente por la exégesis de las hipótesis del *Parménides* de Platón.

Su contenido doctrinal, sintetizado por D'Amico, purifica un rasgo de manera general, pasible de aplicarse a cada uno de los filósofos denominados neoplatónicos -y a su vez, diferenciándolos de los platónicos-: todos conceden un lugar de privilegio a lo Uno en cuanto a principio a partir del cual todo procede y que, consecuentemente, consideran a la realidad como un continuo de orden espiritual. Lo Uno, principio fundamental para la filosofía neoplatónica, recorre la reflexión acerca de lo Uno en lo múltiple y por sobre lo múltiple. Lo Uno se vuelve impensable como opuesto a lo múltiple: *"aun cuando esté no sólo "en" sino "por sobre" lo múltiple -y en este sentido sea no-múltiple - debe ser entendido como anterioridad absoluta carente de oposición. (...) Tal Uno es una unidad relacional en la cual se da un proceso atemporal de recíproca inmanencia. Lo Uno es unitrino."*(D'Amico, 2008: 23)

¹⁶⁰ Mario Victorino (Cartago, 300-382) fue un filósofo neoplatónico, retórico y polemista cristiano. Representante de la escuela retórica africana y principal precursor de la teología agustiniana. Tradujo al latín a Platón, Plotino y Porfirio..

Este es el contexto, la tierra hablada, donde la Bruja hace su irrupción. Mundo organizado desde el origen, donde el principio, generación del Verbo por el Padre, vuelve genuino el movimiento según el cual el Principio se explicita a sí mismo, y asimismo es asimilado a la creación: la creación no es sino la mostración del Principio-Uno. Hay lo Uno, a pesar de que este origen, se esclarezca desde la incompreensión. Dios es incompreensible, y desde un modelo agustiniano, *nisi credideritis, non intelligitis*¹⁶¹ no se trata de una disolución de la fe en su conceptualización, sino de advertir, después de haber logrado la intelección, que el ser de Dios es incompreensible. Dato no menos relevante, si adjuntamos que a esto es lo que Nicolás de Cusa llamará *docta ignorantia*. (Rabinovich, 1999)

Lo incompreensible, incita y hace límite, pero su intelección es la perfección de la fe. (D'Amico, 1008: 28) Fe que se perfecciona en la certeza de un origen establecido desde un nombre, consistente y absoluto. El hombre pertenece a un orden cerrado, donde lo incognoscible cede en su hiato para hacer posible la respuesta. Ese Dios de los filósofos y de las Escrituras preside el encadenamiento de las causas; antes de él, la ignorancia – que no es *docta*- y la creencia que ella engendra, develan su vínculo con el goce, el de las palabras como el del cuerpo. El Nombre divino resiste a la razón, ya que reside en una ausencia de referencias transmisibles. El impulso místico -silencio, agujero de creación, fractura que se organiza desde *las que nada saben de eso-* es indecible porque se apoya sobre un nombre que pretende escapar a las reglas del lenguaje. Todas las palabras se definen por otras palabras, salvo la de la divinidad, que se supone responde por el vacío de todas.

Pero la Bruja, desidia del Padre, se vuelve benefactora del lenguaje. Ella hace agujero en el saber divino, incluyendo la falla en la Trinidad. La Bruja intercepta el aluvión de sentido para dejarlo mareado con la fuerza del viento: la voz de la Naturaleza no fuerza una aseveración, es la que habla sin palabras, para inscribir la falta a modo de cuerpo de mujer. La Bruja, tan femenino como la ficción, es corte que no repele la distancia entre los significantes, porque su silencio invoca al testimonio, que a su vez hace ficción. Hay la Bruja porque Dios es Inconsciente, y de lo Uno sólo se sostiene su pertenencia desde el

¹⁶¹ "Si no creéis, no entenderéis." (D'Amico, 2008: 27)

conteo, cuando el significante viene a testificar qué es el cuerpo: "El ser sexuado de esas mujeres no-todas no pasa por el cuerpo, sino por lo que se desprende de una exigencia lógica en la palabra." (Lacan, 1998: 17, 18)

Cuerpo del lenguaje –que se tiene en y por el lenguaje–, que como tal, la ficción escribe con fidelidad. Los relatos dan cuenta de eso en *más que participa* anticipado y se vuelve objeto de culto: ¿qué es un vampiro? Lo que se escribe, lo que se puede escribir, con historia incluida, donde lo Vampírico resuena en la *compacidad* (Lacan 1998: 16) de lo que queda abierto. El personaje cierra el enigma, pero lo Vampiro, se aferra en una perseverancia que poco nos conecta con un final. Lo que pervive incesante, se recapitula en cada secuencia, de modo constante, imperturbable, casi diríamos, de la misma forma y en el mismo lugar. No son las víctimas o sus victimarios los que llevan la insistencia a su modo irrefrenable de reiteración; es la misma lógica que atraviesa y funda su estructura la que rige, porque el lenguaje no tiene Dios que se establezca como Uno, sino una trilogía que se anuda sin más referencia que su intersección.¹⁶²

Lacan planteó múltiples veces *que el sentido no es más que semblante*. Y todo aquel que no esté advertido va, si se deslumbra ante su musicalidad, al naufragio: si las sirenas decían de su saber, éste sólo les pertenecía a ellas, porque si de saber se trataba, su acceso era a condición de no saberlo. Imposible la verdad de las que cantan, porque el saber, por lo que cabe decir de él, viene del significante, "uno-entre-otros referido a esos otros, no siendo sino la diferencia con los otros." (Lacan, 1998: 172) No acceder a ellas – porque desde ya, es imposible–, a su cuerpo, es lo que permite encadenar el conteo, que bien Ulises supo escuchar, donde sólo después de inaccesible, la pura sensación se hace llamar relato. Hay lo que no es lenguaje, en la medida que el lenguaje lo nomina: lo ubica.

Decimos, lo Vampiro no es pulsional, no pertenece al Sujeto porque no pasa por el lenguaje. El personaje, anticipado por las sensaciones que el lenguaje recolecta de lo no

¹⁶² "Lo propio del lenguaje matemático (...) es que todo lo propuesto sobre él, no tanto en el comentario hablado sino en el manejo de las letras, supone que basta que una letra no se sostenga para que todas las demás no sólo no constituyan nada válido en su ordenamiento, sino que se dispersen. Por eso el nudo borromeo es la mejor metáfora del que sólo procedamos del Uno. (...) La función del Uno. Del Uno, en tanto que no está allí, es lícito suponer, sino para representar la soledad: el hecho que el Uno no se anuda verdaderamente con nada de lo que al Otro le parece sexual." (Lacan, S20: 154, 155)

capturable, recorren la senda, que como anticipo, se procuran un nombre para ser dicho. Aquello que nombramos lo Vampiro es el lugar por excelencia, que como línea de puntos –sucesión infinita de puntos, inexistencia fáctica, existe porque se escribe, y por su escritura axiomática genera efectos en la realidad- traza el funcionamiento del S1. No hay S1, hay su escritura en el a-posteriori del S2, y como tal, su existencia se vuelve lugar que mantiene encausada la sucesión del conteo.

Así como Freud nos hace saber que la defensa contra la excitación, es la multiplicación de las neuronas Q (Freud, 1998: I); que, dada la continuidad del estímulo, para que pase al aparato debe hacerse discontinuo; así el vampiro, lo que se produce a partir de algo que en un tiempo cero sólo recorre como excitación –porque para que sea objeto a, como objeto, es objeto de corte-, es el efecto en la reiteración de sus características de lo que la ficción opera: corte que el lenguaje acciona sobre lo Vampiro, y como producción alumbra un objeto que, ahora sí, hace hablar. Lo Vampiro "no es", y como pura intensidad, no corresponde a las enaguas del Sujeto, sino que, como Real no anudado hace del cuerpo apresado en la pura intensidad, un real desconocido: lo Vampiro hace que haya goce del Otro (JA), ese que hace falta que no haya, porque lo Simbólico no pasa por arriba del de arriba, ni por abajo del de abajo: Real e Imaginario se homogeneizan. La ficción logra, en su pirueta de corte que lo que estando, se recorte en una multiplicación enciclopédica: su inscripción como imposible. El atravesamiento que hace agujero, en lo continuo de la pura sensación lo escribe como un imposible inscripto. Esa es la función de la ficción, traer lo imposible del lenguaje, para nombrarlo y alojarlo fuera.

Lo Vampiro no se admite en las huestes de lo *no-realizado* (Lacan, S11: 30), de ese no-nacido que espera; en realidad, la vacilación, del que, a la espera,¹⁶³ se presenta como hallazgo –"re-hallazgo, y siempre dispuesto a escabullirse de nuevo, instaurando así la dimensión de la pérdida-" (Lacan, S11: 33) para luego tropezar sorpresivamente, es el personaje. Pero él, el vampiro, arrastra el Uno de eso que, -como no-lugar en el lenguaje

¹⁶³ Podríamos agregar, así como la letra gramatical está a "la espera" de la retórica que en forma de litoral la incluya en el discurso. El rasgo unario, el "hay de lo Uno", es una marca, siempre igual, inespecífica; la letra es la marca de insistencia, singular, como real localizado, que busca ser representada en el pool de significantes, uno cualquiera que por intermedio de la función poemática (ficcional), arma el entre dos.

se halla éx-sistente en la distancia del redondel más recóndito y cercano (lo Real)-, procura en su caracterización, una constante que se oficializa como mandato: aquello que fuerza un nombre, que no está, porque no puede estar (Tiempo 1 - Tiempo2), y que se nomina en el acto de recorte de los rasgos a-temporales del personaje. Porque, por otro lado, ya el hecho de incluir la sensación y la marca en el cuerpo, desde ese mínimo instante, eso ya no es lo Vampiro, sino su signo que alienta en la prosecución, de inscribir un lugar imposible, para un nombre imposible.

Lo Vampiro no es una ranura que hace al silencio del que está por hablar, es un no-lugar lógico, que es operado desde el lenguaje, volviéndolo en este mundo, tan silencioso y anodino, que no hay registro que lo capture, si no es desde su inabordabilidad desde la palabra. Pero es ahí, en ninguna parte de la carta marítima, ahí como parte interviniente sin respirar. Las características que enumeramos, son la conjetura de que la ficción en su corte establece las coordenadas para incluir, sin hacerlo, el no-lugar de un imposible estructural. Lo Vampiro, no es causa, porque no pertenece al estatuto de la hiancia, del vacío que recorta un objeto; eso es del lenguaje. Como el cuerpo es lenguaje, cuerpo del lenguaje que muy a su pesar y gracias a él, algo de un cuerpo real se verifica al sesgo, como desconocido.

LA FICCIÓN

1. Una recapitulación que no hace historia

"Dar cuerpo a ese 'nada decir' o a ese agujero del lenguaje es quizá la tarea más importante de la escritura, una tarea casi sagrada cuyo monopolio le pertenecía. Esta nada -que no es ausencia de algo, sino por el contrario, la presencia masiva de eso que escapa a las categorías de 'algo' puesto que depende, por naturaleza, de lo que no puede ser dicho sin quedar automáticamente marcado por la denegación de la palabra- ¿será ése el oscuro deseo de escribir?" (Serge, 2000: 189)

Tenemos hasta aquí una sucesión de capítulos, para ser más precisos, tres hasta ahora que intentan dar cuenta de una rara ignorancia: ¿cómo ceñirse a hablar de la superposición de la literatura, la pequeña historia y el psicoanálisis sin enlazarlas?¹⁶⁴ Existe el riesgo de volver una y otra vez sobre cada una de ellas, sobre pistas ya recorridas en más de una ocasión, sobre huellas tantas veces indicadas, y así dar muestras de negligencia, de una falta total de escrúpulos en relación con las minuciosas exégesis emprendidas hasta hoy, para interpretar las mismas señales como destellos de calor que el destino sigue arrojando sobre el horizonte de nuestro saber como psicoanalistas.

¿Cuál es nuestro propósito? En tanto que cada uno de esos saberes en la prosecución de su desarrollo,¹⁶⁵ han hecho del amor al saber una posibilidad de decirlo todo, haciendo de lo dicho un todo saber sobre lo que se ama, y no un recorrido donde el objeto de amor sea efecto, un artificio para seguir andando; inevitable en consecuencia, que cada uno de ellos se enlace con el otro quedando impedida cualquier opción que no sea la de complementariedad. Cada uno a su tiempo se alterna el lugar de Automedonte¹⁶⁶ y hace las veces de psicoanálisis aplicado, o de crítica literaria, cuando no de análisis histórico.

¹⁶⁴Para más datos ver: Vappereau. (2006: 12, 142) Agradezco a Mónica Jacob por la generosidad con su saber y la inagotable paciencia de años.

¹⁶⁵"El arte impulsa con sus velas y el remo las ligeras naves, el arte guía los veloces carros y el amor se debe regir por el arte." (Ovidio, 2006: 51)

¹⁶⁶Automedonte: cochero de Aquiles y Pirro.

Leer sobre vampiros, rastrearlos en los confines de la marca humana, no evita escuchar los murmullos en la cercanía del pasillo oscuro; leer sobre vampiros no evita "nada." Escribir sobre ellos, en lo que de ellos se sirve la escritura, para eso es necesario nuestro recorrido, y allí nuestro propósito: leer lo que en la ficción la escritura, insiste. Lo verosímil no se opone en absoluto a lo fantástico,¹⁶⁷ y ya que arrancamos de su centro a lo "cierto" de lo "verdadero", es la literatura la que enuncia lo que sólo ella puede anunciar: considerar la obra literaria —en ella la ficción— no como la traducción de un pensamiento preexistente, sino como el lugar donde nace un no-sentido, que no puede existir en ninguna otra parte.

Sólo el lenguaje puede concebir lo que siempre está ausente; la literatura escapa a la categoría de lo verdadero y lo falso, y en el ángulo que recortan estas dos rectas, lo fantástico nos pone ante un dilema: ¿creer o no creer? En la ficción, segundo nombre de la madre literatura, la verdad se transfigura en una relación entre las palabras y la carne que ellas agujijonean. ¿Entonces, qué hemos escrito hasta ahora?: el augurio de poder rastrear el instante de fuga, de vacilación, de lo que inmutable, se reitera imperturbable en lo eterno de ese juicio circular que denominamos el tiempo de lo humano. "*Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas.*" (Borges, 2007: 16)

Empresa titánica se supondrá, aunque también veleidad no conducente, si se parte de lo que se dijo sobre la literatura, siendo aquella de la que no es posible decirlo todo;¹⁶⁸ pero si corregimos sutilmente la dirección se podrá ver, que no es de literatura sobre lo que se escribe, como tampoco de historia: se piensa en ellas, a modo de estofa que posibilita cuerpo para poder asir lo evanescente de nuestro objeto. El cruzamiento de éstas y el psicoanálisis, organizan un espacio que se vuelve fecundo, hasta proclive, para admitir que, para poder vérselas con un vampiro, tanto así como con lo que el cuerpo y aquello del Verbo inauguran en su romance, para poder pensarlo, hay que dejarse

¹⁶⁷ "Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico." (Todorov, 2003: 24)

¹⁶⁸ Capítulo *Literatura*, p. 83. Altamirano-Sarlo, 1983:11

extraviar y hay que soportar desconocer adónde se va, ó por qué se conduce de esta forma.

¿Por qué de esta manera? Quizás, porque no hay otra, o porque no se encontró otra más directa, escueta y posible. A modo de fe, de fe poética,¹⁶⁹ del rastro histórico de lo que los hombres poco podían con su cuerpo, al más fabuloso desmembramiento del texto literario, el vampiro, así como nuestro Vampiro, se abren en el hiato de lo que es improcedente si se conduce en línea recta y por pisoteo en lo mismo de la imagen. Hay el personaje y lo anticipa, tanto como lo precede un abismo, que se reitera una y otra vez, claro está, si se lo nombra bregando en la desesperación por una imagen que ampare al soñante en su dormir, y al desvelado en su rutina. Es necesaria la fe en los vampiros, para que los engaños de la duda no empantanen la certidumbre de que los vampiros no existen, pero sí son de este mundo.

1.2. “Mayor es la llama que dura ochenta años que la que quema cien mil cuerpos”¹⁷⁰

Nuestro recorrido ha nombrado tanto lo escrito sobre la literatura, como lo que la literatura ha escrito sobre el temor a lo desconocido. Nombres vastos y de florida caracterización han surcado este mundo como fronteras entre este mundo y tantos más allá, con dioses y demonios como la imaginación ha permitido personificar. En todos ellos,

¹⁶⁹“El arduo proyecto de Morris era la narración verosímil de las aventuras de Jasón, rey de los lolcos. La sorpresa lineal, recurso general de la lírica, no era posible en esa relación de más de diez mil versos. Ésta necesitaba ante todo una fuerte apariencia de veracidad, capaz de producir esa espontánea suspensión de la duda, que constituye para Coleridge, la fe poética.” (Borges, 2005: 238)

¹⁷⁰“SEMPRONIO.- Digo qué cómo puede ser mayor el fuego que atormenta a un vivo que el que quemó tal ciudad y tanta multitud de gente.

CALIXTO.- ¿Cómo? Yo te lo diré. Mayor es la llama que dura ochenta años que la que quema cien mil cuerpos. Como de la apariencia a la existencia, como de lo vivo a lo pintado, como de la sombra a lo real, tanta diferencia hay del fuego que dices al que me quema. Por cierto, si el purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuese con los de los brutos animales, que por medio de aquel ir a la gloria de los santos.

SEMPRONIO.- No basta loco, sino hereje.” (De Rojas, 1979: 83)

lo divino y lo demoníaco se inscriben como articulador necesario entre el lenguaje y el organismo, dando al cuerpo una coherencia articulada y creíble. Pero ese encadenamiento, que no es costura que cierre la falla, es obra de puro lenguaje y como no es posible de otra manera, esta obra no es sin retorno: *"El arte y la religión que, desviando la mirada del devenir, lo cargan sobre todo lo que le confiere a la existencia el carácter de lo eterno y de una significación idéntica. La ciencia, que no ve ninguna parte de lo eterno ni de lo existente, sino sólo de lo devenido, de lo histórico, no puede más que detestar esas fuerzas eternizantes, esas fuerzas del olvido -negación misma de la ciencia- que son el arte y la religión en las cuales el pasado, presente y el porvenir se confunden."* (Klossowski, 1963: 26)

¿Retorno? La literatura es lo eterno devenido retorno. Espacio por excelencia donde la temporalidad se despoja de sus harapos y queda desnuda en la obscena presencia de lo que escribe, tiempo de ausencia, y como rasgo, intraducible. La literatura, ella, el oráculo, no traduce, no revela, menos aún cuenta.¹⁷¹ Hueco, pregunta, todas alusiones a la puesta en forma de una trama que se sostiene en la procuración de un enigma. Eso es leer literatura, ser testigo del vacío que se escribe como enigma. Decimos entonces, espacio profético para que lo mudo del cuerpo se añada al sesgo que deja la sombra de Edipo y Orfeo –transgresión y muerte- ensimismado en la voz sonora que se dirige a lo más femenino, Yocasta profanada, Eurídice dos veces perdida. La literatura da espacio donde lo imposible de la muerte y la transgresión se encarnan en la figura de mujer para proliferar en una seriación que poco cultiva el género: lo femenino no es una mujer, en todo caso, será La mujer, donde la barra atraviesa el artículo, dejando libre, liberando al sustantivo de las cursilerías del falo.

La literatura captura el instante, lo capta sin anzuelo, en ese tiempo de ausencia, la hiancia que suspende toda certeza, y se recrea como ese otro mundo después del diluvio inexpugnable. De los antiguos dioses, tierra de lo fantástico, las creencias en sus múltiples facetas hacen al cuerpo destinatario en lo más oscuro, de lo más inhóspito. Así como se cree en la naturaleza, así se cree en los vampiros: por fuerza –que no es forzamiento, porque eso que está siendo y de lo cual, al ser imposible saber, se lo araña

¹⁷¹"Dice Heráclito, un sabio: 'El Señor a quien pertenece el oráculo que está en Delfos no afirma, ni oculta, sino que indica'." (Colli, 2000: 17)

con el borde de cada hoja-. Fuerza de un eterno, de un eterno femenino¹⁷², que cobra representación cuando el lenguaje montado en el nombre dice sobre eso, que no siendo es.

Cuerpo, es por fuerza un nombre, porque precisamente -y en eso la literatura adhiere al efecto en la creencia-, eso que al escribirse hace marca de lo que no es posible, al escribir la existencia de lo que no es, se apuntala en el surco de tinta, en el límite por donde se escapa. La palabra cuerpo, como muchas otras palabras, sino todas ellas, son juegos del lenguaje; el poeta, su balada, hasta las tibias *Actas de la Inquisición*, tan rojas como el manto de las vírgenes,¹⁷³ se vuelven aliento para no claudicar en el engaño: no es ahí, en la palabra; es con ella y por ella que somos presas de lo propio y más inexpresivo que envuelve la piel.

En el legado de lo inmemorial, el vampiro a contrapelo de la razón atraviesa en línea recta a cada musa, en cada desvelo de los hombres. Pero no es de cualquier manera, porque en las coordenadas que decantan, el vampiro es respuesta que se precipita hambriento por una causa, ¿qué son?, ¿de dónde vienen? Su mera presencia está en lo que, como correlato necesario del "entre dos significantes", es en su expulsión, que lo que se conjuga, no logra apresarlos. Presencia aborrecible del personaje en lo más sublime de la orfandad institucionalizada de los hombres: el temor,¹⁷⁴ la oscuridad, el poder, la vastedad, la infinitud, el dolor. Y en el mismo compás que impone su insistencia, el vampiro alterna entre lo cierto y la incertidumbre; de la bella Empusa hasta los azotes que la ira de Dios arroja a los hombres asolando con la peste, así benedictinos, jesuitas

¹⁷²Capítulo *El cuerpo*, p. 147.

¹⁷³"A las vírgenes negras u oscuras del año mil han sucedido vírgenes rojas (siglo XII), azules (siglo XIII a XIV), doradas (época barroca) y finalmente blancas (en el siglo XIX, luego de la adopción del dogma de la Inmaculada Concepción en 1854). El color rojo —el color más vivo para la Biblia y para la teología medieval— es el que simboliza al grado máximo el lujo y el pecado. Ya no remite a la sangre de Cristo, sino a la locura de los hombres." (Pastoureau, 2006:157, 176)

¹⁷⁴"El miedo prolifera más que nada, no nos hacemos una idea de lo poco que seríamos sin el miedo. La tendencia a entregar es una y otra vez al miedo es constitutiva del ser humano. Ningún miedo se pierde, pero sus escondrijos son misteriosos. Es quizá lo que menos se transforma de todo. Cuando pienso en aquellos primeros años reconozco antes que nada sus miedos, en los que fueron inagotablemente ricos. Muchos descubro, al cabo del tiempo; otros, que nunca descubriré, han de ser el misterio que me insufla deseos de una vida infinita." (Canetti, 2005: 90)

sabios, filósofos y creadores literarios han sido instrumento de lo que irascible, no se deja acabar.

El personaje se deja escribir y lo Vampiro hace que sólo sea posible seguir hablando; uno y lo otro no sucumben en la reiteración, y la novedad que hace verso como resto de su repetición, esa misma novedad expulsa y se condena en los tres aspectos, rasgos de eso que inmutable permanece, lo que en la ficción es exacto: lo femenino, su lógica; lo real, su inmutabilidad; el cuerpo, reclamo mudo de su condena perenne. Lo Vampiro, no empieza ni termina; está en el siendo que acecha, que hace hablar a los mortales, volviendo a sus palabras la artimaña de su inmortalidad. Escribimos los vampiros en la literatura como muestra de una repetición, pero de una repetición que en la literatura –espacio único, en tanto por su textura lo absoluto y el consuelo del entendimiento se excluyen por inarticulables-, sólo puede ser leída sin cubrir con sentido algo del enigma que ella es en sí misma precursora y víctima.

Saber de los poetas, pero, ¿qué es aquello que saben? No muchos más que cualquier mortal,¹⁷⁵ el arte del poeta, su magia radica en hacer obra de puro lenguaje –ya lo hemos expuesto-¹⁷⁶“y el lenguaje en esta obra es retorno a su esencia. Crea un objeto de lenguaje.” (Blanchot, 1992: 35) La literatura es lenguaje y es en el lenguaje; su existencia lejos está ligada a las formas de la transcripción, mucho menos un reflejo de lo oculto. En el espacio que ella es y delimita se organiza de manera inevitable, lo que del lenguaje rasga el cuerpo: un objeto de lenguaje, que por su condición de no-nacido sólo se escribe. Se escribe como ficción, por lo cual deberíamos decir, verdad de los poetas, en tanto son instrumento necesario en la articulación de la marca y lo excluido. Los poetas, creadores literarios, tan humanos como cualquier otro, soportan en su insomnio la abrumadora existencia de no poder decirlo todo, cuando en eso llamado obra, agalma, relato de vampiros, su inspiración los entrelaza a la inmortalidad. No muere aquello que no nace, pero por su convivencia con lo vivo es presa del escarmiento del significante: ir

¹⁷⁵“Uno cree abrirse al mundo y paga por ello con la ceguera ante lo inmediato. Es inconcebible la soberbia con la que decidimos lo que nos importa y lo que no. Todas las líneas de la experiencia están determinadas sin que nosotros lo sepamos, pasamos por alto lo que sin letras aún es incomprendible, y ese apetito voraz que llamamos hambre de saber no repara en lo que se pierde.” (Canetti, 2005: 358)

¹⁷⁶ Ver Capítulo: *Literatura*.

sin poder volverse, porque no hay nada que perder, lo perdido ya ha sido escrito, sólo resta seguir esperando poseer un cuerpo que pueda morir.

La literatura hace enigma, donde la palabra ya no habla, ese es su objeto, esa su invención. Vientos de cola corrompen a los escritores haciendo naufragar sueños e ilusiones, llevándolos una vez profanado el silencioso sepulcro de la hoja en blanco, a vérselas con los secretos del mar: no importa ni el barco, ni los tripulantes, porque a las sirenas sólo podrán verlas y de lo que escuchen nada podrán decir. El escritor escribe y la literatura cobra su espacio apropiándose de su efecto dilapidando sentido para pregonar lo que, en su ausencia –ausencia de la literatura–, recurrirá al organismo: hay lo imposible, que no es eso aunque se escriba. ¿Qué se escribe, cuándo se escribe lo imposible? Lo que en el lenguaje no es alcanzado por el Nombre, y a su vez, es a condición de que así sea, para que pueda nombrarse; tanto así que Lacan definiría lo imposible como lo que no cesa de no inscribirse, en donde habla y escritura no pertenecen al mismo orden. No hay lo profundo, ni lo oculto, hasta la causa primera es sólo un nombre; hay sí, el universo de los significantes, todo ese mar de letras y punzones, que se organizan y organizan una secuencia que establecen un orden *après-coup*; no es posible dar cuenta, advertir desde el comienzo, dónde es el principio, sino que eso que fue Uno es el prejuicio que la serie necesita para contar.¹⁷⁷

Ochenta años es lo que recorre nuestro recorte, setenta y ocho para ser más precisos. Llama que arde en su inagotable ardid, en tanto claro está, "*nada más distinto del vacío excavado por la escritura que el semblante.*"¹⁷⁸ (Lacan, 2012:28)

"Yo no podía evitar la sensación de que había alguien extraño entre nosotros. Supongo que era debido al recuerdo de mi terrible experiencia en Transilvania, que tan

¹⁷⁷ "Ningún discurso de la prosa literaria –ya sea cotidiano, retórico, científico– puede dejar de orientarse a partir de los "ya dicho", lo "conocido", la "opinión pública", etc. La orientación dialógica del discurso es, naturalmente, un fenómeno propio de todo discurso. Es la fijación natural de toda palabra viva. (...) Sólo el Adán mítico, que abordaba con su primera palabra un mundo aún no cuestionado, virgen, sólo Adán-el-solitario podía evitar totalmente esta orientación hacia el objeto con la palabra del otro." (Bajtín: 1975).

¹⁷⁸ Retomaba así, bajo una formulación más trabajada, ciertas proposiciones que había adelantado en su Seminario sobre *La ética del psicoanálisis*, en especial, su intento de redefinir la sublimación como proceso que busca producir un significante que indicaría la presencia del vacío de la Cosa, más allá del objeto; también, su enfoque de la creación a partir del gesto del alfarero, como modo de introducir una hiancia, un agujero en lo real.

irresistiblemente me había despertado lo que me rodeaba. Pero creo que esa sensación la experimentábamos todos; porque observé que los demás no paraban de mirar por encima del hombro a cada ruido que se producía, a cada sombra que surgía, igual que yo." (Stoker, 1999:340)

Escribir sobre la "extraña presencia", y que ésta escritura se aloje en las huestes de la literatura, no es más que un giro retórico para crear el ambiente propicio, porque la poética no es la retórica.¹⁷⁹ Lo que se lee, en lo que se escribe, es que eso *despierta*.¹⁸⁰ La herejía de la literatura, lo que se escribe en ese espacio, es la tenacidad con la que se precipita el despertar: ese agujero.¹⁸¹ Esto imposible de decir es el lugar de la causa de un agujero en el saber, agujero que el artista en el más sincero de los desconocimientos,¹⁸²

¹⁷⁹ La retórica se propone dar una forma legible a la frase gramatical, la poética en cambio, parte, como toda creación, del ex-nihilo.

¹⁸⁰ "Por qué el sueño funciona...no se produce para otra cosa que para el dormir, des Aschlaf verhüten, protegido. El sueño protege el dormir... en qué depende el sueño del inconciente, es decir de la estructura, de la estructura del deseo; qué cosa del sueño bien podría incomodar al dormir... En ésta dirección será preciso ver el goce. Entonces, quizás uno podría elevarse a una estructura conforme con la historia del cifrado, si es en el sentido de ese algo que llega... ¿a qué? Die Grezen, los límites, éste es el error. Los límites der Deutbarkeit... lo que señala ese límite es exactamente el mismo momento en que llega sentido. A saber: que el sentido es, en resumen, bastante corto... lo que se descubre en el bi-du-bout del inconciente es el sentido sexual. Es decir, muy precisamente, el "sentido no-sentido". El sentido donde eso falla, la Verhältnisse en tanto que escrito, en tanto que escrito, en tanto que eso puede inscribirse o que es mathema; eso, falla siempre." (Lacan, S21:18-19).

¹⁸¹ "Todos sabemos porque todos inventamos un truco para llenar el agujero (trou) en lo Real. Allí donde no hay relación sexual, eso produce traumatismo (troumatiste). Uno inventa. Uno inventa lo que puede, por supuesto... El decir verdadero... ese decir que se precipita en lo que tiene que ver con el agujero por donde falta a lo Real, ese decir que se precipita en lo que tiene que ver con el agujero por donde falta a lo Real lo que podría inscribirse de la relación sexual... el inconciente no descubre nada, pues no hay nada que descubrir, no hay nada ha descubrir en lo Real ya que allí hay un agujero, si el inconciente inventa, es tanto más precioso advertirles que en la lógica ocurre lo mismo... es preciso inventarlo: para ver dónde está el agujero, es preciso ver el borde de lo Real... lo que constituye lo Real es que, por la lógica, pasa algo que demuestra no que "p" y "no p" sean falsos, sino que ni uno ni otro pueden ser verificados lógicamente de ninguna manera... ese imposible de una y otra parte, ese es el real tal como nos permite definirlo la lógica, y la lógica sólo nos permite definirlo si somos capaces, con respecto a la refutación de uno y otro, de inventarla." (Lacan, S21:22-26).

¹⁸² No es inexacto oponer de modo fundamental el saber y la creación en la medida que el artista no produce su obra a partir ni por medio de su saber. El artista crea a partir de lo que no sabe, de lo que no puede saber: la verdadera creación encuentra su fuente en un vacío de saber. Escribe Serge: "En dos de los textos principales que consagró a la cuestión de la creación artística – *Delirios y sueños en la Gradiva de Jensen (1907)* y *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci (1910)*– Freud ha planteado agudamente el problema de la relación entre el saber del artista y el saber del psicoanalista... si el artista y el psicoanalista comparten un mismo saber, el artista, por su

se propone mantener vacío. La literatura, en su embrionario recorrido que traza como ficción se forja en torno a este núcleo imposible de decir, desde allí escribe. El inconsciente es un saber agujereado, agujero que es razón del lenguaje, a partir de donde se organiza la trama y se dice, en esa responsabilidad que le cabe a la verdad medio dicha. Ahora bien, "se dice" no es "se escribe." La ficción que se organiza en los bordes de este agujero se agota diciendo en lo que no es posible decir, falla, precisamente porque falta, en eso que se rehúsa a toda inscripción y a todo saber: lo imposible de decir como causa de aquello que se pronuncia, que intenta y se afana en ser dicho, es el más elemental de los discernimientos, en tanto que el límite de lo simbólico se precipita en ese agujero, terreno de lo imposible de la relación sexual.

Palabra y escritura, insistimos, no son del mismo orden, menos aún cuando lo que se escribe es "desde" y "en" el espacio literario. Escribir *nunca consiste en perfeccionar el lenguaje, escribir es la aproximación a ese punto donde nada se revela.* (Blanchot, 1992: 82) La distancia que se aloja entre el lenguaje y la literatura -ya lo hemos escrito, en la *fractura* que descansa el lenguaje-¹⁸³ se presenta en la escritura como inicio de su acto: la escritura presenta lo irrepresentable de ese vacío, y su sola presencia brega por hacer callar a la palabra. La escritura no mata, no es un asesinato,¹⁸⁴ es la frontera entre la verdad y el lenguaje, porque la palabra no basta para la verdad que contiene.¹⁸⁵ El asesinato es de la palabra; la escritura hace callar, lo que significa que la palabra ya no habla, en el reaseguro de procurar el silencio.¹⁸⁶ Silenciado el parloteo el vacío se hace audible, lo que la palabra mata, la escritura lo recupera como manantial, en la inocencia

parte, prefiere no saber lo que sabe... el artista no sabe que sabe, agrega Freud que es preferible que así sea. Si quiere hacer obra, será mejor que el artista no quiera saber demasiado, pues el saber constituye, de algún modo, un obstáculo a la creación... ¿Cómo pudo Freud no percatarse, siendo que el texto que tenía entre las manos se lo indicaba del modo más estentóreo, que es el misterio del cuerpo femenino el que debe ser colocado en el centro de la problemática de la creación tanto como de la noción de sublimación? (Serge, 2000:169-171)

¹⁸³ Como lo expusimos en el cap. *Literatura, 1.b Michael Foucault.*

¹⁸⁴ En este punto nos alejamos del maravilloso ensayo de Serge. Aunque nuestras conclusiones están muy cercanas a las suyas, nosotros no unificamos el concepto de literatura con escritura; por otro lado, las nociones blanchoteanas que él mismo incluye como guía a sus conclusiones son las que nosotros tomamos para las nuestras, con la salvedad insistimos, que nosotros consideramos al espacio literario como algo distinto no sólo de la escritura literaria, sino de la obra y del creador literario.

¹⁸⁵ En Capítulo *Literatura*, p. 107.

¹⁸⁶ "Un escritor es algo extraño. Es una contradicción y también un sinsentido. Escribir es también no hablar. Es callarse. Es aullar sin ruido." (Duras, 2000: 30)

creadora donde el principio del ser se convierte en una ruina que edita la incertidumbre de esta permanencia vacía.

Silencio en esta distancia que se presenta –por lo irrepresentable– en un espacio de simulacro del vacío original, porque el lenguaje sólo comienza en el vacío, no hay plenitud. La escritura presta materialidad que ya no es del cuerpo, sino que es la materia de su insignificancia en tanto ser de la palabra, por lo cual el objeto que la literatura realiza existe en la lealtad de ese resto en excedencia.¹⁸⁷ *"En tanto que ruptura con el lenguaje, con el lenguaje de la representación y el sentido, la escritura no ofrece asidero a la interpretación. Es ininterpretable. No remite a otra cosa que al vacío, a la nada de la que ella se alimenta."* (Serge, 2000: 184)

Escribimos "eso despierta", como Clarimonda despierta a su amado, como Brunhilde es despertada por Walter, como Carmilla es despertada por su madre. Eso despierta¹⁸⁸ precisamente cuando el semblante, cuando la muralla de la representación se derrumba en el abismo que la literatura socava al sentido: los vampiros no se comprenden,¹⁸⁹ nada de su registro se sostiene ante la racionalidad del que lee; pero, el vampiro se soporta en la realización de esa irrealidad, desconcierto del que la ficción se nutre para filtrar un medio decir.

"Usted trajo una muerte a la vida y descubrió luego, cosa que podría haber previsto, que la muerte no se junta con la vida. ¡Pues bien! Ya no convoqué a ninguna muerte. (...) Mató a la resucitada. ¡Pues bien! Sin embargo, no le parece haberlo hecho porque, claro, ¿cómo podría usted haber matado en realidad a una muerte? (...) Le teme al más allá. ¡Pues bien! Abra las tumbas y pregúntele a los huesos de los esqueletos si alguno siente; ellos le contarán del fantasmagórico más allá." (Raupach, 2002: 130)

¹⁸⁷Ver Capítulo Literatura, p. 104.

¹⁸⁸*"Vean hacia dondelos dirijo –hacia la simetría de esa estructura que hace que, aparentemente, después del golpe de despertar, no me pueda sostener sino en una relación con mi representación, la cual, aparentemente, no hace de mí más que conciencia. Reflejo en cierto modo, involutivo –en mi conciencia, sólo recobro mi representación. (...) qué motiva ahí el surgimiento de la realidad representada –a saber, el fenómeno, la distancia, la hiancia misma, que constituye el despertar."* (Lacan, S11: 65)

¹⁸⁹*"Un discurso es siempre adormecedor, salvo cuando uno no lo comprende –entonces despierta. (...) el despertar, es lo real bajo su aspecto de lo imposible, que no se escribe sino con fuerza o por la fuerza."* (Lacan, S24: 56)

Lo imposible y lo impronunciable articulados en voz de mujer, porque es Ella, la Condena,¹⁹⁰ la que cobra el precio de profanar el capricho de la palabra: lo que queda excluido no ha de retornar sin anatema. No es el sentido lo que éstas palabras pronuncian, es lo que se escribe –porque la ficción escribe, en el intersticio en el que se articula letra y tinta cavando una fosa (Lacan, S11: 70)- arrojando lo inarticulable al plano de lo posible, posible en tanto las palabras escritas, puedan dejar de leerse. Aún así, la ficción vuelve necesaria su lectura, en la creencia del exorcismo del poeta. La ficción hace posible lo necesario de la letra literalizada, en la estafa lograda de no poder escribirlo todo. Los rasgos de un vampiro –imparable, insaciable, inevitable-, a esta altura estamos en condiciones de escribir, significantes que insisten en los relatos de vampiros, significantes a los que el poeta, cada uno de ellos, enrarecen su trama para darles cabida, dejándose tomar en su imposición demoníaca, en tanto no cesan en su repiqueteo, en ese zumbir constante, volviendo cada párrafo tejido a ser consumido.

2. Los que escribieron

2.1. John Polidori, "El vampiro"

"¿Quién es –prosigue la mujer- el que relata un cuento mejor que todos nosotros? El silencio. (...) ¿Dónde podrá leerse un cuento aún más profundo, dulce y cruel?: en la página en blanco." (Dinesen: 2011)

"Mil diversas amarguras deambulan entre los hombres: repleta de males está la tierra y repleto el mar. Las enfermedades ya de día ya de noche van y vienen a su capricho entre los hombres acarreando penas a los mortales en silencio, puesto que providente Zeus les quitó el habla. Y así no es posible en ninguna parte escapar a la voluntad de Zeus." (Hesíodo, 2008: 100-105)

¹⁹⁰ Ver Capítulo *Vampiros*, p. 30.

Lord Ruthben, el vampiro de Polidori —el cuento, claro está— es simplemente un círculo. No hay nada allí más que la irremediable certeza, de que sólo resta esperar lo que el lector sabe, hojas más hojas menos, "es destino" que suceda: no se puede escapar de un vampiro. Los párrafos ofrecen pequeñas, hasta diminutas ilusiones de que esta vez, al menos esta vez, hay un Dios que rescata al hombre de su designio escabroso. El poeta nos da un aliento, un empujón a la orilla del bien; pero *"no hay otra cosa detrás, que aquello a lo cual es preciso atenerse, el soporte de la apariencia. Ciertamente, en tanto que esta apariencia es semejante a la articulación de lo que no puede decirse sino bajo la forma de una verdad enunciada."* (Lacan, S21: 40)

La prosa es halagadora con los lectores, los lleva cautos y entretenidos a ser testigos de cómo lo que limita al azar no es la noción de probabilidad, sino de repetición. (Lacan, S11) Los eventos que llegan como por azar, sin que los convoquen, sin que los busquen, están involucrados en un proceso de repetición, algo se repite por medio de lo que se vive, en esa realidad en la que viven. Una y otra vez el vampiro se repite, inevitable, se presenta cierto, y a pesar de todos los presagios, saberes y leyendas, su condena es imparable. Nada sacia al vampiro de Polidori, nada lo calma; cada detalle del relato lo muestra implacable. Cada mortal que se ha cruzado en su camino, si sobrevive, su parlamento deja correr el escalofrío más punzante: no alcanza con huir, porque no es posible escapar de lo que sólo se reconoce una vez que el estrago no tiene retorno. El vampiro de Polidori, empieza y termina en el cuerpo de su víctima.

Un círculo, que sólo se lee a posteriori, que no recorta una zona, porque sólo se lo recorre una vez. Eso se lee, lo que se lee está escrito. En lo que se escribe, de eso que se escribe, la gracia parlante hace de la muerte de Dios el mejor recurso de la letra: con tan sólo acercarse un poco, apenas un poco, algo interrumpe la continuidad, hay un espacio, un hueco, un salto al infinito de lo infranqueable.

"Aubrey estaba a punto de caer en la demencia. Si ya antes su espíritu había estado dominado por un tema, cuánto más lo estaría ahora frente a la certeza de que el monstruo vivía de nuevo." (Polidori, 2002:51)

Un vampiro no muere, pero tampoco está vivo. ¡Gloria al genio de la invención poética! Héroe de la cruzada en el desierto de lo Real. El círculo ya no existe, ahora el pequeño hueco se transforma en cielo abierto, y la recta, en esa sumatoria de puntos, tantos como quepan en uno, crece al punto de no morir, porque las rectas no mueren, así como los vampiros. Presentación de un imposible, que representa la imposibilidad que organiza la serie. *"El sujeto no experimentará un sentimiento menos convincente al tropezar con el símbolo que en el origen cercenó de su Bejahung. Pues ese símbolo no encaja por ello en lo imaginario. Constituye, nos dice Freud, lo que propiamente no existe; y es en cuanto tal como ek-siste, pues nada existe sino sobre un fondo supuesto de ausencia. Nada existe sino en cuanto que no existe."* (Lacan, E1:372)

Un no-muerto, aunque falten varios años para este nombre, es la magia que sólo recalca en la ficción. Desconcierto que hace enigma donde las palabras ya no hablan, escritura de lo que articula la marca y lo excluido. La escritura presenta lo irrepresentable de ese vacío,¹⁹¹ gesta de significancia que arrastra en su cuenta, la que empieza a sabiendas de lo que se ignora de verdad, donde resuena ahí lo no-nacido que sólo se escribe en la irrealidad fecunda que se acoge en la ficción.

La ficción hace corte, en lo que inagotable de la meseta gris –esa insistencia malsana que como cosa, nunca se deja semantizar, quizás tan sólo embrujar un poco por el brujo escritor (Deleuze: 2008: 246), atenazada entre los embrujos de la gramática bruja-abriendo un espacio algo más blanco, para que donde nada era, un surco inaugure la opción de una creencia. La falla es necesaria para que en el traspíe, algo haga falta; porque con la Cosa, eso de la Cosa, con esa, poco se puede conocer. ¿Qué es conocer? Saber hacer (Lacan, S24: 4), con ese medio –a medio decir, en mitad de camino- que representa lo que de miseria, algo de ella, recalca en el cuerpo. Esta miseria, esta errancia que por su condena, nos hace perennes e ignorantes de lo más propio; es la que habla en lo que desconoce. El medio no es un resto –sino su gestor-, como la palabra no es la letra, y lo que se conoce es en la frontera que linda entre el saber de la bruja y la falta de voz de un vampiro: saber hacer, en eso que se manipula, que se amasa cansinamente, no cubre nunca, porque el silencio no es haberlo dicho todo... aún así, insiste.

La ficción se escribe en esa frontera, que no es el limbo del que reposa, sino el salto del que despierta en la incomodidad de su silla. El significante vampiro molesta -lo que sin vida, pervive sin morir- eso inquieta y hace hablar. La ficción crea un vampiro y deja creer que es posible, en esto, aunque el vampiro no muera, lo que no muere sólo existe en la ficción. Allí se pesca ese salto mortal, en la calma inquieta de lo que la ficción recrea una y otra vez, invención irrepetible, -la primera vez que ese nombre hace lugar a la secuencia, y eso hace de principio en lo que se rescata como lo que se repite inmutable en su rasgo-. Ya lo anunciamos,¹⁹² presencia insoportable, su insondable permanencia: no es alguien, no es algo, es lo que sólo se puede decir, después de que se interpuso el cuerpo. Es más, es a condición de incluir al cuerpo que se sostiene su creencia -como toda creencia, en realidad-.

"Nuestro" Vampiro, aquello que desabonado del personaje se desliza, se rescata en tres tiempos. Y escribimos rescate, puesto que, en el salto del primero al segundo no hay ahí más que lo que fuerza, insistencia de aquello que no es aferrado por la palabra; lo que no es humano: ahí sólo lo que de la Naturaleza se inmiscuye en la subjetividad. El primer y segundo tiempo, ese recorte logrado que invierte, aquello que el significante retuerce en la carne y se procura así, por su ajenidad, el extravío del ser parlante.

Uno y dos, en nuestro recorte, son lugares sin voz, donde la sustancia gozante como tal, se halla escrita y en procura de lo que expulsado devendrá lugar de letra. El tiempo uno y dos detienen, están detenidos, y allí su camino inverso, porque lo advenir es el que cuenta y encuentra. En la causa, cuando el origen se establece, es a condición de que nunca más, aunque lo enuncie, el saber y la verdad, si es que alguna vez pudieron superponerse, se abracen en eclipse lunar; aunque diga saber, la verdad tendrá que entenderse más con un cuento de hadas que con la aseveración absoluta que zurza la brecha. ¿Cuál? La de ellos mismos; porque el que escribe, no es otra cosa que un sujeto y como tal no puede escapar a la paradoja: ¿los vampiros existen por qué hay cuerpo o porque hay cuerpo es que los Vampiros existen?".

Lord Ruthben, vampiro que inaugura la maldad cuando el tiempo diabólico hace signo en los hombres, tiempo que cuestiona la cronología y fuerza a un despertar, porque

¹⁹² Ver Capítulo *El cuerpo*, p. 163.

no hay ni distancia ni horas que establezcan la posibilidad de quebrantar una permanencia indómita. Lo que no muere en la insistencia, esa permanencia que es agujereada y en tanto ubicable, eso que la ficción recorta en “personaje”, es efecto poemático: el relato presenta, filtra en su trama aquello de lo que lo mortal parlante padece en su personificación de lenguaje. El cuento de Polidori hace palpable, da tela, para rescatar una operatoria que da cuenta de cómo ese resto que se desprende de la enramada del significante, de esa desnaturalización de la madre salvaje que todo lo sabe, de cómo eso que se desprende y cae, no desaparece, y aún así, no existe. Hay lo que no accede y no es parte, pero es tan propio como ajeno, que salvo a condición de un no-lugar, un sitio que admita lo imposible, no se lo podría dilucidar. Lugar imposible, porque no existe bajo las condiciones de lo posible; tiempo imposible, porque si permanece sin nominarse en la díada ser ó no ser, el yugo de la Parca no sabe qué hacer con eso.

Dada la serie planteada, los tres tiempos, Lord Ruthben pertenece al tiempo tres. El tiempo uno y dos, intempestivamente, es decir en contra de este tiempo y ese conteo, plantean una coherencia que no es ni la del hombre, ni la de Dios, sino la que admite un artificio no enunciable, sino de escritura, que sin prestar sentido, solamente rotula lo que advendrá parlamento. Hay de lo que no siendo, que cobra espacio sólo a expensas de que éste sea literario, a saber, donde lo imposible se escriba con carácter de ficción y en ello el nombre traslade el efecto de lo que pervive en inexistencia, a un plano donde los órganos mudos puedan seguir permaneciendo callados y el cuerpo pueda hacerse hablar. Si el vampiro aterriza en la trama, lo Vampiro sólo es aquello que silva entre bambalinas, sin necesidad de hacerse oír.

Temer a los vampiros y dejar su espeluznante intervención a la literatura, ofrece el alivio bien merecido, donde lo que desvela puede tener semblante y texto. Creer en ellos, da la opción de argumentar su descrédito y hacer algo para preservarse de su usura. Allí la heroica cruzada de la invención poética, esa la misericordia del lenguaje, prestar un rústico recurso para retrasar la llegada de eso que, por ser la verdad sólo a medio decir, sólo nos anoticiamos cuando ya no hay cuerpo y sólo quedan los órganos: hay algo peor

que la finitud, y es precisamente, que eso no termine, porque *“lo que puede evitarse no es lo peor. Puede evitarse lo mejor. Y sin embargo llegar.”*¹⁹³

Este vampiro, es imparable, insaciable y como no puede ser de otra manera, inevitable. Su víctima queda sin palabras, silencio que deja el espacio imprescindible para que pueda presentarse. Lo que calla es lo que deja que falte, que siga faltando el embrión que gesta, para que el vacío otro nombre de lo irrealizado, en tanto la pregunta por el origen nunca llegue a ser un olvido –porque no se presenta, porque no se efectúa–; el silencio deja que “eso” siga, que permanezca eterno, inhumano, pero el silencio no quiere decir que no se diga, porque en ese brecha blanca, eso que imposible se le impone a la palabra no puede ser pronunciado, allí es cuando la verdad habla.

2.2. Tan sólo Ellas

“¿Cómo hacer para escribir si no es sobre lo que no se sabe, ó lo que se sabe mal? Es acerca de esto, necesariamente, que imaginamos tener algo que decir. Sólo escribimos en la extremidad de nuestro saber, en ese punto extremo que separa nuestro saber y nuestra ignorancia, y que hace pasar el uno dentro de la otra. Sólo así nos decidimos a escribir. Colmar la ignorancia es postergar la escritura hasta mañana, o más bien volverla imposible. Tal vez la escritura mantenga con el silencio una relación mucho más amenazante que la que se dice mantiene con la muerte.” (Deleuze, 2009: 18)

¹⁹³ Unos párrafos más adelante agregará: *“En esta dirección será preciso ver el goce. Entonces, quizás uno podría elevarse a una estructura conforme con la historia del cifrado, si es en el sentido de ese algo que llega... ¿a qué?: Die Grenzen, los límites, éste es el error. Lo que señala ese límite es exactamente el mismo momento en que llega el sentido. A saber: que el sentido es, en resumen, bastante corto. Lo que se descubre en el bi-du-bout del inconciente: es el sentido sexual. Es decir, muy precisamente, el “sentido no-sentido.” El sentido donde eso falla, la Verhältnisse en tanto que escrito, en tanto que eso puede inscribirse o que es mathema; eso, eso falla siempre. Pero lo importante si es verdad que ese sentido sexual no se define sino por no poder escribirse, es ver justamente lo que, en el cifrado –no en el descifrado– lo que en el cifrado necesita die Grenzen; la misma palabra sirve para lo que en matemáticas se designa como límite. Como límite de una función, como límite de un número real. La variable podrá aumentar tanto como quiera, pero la función no rebasará ciertos límites.”* (Lacan, S21:18, 19)

"Allí está él, el mar, la más ininteligible de las existencias no humanas: Y aquí está, de pie en la playa, la mujer, el más ininteligible de los seres vivos. Desde que un día se hizo la pregunta sobre sí misma, como ser humano se convirtió en el más ininteligible de los seres vivos. Ella y el mar. Sus misterios sólo podrían encontrarse si uno se entregara al otro. (...) Ella mira al mar; es lo que puede hacer. Él sólo está delimitado por la línea de horizonte, es decir por la incapacidad humana que a ella le impide ver la curvatura de la tierra." (Lispector, 2008: 292)

El *Jardín de las flores curiosas* de Antonio de Torquemada (1508-1569) es uno de los volúmenes de divulgación más originales de la cultura española del Renacimiento. Estas cualidades fueron apreciadas por sus lectores, que se entretenían con los diálogos de Antonio, Bernardo y Luis, sus protagonistas. El libro impreso en 1570 se presenta como una antología de charlas reunidas en seis secciones temáticas. El *Tratado tercero*, según explica su título, "contiene qué cosas sean fantasmas, visiones, trasgos, encantadores, hechiceros, brujas, saludadores, con algunos cuentos acaecidos y otras cosas curiosas y apacibles." (Torquemada, 1983: 246) Se trata del capítulo más extenso, a lo largo del cual se constata el valor que el autor otorgaba a tan delicadas cuestiones - no en vano estudia en Salamanca y viaja por Italia-; así como el placer con el que introdujo anécdotas y creencias folclóricas, en especial del noroeste de España.

Por ejemplo, lo que sigue en voz de Antonio son algunas definiciones para abordar las creencias en espíritus y su relación con la ortodoxia cristiana:

"Los demonios por muchas maneras se nombran, y por vocablos muy diferentes, aunque cada nombre por cierto respecto guarda su particular significado: aunque Lamia sea un género de demonios, también se nombra por este vocablo las brujas hechiceras, como personas que tienen hecho concierto con los demonios. Y Lares quieren decir lo que aquí llamamos trasgos ó duendes de casa; y como éstos son espíritus, parece que se contradicen con lo que en otras partes se ha sentido. Pero dejando a los que andaban ciegos y oscuros, procurando de averiguar la verdad, vengamos la misma verdad, que es Cristo, y a nuestra religión cristiana, la cual manifiestamente nos da a entender lo que habemos de creer acerca de los demonios, estando comprobado por tantos ejemplos y testimonios de la Sagrada Escritura, y por los misterios y milagros que el mismo Dios obró

en echarlos tantas veces de los cuerpos humanos. Lo cual hicieron también después los Apóstoles y otros santos, y hacen ahora muchos con solas palabras santas y sagradas." (Torquemada, 1983: 150)

Antonio pretende ilustrar a sus dos compañeros sobre un tema que ha admitido valoraciones muy diversas, desde el más profundo rechazo hasta la aceptación más plena. Antonio no duda de que muchas de las cuestiones de las que va a tratar "*deben ser mentiras y ficciones de gentes, inventadas o por alguna causa que las mueve, o, a lo menos, por su pasatiempo. Hay otras que son verdaderas.*" La ambigüedad de su relato, se modera con la omnipotencia divina, dato no menos importante si decimos que la obra fue prohibida por la Inquisición portuguesa en 1581 y por la española en 1632.

Del extracto citado se vuelven llamativas las últimas palabras, *lo cual hicieron también después los Apóstoles y otros santos, y hacen ahora muchos con solas palabras santas y sagradas*. A primera vista parece una alusión a los poderes milagrosos de la palabra de Dios, pero quizás también estaría refiriéndose a una modalidad de adivinación mencionada por muchas autoridades clásicas y medievales, relacionada con la creencia en el poder mágico de las palabras. Parece como si Antonio estuviera hablando de aquellas *Suertes de los Santos o de los Apóstoles (Sortes Sanctorum o Apostolarum)* que se habían ido popularizando a través de los siglos. Las *suertes* fueron una práctica adivinatoria condenada por muchos teólogos y eclesiásticos, pero cuya extensión no remitió, pues era una modalidad al alcance de todo cristiano que supiera leer, que aunque lejos estaban de ser la mayoría, con uno cada tantos, alcanzaba ciertamente. Esta práctica consistía en abrir al azar los Evangelios del Nuevo Testamento e intentar predecir el futuro de acuerdo con los versículos sobre los que caía la vista. Esta práctica venía de muy lejos, ya estaba presente en algunos libros del Antiguo Testamento (*Levítico 16,8; Números 26, 55-56; Jonás 1, 7*), como también en *Suertes de Homero y Virgilio* de la tradición grecorromana. *Las suertes de los santos* aparecen como una variante de ésta técnica, pues en lugar de abrir la Biblia, se utilizaban unas antologías compuestas por

respuestas oraculares que servían al mismo fin. Aunque no se tratara de brujerías ni hechizos estrictamente, estos volúmenes acabaron siendo prohibidos por la Inquisición.¹⁹⁴

Torquemada en voz de Antonio nos arroja sobre la estampa que la Edad Media reluce y oculta: entre todas las ficciones hay algo que es verdad, esa misma que hace dudar a San Agustín, certera intuición, a la hora de abstenerse a condenar la práctica de las *Suertes*. (Mérida Jiménez, 2007: 383) En lo que se lee de lo que se escribe, la escritura arroja un saber que se acerca a lo que cifra, desvinculándose prematuramente del descifrado. No importa el texto, su literalización es precisamente correr el destino de la *suerte*, provocando la novedad en la articulación de aquello que siendo, cobra ser en lo que dado a leer hace hablar.

El sujeto es efecto de ese "entre dos", de uno con el otro, de lo escrito con el que lee, del que no sabe con su presagio; entre dos, dos algo, que bien podría ser cualquier cosa, porque son dos significantes. El efecto, en su operatoria, es lógica consumada que por hablar se "es sabido", tanto como se "es hablado", precisamente en ese lugar donde lo que cobra sentido se estrella en su detención. Hay ahí quien no sabe, y en su precariedad confunde, porque comprende, que, lo que escribe la letra, contiene un saber sobre la verdad. La confusión es la más noble de las alegorías, porque si de saber y verdad se trata, es lo que expulsa más que lo que contiene, aquello de lo que en la cifra opera sobre la hoja en blanco.

El texto, cuando produce saber, no hace verdad, la inventa, en tanto "*la palabra, por medio de ella, medio de palabra, revela algo que nada tiene que hacer con ella, y muy precisamente el saber, que existe en el lenguaje. Por otra parte, nunca dije que el lenguaje fuera saber (...) el lenguaje es un efecto de lo siguiente: de que hay significante Uno. Pero el saber no es la misma cosa. El saber es la consecuencia de que hay otro.*" (Lacan, S21: 27) La verdad, si tal cosa "es" en la palabra del hombre, es en su mediodicha, y si hay verdad, sólo hay verdad matematizada, escrita, es decir, no hay más verdad sino de lo que no posee ningún sentido. (Lacan, S21: 26) De ella acuñamos su registro, sólo eso, que no es poca cosa, en tanto esa verdad a medias, ese medio que

¹⁹⁴ Sería el caso del *Libro de las suertes* editado por Rosa Navarro Durán (1986). Sobre esta modalidad de adivinación véase: Giordano (1983: 166-176) y Montero Cartell (1998:111-132).

establece el verbo (Lacan, S21: 38), y por su mediación en el orden que mantiene el nudo de tres en su punto de calce, ese su registro efectivo, donde las palabras no se confunden con las letras.

"El lenguaje está hecho así. Es algo que, por mucho que extremen ustedes su cifrado, nunca llegará a soltar lo que tiene que ver con el sentido, porque él está allí en el lugar del sentido; porque él está allí, en ese lugar. Y lo que hace que la relación sexual no pueda escribirse es justamente ese agujero allí, que tapa todo el lenguaje como tal, el acceso, el acceso del ser hablante a algo que se presenta efectivamente, como en cierto punto que toca a lo real, allí en ese punto, en ese punto allí se justifica que yo defina lo real como lo imposible, porque allí, justamente no ocurre nunca –es la naturaleza del lenguaje– no ocurre nunca que la relación sexual pueda inscribirse." (Lacan, S21: 19)

Torquemada escribe sobre el poder de la palabra, y deja escrito para quien quiera leer, precisamente que ese poder, tiene relación con lo oculto, oculto en tanto no está escondido, sino en otra parte, en el mismo lugar. Lo oculto, escribe Lacan, es precisamente esa "ausencia de relación" (Lacan, S21: 21) que permite asegurar: "yo te bautizo, Real, porque sino existieras habría que inventarte." (Lacan, S21: 26)

Para que se lean los cuentos, para que Ellas en la cuenta de tres, se vuelvan acontecimiento, es necesario que sean tres: tres relatos de vampiros en donde lo femenino se hace efecto en la injuria que el significante dedica en el vórtice de la sangre y los tejidos. Desde allí, desde ese torbellino donde el infinito de la hiancia se pierde en su profundidad sin medida, hacia ninguna parte, sólo espacio; desde esa brecha sin dentro ni afuera, sólo la grieta, reclama lo que inexpugnable hace eco: un suplicio mudo, mudo y blanco, apenas rozado por la luz, deja presencia. Desde ahí toma nota la ficción, enlaza una letra, después otra, propiciando que lo que acontezca, en su efecto, en lo que de efecto produce el que dice de lo que lee, haga sentido.

Un vampiro con nombre de mujer no es una doncella, ni una dama, menos aún una muerta que pena. Un vampiro llamado *femme* es la máscara de la carne que hace enigma con la muerte. Lo femenino, aquello que de mujer se fuerza en el personaje, es

apenas el reducto conocido: la falda, el cabello, la sonrisa radiante que anhela. Ahora bien, hay de lo que "no"; de lo que no es corte en el género –femenino o masculino–, donde aquello que fue mujer se revierte en femenino y deja de hacer semblante.¹⁹⁵ Lo Vampiro es inenarrable, absoluto, feroz; tanto así que ciega el entendimiento, estremece y desabona del discurso para dejar al espectador frente a lo más prematuro del lenguaje. Ellas paralizan, aterran y capturan para dejarnos libres en el espanto de la desmedida. El vampiro, Ella, lo más próximo a Lo Vampiro, es lo que la ficción erra en su enlace. Es quizá esa la cercanía con lo macabro,¹⁹⁶ la descomposición del cuerpo como única señal de la muerte.

2.2.1. Ernst Raupach, "Deja los muertos en paz"

"¿Dormirás eternamente?"

Así yacía Walter a medianoche junto a su lápida, abandonándose al dolor, cuando un hechicero de las montañas vecinas penetró en el camposanto con el fin de recoger, para sus negros sortilegios, hierbas que sólo crecen entre las tumbas y que, como si se tratara del fruto postrero de la mortalidad, están dotadas, como todo lo postrero, de un terrible y escalofriante poder. El hechicero percibió la presencia del acongojado y se acercó a la tumba sobre la que lloraba sin consuelo:

- ¿Por qué, desdichado te atormentas de este modo? – dijo- ¿Por una sarta informe de nervios, huesos y venas?" (Raupach, 2002:110)

El hechicero pregunta a Walter, cuando en realidad, es una afirmación lo que se enuncia: hay otro tormento que no es por esa "sarta de nervios, huesos y venas", lo que

¹⁹⁵"Lo espantoso a menudo se funda más en el contenido que en la apariencia." (Hoffman, 2002: 91)

¹⁹⁶"Los temas macabros aparecen tanto en la literatura como en la iconografía aproximadamente al mismo tiempo que las artes moriendi. Se suele llamar "macabras" (por extensión, a partir de las danzas macabras) a las representaciones realistas del cuerpo humano mientras se descompone. Lo macabro medieval, que tanto ha perturbado a los historiadores como Michelet, comienza después de la muerte y se detiene en el esqueleto." (Ariés, 2011: 126)

atormenta es la posibilidad de que "no lo haya." En esa afirmación se vuelve enunciación lo que es imposible escuchar, porque la verdad se experimenta (Lacan, S17: 186), no se sabe: la muerte es incognoscible, nada se sabe de ella y en tal caso, eso que no es sabido –por imposible, sólo por eso, porque es lógico que algo, por más mínimo, sea irreductible-¹⁹⁷ haciendo posible sentir y dejarse atormentar en lo que al significante corresponde. El sujeto es acicateado a cada instante por esa masa muda que lo corroe en sus certidumbres, que lo hace trastabillar hasta caer. ¿Qué hacer cuándo se ama y hay lo perecedero del órgano? ¿Cómo soportar el estrago de lo que resta a ese ser amado cuando expira su último hálito? El relato anuda lo que del misterio es sentencia: sufriendo, padeciendo su ausencia, cronificando un dolor, procurando que falte.

Pero el relato, no por eso se detiene, en tanto lo que se articula, es el indicio de su antecedente inarticulable. Es la ignorancia, propia de aquel que supone que lo que no está se encuentra en otro lado -que lo oculto existe cuando en realidad no es-; cuando se reniega de la lógica superponiendo lo profundo, ahí el relato escribe la advertencia: extirpando el Tiempo del conteo de la Naturaleza, rompiendo el ritmo de lo que restablece la seriación, escribiendo lo imposible como imposible escrito –el vampiro, un no muerto que no está vivo-, resucitando el infierno, lo infernalmente eterno de lo que no muere y aunque éxtimo, se vuelve terrenal. Cuando el tormento cede en su fulgor, y hay de lo que retorna, la afirmación del hechicero cobra resonancia, y lo que acude a esa reverberación es la desdicha absuelta de ese corte, entre la negación y el dicho: es posible que *no lo haya*. El hechicero sabe que hay una forma del tormento que no te hace des-dichado, aciago; es posible escribir, que hay lo que no termina, abominación que no admite pena a no ser q lo execrable sea la propia voz.

"Al llegar, Walter se encontró al anciano sentado en una roca junto al cruce de caminos, sereno como si fuera un radiante día de mayo y completamente ajeno a la tormenta.

¹⁹⁷"En su momento subrayé que es indispensable para la vida que algo irreductible no sepa –no que estamos muertos, no digo esto, porque no es esto lo que hay que decir, en calidad de nosotros no estamos muertos, no todos juntos en todo caso, precisamente en eso nos apoyamos-, que algo no sepa que Yo estoy muerto. Yo estoy muerto en la medida que estoy condenado a vivir, pero en nombre de este algo que no lo sabe, tampoco yo quiero saberlo." (Lacan, S 17: 130)

-¿Has venido? – preguntó el arrepentido y se arrojó a los pies del viejo, suplicando:

-¡Sálvame, sálvame de ese monstruo que siembra la muerte en su entorno!

-Lo sé todo –respondió el hechicero- ¿Comprendes ahora cuán valiosa era mi advertencia de que debías dejar a los muertos en paz?

-¡Oh! ¿Era sobre esto que me advertías? ¿Por qué no me pusiste ante mis ojos todos los horrores que brotarían del sepulcro?

-Podías oír entonces otra voz que no fuera tu impetuosa pasión? ¿No cerró tu violenta impaciencia mi boca cuando quise prevenirte?

-¡Es verdad! ¡Es verdad! Tienes razón en reprochármelo, ¿pero de qué me sirve ahora que no tengo medio de salvarme?” (Raupach, 2002: 124)

Walter padece el tormento de la muerte de aquella que supo amar y llamó Brunhilde, y en el nombre que grita al borde de su tumba, en ese borde en el que se recorta ese nuestro objeto literario –porque desde ahí se vuelve borde, desde ahí se recorta y hace su circuito el andamiaje-. Si hay un principio, cuando no estamos hablando del origen, es en el grito junto a la tumba. No es la muerte, menos aún el amor, sino ese nombre que Walter pronuncia sin cesar como soporte y marca de su tormento; y como nombre que marca también hace las veces de tapón de lo que “no.” Se atormenta por Bruhilde porque hay de lo que “no”, no sabido de la muerte; es gracias al nombre que puede padecer su muerte. Cuando el nombre pierde su doble categoría, cuando el nombre pierde su eficacia porque nombrarla no es artilugio significativo sino presentificación de la Cosa queda lo siniestro, que no produce resto.

“El arrepentimiento bien podía perdonar la debilidad y modificar el corazón de los hombres, pero no el implacable destino. Antes de que despuntara el día, Walter abandonó su solitario castillo en las montañas, decidido a no vivir más con aquella repugnante criatura bajo el mismo techo, pues el más profundo estremecimiento lo recorría desde que a medianoche la había sorprendido sobre su pecho. Sin embargo, inútil resultó la huida, ya que al despertar a la mañana siguiente se vio en los brazos de Brunhilde; una cadena visible y otra invisible lo sujetaban: su larga cabellera negra se enredaba en su cuerpo, mientras la fragancia de su aliento lo envolvía, sumiéndolo en un estupor tal que

enseguida lo hizo olvidarse de todo y entregarse a voluptuosas caricias que lo colmaron de placer; cuando el hechizo se disipó, habitaba en su corazón un espanto diez veces más fuerte. Durante el día vagó por la montaña como un alma en pena, y al caer la noche buscó refugio para dormir en una cueva. ¡Pero otra vez fue en vano! Cuando despertó, yacía de nuevo en los brazos de Brunhilde, y comprendió que así sería para siempre." (Raupach, 2002: 123)

Escribir lo imposible, no es hacer del relato un mito, hacer literatura no es "enunciado de un imposible."¹⁹⁸ La literatura no se subvierte en un operador estructural, es decir, la literatura no opera como organizador de una lógica. El espacio literario, y con él, la ficción, es efecto de la lógica significante, de ahí procede y a ella se postra. La literatura, sólo es espacio donde se escribe la muerte.¹⁹⁹ ¿Qué de la muerte? Aquello que es necesario que no, "no en calidad de un simple tope contra el que nos damos la cabeza, sino el tope lógico de aquello que, de lo simbólico, se enuncia como imposible." (Lacan, S17: 231)²⁰⁰

"-Pues bien –replicó el anciano- hay todavía un medio de salvarte, pero es terrible, y exige que empeñes todo tu valor.

-¡Habla! ¡Habla! ¿Qué puede ser más espantoso que el tormento que ahora padezco?

-Sabe pues –prosiguió el hechicero- que sólo en las noches de luna nueva duerme ella su sueño humano, y pierde entonces por completo los poderes que recibe de la tumba. En una de esas noches debes matarla.

¹⁹⁸ "El mito no podría tener aquí otro sentido que aquel al que yo lo he reducido, el de enunciado de lo imposible. No podría haber acto fuera de un campo ya tan completamente articulado que la ley sitúe en él. No hay otro acto que el acto que se refiere a los efectos de esa articulación significante y que encierra toda su problemática." (Lacan, S 17: 133)

¹⁹⁹ "¿No sabe que la muerte es un asunto serio?"

-¿Cómo habría de saberlo? No he estado muerto en mi vida.

-La muerte es, por lo menos, la pérdida de la felicidad que hayamos alcanzado.

-Una pérdida de la que no tenemos conciencia puede soportarse con serenidad, y esperarse sin temor.

-Si el estar muerto no es condición desagradable –dice el general-, el acto de morir ha de serlo. -El dolor es desagradable, sin duda. Pero quienes más larga vida alcanzan son los que más lo padecen. Lo que usted llama la muerte es simplemente el último dolor. La muerte no existe."

(Walsh, 2007: 19)

²⁰⁰ El párrafo continúa diciendo: "De aquí surge lo real."

-¿Matarla? –exclamó Walter sobresaltado.

-Matarla –repitió el anciano con serenidad-. Con una afilada estaca que yo te entregaré, atravesarás su pecho y renunciarás para siempre a ella, jurando que no volverás a invocar jamás su recuerdo, ni a pronunciar su nombre siquiera involuntariamente, pues de lo contrario la maldición se repetirá.

-¡Horrible! –exclamó Walter- ¿Pero qué puede ser más espantoso que ella misma? Lo haré.” (Raupach, 2002: 125)

Silencio, primer corte, porque Walter no desea a Bruhilde, sino que si hay algo que desea es que le falte; callar su nombre es hacerla faltar, para poder volver a desear en el mundo. El retorno de Bruhilde no es consecuencia de su ausencia, en todo caso, en tanto no es Bruhilde lo que retorna, sino “eso” que no deja que falte. Walter debe atravesar su corazón, ese es el segundo corte. Pero para que cese, para que “eso” falte, eso que recorta el significante –insaciable, inevitable, imparable-, porque en tanto el relato prosiga el retorno es inevitable, idéntico, inmutable, donde lo bello hace las veces de vestidura – ella siempre es bella- es Walter el que debe faltar. Bruhilde cesa cuando Walter deja de existir. No es su silencio lo que exorciza su presencia. Lo que Walter debe callar, su nombre, ese silencio al que debe recluirse como artilugio que lo rescata del infernal retorno, debe acompañarse con la privación real de ese cuerpo.

“Pronto todo estuvo en llamas; la torre del castillo se desmoronó sepultando bajo sus escombros a su agonizante señor y, luego de que se hundiera, una voz tronante clamó

-¡Deja a los muertos en paz!” (Raupach, 2002: 42)

El relato, ese que contempla a nuestros personajes, la escritura del relato, efecto de ese vacío donde zumban los significantes, se revuelve en el incordio de lo que se le filtra deshaciendo lo que falta, lo que debe faltar para que sea relato. La muerte y la sexualidad, dos que en su apareo, son la clave de lo que permanecerá inabarcable en su

clarividencia, ya que su discernimiento arma destino que recalca en la disolución del cuerpo.

La advertencia es clara, porque no alcanza con dejar a los muertos en paz. Forzar lo imposible, hace de lo siniestro algo más que un relato, hace callar la palabra y recalar en el cuerpo, y aun así, lo no sabido de la muerte, es inenarrable. Hay de lo que no hay, porque no es, y en esa su in-existencia, produce efecto. Tenemos la advertencia, tenemos la consecuencia, y así su vituperio: lo sabido²⁰¹ es una de las tantas ficciones con las que la desdicha se apostrofa para escribir una hiancia donde el tormento sostenga una falta, una falta que al fin de cuentas, sólo esté al servicio de que sea sólo un poco, en principio. El hechicero, le advierte sobre su sufrimiento, ese poco de sufrimiento que debe, para que no sea demasiado.

La existencia, este universo, no se organiza a partir de la circularidad de la vida y la muerte. Lo que vive y lo que muere, uno de los tantos significantes que son llamados a estrecharse –y no tanto, porque debe haber un hueco- para no titubear en la serie que se encolumna en la angostura de lo que se presenta y lo que se ausenta, son sólo eso, unos pocos, apenas dos, significantes. Lo que comienza, está en lo que entre hiancia y discurso se coloca bajo el cartel de salida –el discurso comienza porque hay hiancia, tanto así que la hiancia se produce porque el discurso comienza. ¿El cartel debería decir: no hay metalenguaje? Ahora bien, lo que estructura aborrece el origen, y todo se basa en ese poco que no hace funcionar, porque para eso está el amor, para que no se note ese poco de agujero que nos arranca la ilusión de que hay relación: *"El amor es apasionante, es como estrictamente verdadero (...) es decir que 'estrictamente verdadero' nunca es verdadero sino en la mitad, que lo verdadero nunca puede decirse sino a medias. (...) Es que todo decir a medias, decir a medias de lo verdadero, tiene a la muerte por principio. Lo verdadero no tiene ninguna otra manera de poder ser definido que en lo que en suma hace que el cuerpo vaya al goce, y que aquello por lo cual es forzado a esto no es otra cosa que el principio, el principio por el cual el sexo está muy específicamente ligado a la muerte del cuerpo. El cuerpo sólo muere en los seres sexuados. (...) Como se trata de la muerte –incluso para eso sólo contamos con la verosimilitud, porque esa muerte, principio*

²⁰¹"El saber incluso inconsciente es justamente lo que se inventa para suplir algo que quizás sólo sea el misterio del dos."(Lacan, S21: 79)

de lo verdadero, esa muerte en el ser hablante en tanto que habla nunca es otra cosa que puro camelo-, la muerte, en verdad, para tenerla ante uno, no está al alcance de lo verdadero. La muerte lo empuja. Tenerla ante uno, enfrentarse con la muerte, esto sólo pasa con lo Bello donde, eso toca." (Lacan, S21: 79)

2.2.2. Théophile Gautier, "Los amores de una muerta"

"Ya no era el mismo y no me reconocí. (...) Jamás había experimentado una felicidad tan intensa. Me había olvidado de todo y en aquel momento recordaba tan poco haber sido cura como lo sentí en el seno de mi madre, tan grande era la fascinación que el espíritu maligno ejercía sobre mí. A partir de esa noche, mi naturaleza en cierto modo se desdobló y hubo en mí dos hombres que no se conocían entre sí. (...) No podía distinguir el sueño de la vigilia, y no sabía dónde empezaba la realidad ni dónde terminaba la ilusión. (...) Dos espirales encajadas enmarañadas una con otra y confundidas sin tocarse nunca representaban muy bien esa vida bicéfala que llevé. A pesar de lo extraño de esa situación, no creo haber rozado en momento alguno la locura."

Es tan sencillo dejarse seducir por la bellísima cronología en la que Gautier nos enreda. Pausada, suave. Poiesis pura, q borda con la magia de la tinta el sublime propósito de toda creación: como su herrancia la compulsiva, en un principio su función bregaba en la acción de transformar y otorgar continuidad en el mundo; el trabajo poiético reconciliaba, infructuosamente en su lamento, el pensamiento con la materia. Pero la cópula será estéril, porque aquello creado redundará en el producto humano, esa reiteración de la mirada ciega (Blanchot, 1992) que ocupa el centro del pensamiento, cuya visión sólo ve lo invisible que equivale a la ausencia, a la noche, al afuera de la noche. Toda poiesis adhiere a su poeta, y éste con su calvario a cuevas deja brotar la semilla donde la ausencia coincide con la muerte, en un espacio de simulacro donde los distintos nombres de la nada –silencio, espera, soledad– puntualizan en su ruina esa presentación que no expresa sentido, sino que hace existir con la materialidad de la palabra, a la palabra cuando ya no habla. Cuando la palabra calla, eso escribe en el espacio autónomo

de la literatura. (Blanchot, 1992) Eso escribe, para ser leído, gramática que interrumpe el continuo de lo ilimitado, en su procuración, sólo hace *causa aquello que cojea*, porque la frontera, esa brecha infranqueable que versa sobre lo que en el pensamiento tiene de límite –porque hay un límite en los pensamientos. ¿Acaso no es lo que supone el concepto mismo de inconsciente? Ese verdadero silencio, agujero verdadero que revela en el orden de lo escrito aquello que de litoral sólo mira a lo literal, sin que por ello haya ningún rastro de existencia.

Del "eso habla" al "eso goza", en donde el "eso dice" del síntoma se desplaza a lo que en la cifra, en tanto que cifra, no deja de no escribirse; el inconsciente deja de definirse por la palabra en una vocación directa al Otro para producir sentido y yace ahora en lo que define el efecto del goce de la letra, es decir, por lo que no hace relación, lo que escribe el matema $S(A)$, el significante del Otro que no hay, un significante sin Otro. El inconsciente se abre con la letra –letra que anida en la repetición y el síntoma– para constituirse por la función de lo escrito, y la escritura del matema reencuentra a La mujer y a la letra, como expresión que designa la inexistencia de la excepción, impidiendo se arme conjunto.

"La mujer como tal se encuentra en esta posición. Exclusivamente porque está, diría sujeta a la palabra. Que la palabra sea lo que instaure una dimensión de verdad, la imposibilidad de esa relación sexual, es por otra parte lo que da su importancia a la palabra en esto desde luego: que ella lo puede todo, salvo servir en la situación en que es ocasionada. La palabra se esfuerza por reducir la mujer a la sujeción, es decir hacer de ella algo de la que se espera signos de inteligencia. Pero, acá no se trata de algún ser real. Es necesario decir la palabra 'la mujer', quiero decir el en sí de la mujer, la mujer como si se pudiera decir 'todas las mujeres'. 'La mujer' en este caso como este texto está hecho para demostrarlo, 'la mujer', insisto: que no existe, es justamente la letra, la letra en tanto que ella es el significante de que no hay Otro." (Lacan, S18: 96)

La literatura es lo eterno devenido retorno escribimos, *invención* plena que absorbe aquello que de *innovador* desentiende de la rigurosidad de lo cierto, fijando a lo

irremediable del *invenire*, su herejía, el encuentro.²⁰² Tope en la tachadura,²⁰³ que inventa aquello que del origen sólo se escribe, una vez tachado. Volvemos a escribir, eso que se tacha, entonces -sólo después- se escribe, porque de allí se organiza lo que la serie, en esto de las tres veces escrito, que eso del número, en el número, sólo se escribe. Se escribe como La (Lacan, S20: 89): literatura, ficción, Ellas. La interpretación, en lo que se lee de lo escrito, es un forzamiento que viene después, sostenido por el saber inconsciente, en donde la noción de inconsciente como soporte -lo que soporta- de un saber no sabido, un saber hablado, es el soporte supuesto que debemos sostener en tanto puede ser interpretado. Suposición mínima entonces, porque ese saber no traduce el Real al que sirve obligatoriamente. El registro de lo Imaginario y lo Simbólico no tienen nada que los emparente, es así que lo Real se impone como aquello que los mantiene juntos. Esta juntura encadenada, es la "fórmula que se transmite"²⁰⁴ no el saber sobre la existencia. Allí la reiteración de lo que se escribe, porque lo que hay, eso *sobre* y *desde* lo que se habla, es una fórmula; que se diga sobre el saber de la existencia, sólo es metáfora de lo que *no-es* y aún así produce un *siendo*. Lo que consiste, es la fórmula, en todo caso, hacer operación con lo imposible. Esta operatoria, escritura de la estructura en su imposibilidad, es la escritura de términos y funciones, que devienen lugar de la palabra. Que el origen sea un agujero, un verdadero agujero -en tanto lo que sigue la huella de lo Real como otredad de sentido-, no hace saber que "hay un agujero, que está ahí y que es profundo", sino que, en la fórmula, una parte de ella escribe un lugar que queda excluido (y lo excluido, no es poca cosa en la topología). Un lugar, no algo; aquel que es posible

²⁰²"Siempre tratamos con ese tropiezo, con ese traspie, que encontramos a cada instante. Este es por excelencia el modo de aprehensión que entraña el nuevo desciframiento que hemos propuesto de las relaciones del sujeto con lo que constituye su condición. La función de la *tyche*, de lo real como encuentro -el encuentro en tanto puede ser fallido- se presentó primero en la historia del psicoanálisis bajo una forma que ya basta por sí sola para despertar la atención -la del trauma." (Lacan, S11: 63)

²⁰³"Lo que hace tierra del litoral es la tachadura de alguna huella que no esté de antemano. Litura pura es lo literal. Producirla, es reproducir esta mitad sin par por la que el sujeto subsiste. Tal es la hazaña de la caligrafía." (Lacan, 2012: 141)

²⁰⁴"Que escriba *S* paréntesis *A* barrado, *S(A/)* y que es lo mismo que acabo de formular de que el Otro, se goza de él mentalmente, lo que escribe algo sobre el Otro, y como lo he adelantado, en tanto término de la relación que por desvanecerse, por no existir, deviene el lugar donde se escribe, donde se escribe tal como esas cuatro fórmulas están allí inscriptas para transmitir un saber, porque -he hecho ya, me parece, suficiente alusión- el saber, en la materia, el saber se enseña tal vez, pero lo que se transmite es la fórmula." (Lacan, S19: 55)

situar pero donde no hay ningún orden de existencia; una letra que hace verso exclusivamente en un no-espacio, el literario.

Este origen es anticipo lógico de la literatura. Anticipo en tanto, lo que se repite, eso que en la literatura insiste, es ajeno por completo a cualquier sentido; lógico en tanto, ese agujero poco se emparenta con la secuela de ese objeto perdido. Ese agujero, agujero verdadero, lógico, lindante –sin por eso serlo- con el no-ser, no-sentido, no-lugar, es lo que forja los cimientos del templo donde Eros susurra su inspiración al poeta y, por qué no, hace palidecer a Platón ante el parlamento de Diotima. Templo que no refugia, porque no refleja, opaco. Opacidad que nos obliga a reconocer la ex-sistencia de lo que no es, opacidad definida por el desconocimiento estructural de que lo sexual no funda ninguna relación.

Escribimos un *no sentido*, que en su escritura produce efecto en aquel que lo lee. El discurso del origen, -porque sólo eso hacemos- un presente continuo que se habilita como exclusiva perturbación y ausente como concepto, es la inexistente causa de lo que existe. Es decir, aquello que del origen se escribe, y en tanto se piensa, en la multitud de mitos, es apenas un verso del trovador,²⁰⁵ trova que sostiene, a ese, él que escribe, porque lo que se encuentra, ese hallazgo del poeta, es el abismo entre "*la poesía y el acto*" –de amor-. (Lacan, S20: 88)

El que habla, enuncia; es el cuerpo el que clama, lo que irrumpe, se cuela en el intervalo. No se escucha. Estamos frente a él, el misterio del hiato que mantiene el enigma y produce como efecto en la articulación, entre la carne y el cuerpo, dejarnos olvidar que lo que es, lo que juega en ese eterno femenino, en ese no hay Otro del Otro, es la ex-sistencia del sexo. Escrito otra vez, ex-sistencia de lo Real, o al menos imposibilidad de la relación, que retorna en la literatura, no como posibilidad del pecado mayor -aquel en donde lo posible es todo el encuentro, es decir, el objeto "es"-, sino como esa relación que Lacan plantea entre lo Real y lo Verdadero, esa que no tiene ningún

²⁰⁵ Nos autorizamos para una aclaración, un trovador no es un juglar. Los trovadores en su mayoría, pertenecían a la nobleza o formaban parte de ella; su obra se fijaba por escrito, se acompañaba de una melodía fija y no se transmitía con variaciones. Los trovadores estudiaban el *trivium* (gramática, lógica, retórica, que implicaba el conocimiento de los poetas grecolatinos) y el *quadriivium* (aritmética, geometría, música, astrología). Trovar, etimológicamente, se acercaría, a "inventar" o "crear" literariamente.

sentido. Lo Real excluye el sentido, lo Real se funda en tanto está excluido del sentido – lo Real sólo existe en el nudo, de tres, en ese nudo que se escribe-.

¿Qué perseguimos en ese retorno, de lo que insiste, en nuestro recorte? ¿Qué leemos en lo que rescatamos de esa presencia? Desde el principio no tiene sentido, pero es en la cuenta de tres, tres tiempos, tres registros: un nudo, una escritura. Es difícil su escritura, más aún su lectura, pero este desconcierto, hace las veces de temporalidad otra, para lo que se metafORIZA, en la tachadura de lo que engendra. Para poder escribir, y en esa escritura captar algo en el instante de pérdida, es preciado el amor. El precio es el amor, porque el lenguaje "sólo se manifiesta por su insuficiencia" (Lacan, S20: 58) y lo que escribimos revela la gramática. Es a ella a la que nos dirigimos, y todo este rodeo, esta manera brutal de hacerla tangible, sólo es pertinente, a condición de ponerla en fuga de lo tranquilizador de lo que se admite como transmisible.

El organismo es lo inhóspito, porque el lenguaje escribe ahí lo que no se inscribe. No es al revés. Como el amor cortés, al mejor decir de Lacan, "es una manera muy refinada de suplir la ausencia de relación sexual fingiendo que somos nosotros los que la obstaculizamos." (Lacan, S20: 85) Lo que leemos en ese rescate de la gramática, es una lógica. Una arquitectura de números, de tres y unos, donde Diotima (Platón, 2003: 164, 165) sienta las bases para el dos, pues todos somos hijos de Poros y Penía. Desde el principio el sentido es a-posteriori, viene en auxilio al atardecer y ofrece en sacrificio a la Inspiración. Después, nada. El sol se apaga hasta el próximo conteo.

¿Cuál es el pesar de Romualdo? La mirada. Ese objeto conjugado con el verbo, haber visto.

"Una sola mirada demasiado complaciente de una mujer pudo causar la perdición de mi alma, pero, con la ayuda de Dios y de mi santo patrón, pude desterrar al malvado espíritu que se había apoderado de mí. Mi vida se había complicado con una vida nocturna completamente diferente. Durante el día, yo era un sacerdote del Señor, casto, ocupado en la oración y en las cosas santas. Durante la noche, en el momento que cerraba los ojos, me convertía en un joven gentilhomme, experto en mujeres, perros y caballos, jugador de dados, bebedor y blasfemo. Y cuando al llegar el alba me despertaba, me parecía lo contrario, que me dormía y soñaba que era sacerdote." (Gautier, 2002:159)

Entonces, en un principio, la afirmación "he amado" de Romualdo se suelda a la causa: la causa de ese amor, es la mirada, haberla visto -en el instante que no la podía tener-. Ver, aparece en su conjugación, la tonalidad de su objeto: inasible, inalcanzable. "Es" en la medida que se pierde. "Es", Ella es vista, sólo para ser perdida. Esa su traición, la de Romualdo, así como la de Orfeo, verla en el preciso instante de que su mirada -al convertirla en objeto de la mirada-, por verla, asirla como desencontrada, como objeto de deseo. Romualdo ama a Clarimonda porque no la tiene, porque "esa" que ama, es "esa" que desconoce. Romualdo crea a partir de lo que no está, a esa Clarimonda, la de la imagen perdida. Ama porque Ella no está, porque es -amada- en la medida que no está.

Amar a un vampiro es al precio de un todo, en donde lo que está en juego, en ese todo amar, es la vida misma. Pero Clarimonda, el vampiro, no exige la vida de Romualdo, sino apenas, una gota de sangre; es más, no exige una gota, la toma. Lo absoluto de esa presencia, es que se presiente porque no se ve; este presentimiento es sin mediación, porque no hay palabra, hiato que se interponga. Lo que este relato escribe son las tonalidades del velo que diseñan el vestido de la Noche. Esta Noche, hija de Caos, parió con su hermano Érebo a Día; también a Tánato y a Hipnos, y engendró así, la tribu de los Sueños. (Hesíodo, 2008:16-20) Entonces Romualdo sueña, sueña en la noche, cuando despierta, que Ella llega. Cuando todo ha desaparecido, en la noche, ese todo aparece. Es la otra noche en la que Romualdo sueña, esa en la que *todo ha desaparecido*, aparece, y esta aparición es lo que se presiente cuando los sueños reemplazan al sueño, cuando los no-muertos pasan por el fondo de la noche, cuando el fondo de la noche aparece en los que han desaparecido. Esa extrañeza que interrumpe el pensamiento proviene de algo invisible que se hace ver; esa extrañeza ajena y visitante, se vuelve propia al abrigo de las tinieblas. Lo invisible en la noche es lo que no se puede dejar de ver, lo que no se pierde, lo incesante que se hace oír, en ese eterno que no deviene, sino que es, en la medida, que sólo en el sueño de la otra noche es posible asirlo.

Eso que no se pierde, no sólo porque no es objeto, sino, porque, no comulga en el balanceo de la imagen, eso, sólo lo interrumpe la desaparición del cuerpo. A eso vuelve Clarimonda, a reclamarle haber expuesto su cuerpo, "*las miserias de mi nada*" (Gautier,

2002: 182) para perderlo -¿para qué otra cosa, sino es para ese resto?-, a la luz de la luna. Romualdo podría contestarle: por sólo tomar una gota. Clarimonda, en eso todo, no hacía posible un límite, por sólo tomar una gota. El sueño de Romualdo era el despertar de lo interminable, la persistencia de lo que no puede terminar, la neutralidad de lo que se agolpa detrás del comienzo. Clarimonda, es el nombre de ese vacío, de la vaguedad de lo anterior, de esa región que es su puro contenido, sin fisura.

Serapión, el desagradable fraile, es sólo la excusa de la que se sirve nuestro héroe. La discontinuidad como verdad de la estructura y la continuidad como productos de empalmes, suturas, posibles pero enmascarantes, es una manera de escribirlo. La otra manera, como la Noche, ese Afuera que parece más cierto que verdadero, no admite teorizaciones absolutas. Sólo el poeta puede velar el fuego que arde, colgar a la luna y materializarla en melancolía, hacer de las palabras en su apareo, esa extrañeza que se presiente. Sólo el poeta, y en su creación, hace de la traición -¿cuál? La que crea el mito, en la medida que se encuentra con la mirada, para desencontrarse y poder cantar- la lógica que escribe la invención de un imposible, para garantizar la serie.

La literatura escribe la imposibilidad del encuentro como poiesis, no de lo que no estaba, sino del hallazgo.

2.2.3. Joseph Sheridan Le Fanu, “Carmilla”

“Desnudar es propio de la Muerte. También lo es la incesante contemplación de las criaturas por ella desposeídas. (...). Pero, ¿quién es la Muerte? Es la Dama que asola y agosta cómo y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible. Nunca nadie quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Por eso, tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte. Porque, ¿cómo ha de morir la Muerte?” (Pizarnik, 2005: 286,287)

“- ¿Tienes miedo a morir?

- Sí, todos lo tienen.

-Pero morir, como deben morir los enamorados... morir juntos de modo que puedan vivir juntos... los jóvenes mientras viven en el mundo son orugas y por fin, cuando llega el verano, se transforman en mariposas; pero en el intervalo son gusanos o larvas, ¿no es así?" (Le Fanu, 2002: 345)

Ella Carmilla, la presencia más cercana a lo que la escritura puede cernir sobre la muerte. El relato escribe y la hace hablar, y en lo que dice, -en lo que se escribe sobre lo que dice- anuncia ese presagio q se fagocita en el enigma: *La Sibila con boca insensata dice, a través del dios, cosas sin risa, ni ornamento, ni unguento.*²⁰⁶ Carmilla, la Sibila, dice sobre el amor y la muerte, y lo dice al modo de la sabiduría q contiene, con carácter de extrañamiento.

"- Queridísima, tu corazoncito está herido; no pienses que soy cruel porque obedezco la ley irresistible de mi fuerza y debilidad; así como tu querido corazón está herido, mi apasionado corazón sangra al unísono con el tuyo. En el arrebató de mi inmensa humillación, vivo en tu cálida vida y tú has de morir -morir, morir dulcemente- en la mía. No puedo evitarlo; a medida que me aproximo a ti, tú, por tu parte, te aproximarás a otros y aprenderás el arrebató de esa crueldad que aun así es amor; por eso, durante un tiempo, trata de no averiguar más sobre mí misma y sobre lo que me rodea, y confía en mí con todo tu amante espíritu." (Le Fanu, 2002: 338)

"- Tú eres mía y serás mía, y tú y yo hemos de ser una sola para siempre." (Le Fanu, 2002:339)

"- Ya está muy cercana la ocasión en que lo sabrás todo. Pensarás que soy cruel, muy egoísta, pero el amor siempre es egoísta y mientras más apasionado más egoísta. (...)

²⁰⁶ "Si la investigación sobre los orígenes de la sabiduría conduce a Apolo, y si la manifestación del dios en esa esfera se produce mediante la manía, en ese caso habrá que considerar la locura intrínseca a la sabiduría griega, desde su primera aparición en el fenómeno de la adivinación." (Colli, 2000: 41). En efecto, precisamente un sabio, Heráclito, es quien anuncia esta conexión, expresada en su cita sobre el decir de La Sibila. Para Heráclito, el dios no se manifiesta en forma grata, sino que sus enigmas no son sin violencia y ferocidad.

Tienes que acompañarme, amándome, hasta la muerte o, de lo contrario, odiándome y, aún así, acompañarme odiándome a través de la muerte e inclusive más allá." (Le Fanu, 2002:350)

La palabra es el conducto, vía regia que atesora por su propia condición, ser la portadora y soporte de esa ajenidad ilimitada, insondable, caprichosa, insensata. Porque se puede escribir, que la palabra vio la nada actuando, que percibió el trabajo de la ausencia, que captó en ella una presencia, una potencia, así como en la nada, un extraño poder de afirmación. Sabemos, el lenguaje tiende a reconocer en la palabra la aptitud de volver las cosas ausentes (Lacan, E1: 266), de resucitarlas en esa ausencia, luego, a permanecer fiel al valor de su ausencia, a realizarlas hasta el final en una suprema y silenciosa desaparición.²⁰⁷ Pero la palabra de Ella, se sitúa en otra esfera, allí donde se afirma la pura ausencia, allí donde afirmándose, se sustrae a sí misma, se vuelve presente, -la presencia disimulada y- en esa disimulación, reside el azar, lo que no se abolirá. Todo se juega aquí, al decir de Blanchot: "*porque la obra sólo es posible si la ausencia es pura y perfecta, si en la presencia de Medianoche pueden arrojarse los dados: allí sólo habla su origen, allí comienza, encuentra la fuerza del comienzo.*" (Blanchot, 1992: 100, 101)

Las palabras de Carmilla son un tormento, tormento del lenguaje –porque aunque vampiro, es en el lenguaje- que se aspira en eso que él deja escapar por la necesidad que tiene de ser lo que se le escapa. Ni siquiera puede nombrarlo. En el habla muere lo que le da vida al habla. El habla es la vida de esa muerte, es la vida que lleva consigo la muerte y se mantiene en ella. Pero allí hay algo que ya no está. Algo ha desaparecido. ¿Cómo encontrarlo? La literatura es la búsqueda de ese momento que la precede: lo que el lenguaje rechaza para que sea, eso que es el fundamento y que el habla rechaza para hablar, el abismo, ese vacío. Puede enunciarse como enigma, enigma agónico,²⁰⁸ en

²⁰⁷ Ver Capítulo *Literatura*, 1.c. Maurice Blanchot.

²⁰⁸ "Dos adivinos, Calcante y Mopso, luchan entre sí por un enigma: ya no interviene el dios, queda el fondo religioso, pero interviene un elemento nuevo, el agonismo, que en este caso es una lucha por la vida y por la muerte. Un paso más, y cae el fondo religioso, y ocupa el primer plano el agonismo, la lucha de dos hombres por el conocimiento: ya no son adivinos, son sabios, o mejor combaten por conquistar el título de sabio." (Colli, 2000: 61)

tanto su producción, entre dos que vierten el tres de un saber posible, se juega en la realización de esa irrealidad, en el tropiezo con lo irreductible de lo ex –sistente: *"Tan pronto como la reconocieron entre las sombras de la oscuridad, las diosas se pusieron de pie; la Mansión recibe el nombre de la de los Impíos:²⁰⁹ Titio²¹⁰ ofrecería sus entrañas para ser despedazadas y estaba extendido a lo largo de nueve yugadas; por ti, Tántalo,²¹¹ ningún agua es apresada y el árbol que sobre ti pende escapa; o buscas o empujas, Sísifo,²¹² la piedra que ha de volver; Ixión²¹³ da vueltas y a la vez se persigue y huye de sí, y las Bélindes,²¹⁴ que se atrevieron a causar la muerte de sus primos, vuelven a buscar incesantemente las aguas que van a perder."* (Ovidio, 1995: 333) Porque ese rastro de la ausencia, progenie de la palabra enunciada, aunque se las ve con la muerte, aunque lo que falta o se hace ausente esté en sus vísceras, eso es sólo borde. El vacío inaudito, el que recorren en procesión, linda con lo innombrable, con ese eterno castigo. Idéntico. Continuo. Castigo que no termina con la muerte, porque esa es su condena.

La ficción es corte, es la humanidad en lo inhumano, es lo que produce resto – tanto así que garantiza un no-todo, no por el resto, claro está, sino por lo que no roza, esa parte que queda impúdicamente indemne-. Es detención, detención que interdice, de manera que intervenga, por una decisión no detenida, el tiempo del entre-decir. La cosa escrita, no es la Cosa, es la escritura decidida que interroga y escribe una marca en la corteza del árbol, es el rastro de tinta, un fragmento de arcilla donde subsiste la realidad de la tierra. La palabra en la ficción actúa como un encantamiento que apremia a las cosas y las hace realmente fuera de sí mismas. El corte es un elemento, una parte apenas desprendida del mundo subterráneo: ya no un nombre, sino un instante del anonimato universal, una afirmación bruta, el estupor del cara a cara en el fondo de la oscuridad.

²⁰⁹ Así llamada por ser el lugar donde están los que por sus impías acciones sufren eternos suplicios en los lugares infernales.

²¹⁰ Su hígado es roído por unas águilas como castigo por haber intentado forzar a Latona.

²¹¹ La causa más común de su suplicio es la de haber ofrecido a su hijo Pélope como manjar a los dioses.

²¹² La causa de su suplicio es haber revelado a Asopo que Zeuz había raptado a su hija Egina.

²¹³ Encadenado a una rueda por haber querido unirse a Hera.

²¹⁴ Así también llamadas Danaides, por ser nietas de Belo, el padre de Dánao.

La palabra con su doble entrada, de ausencia y de presencia, no se articula en contradicción. Es el recurso de una operatoria, donde lo eterno devenido retorno –la literatura, no nos cansamos de escribirlo- nos vuelve testigos del vacío que se escribe como enigma: es la presencia de las cosas, antes de que el mundo sea, su perseverancia después de que el mundo ha desaparecido, la obstinación de lo que subsiste cuando todo se borra y el embotamiento de lo que aparece cuando no hay nada.

El extrañamiento de la voz de Carmilla, ese tormento, es la lucidez en el fondo de la torpeza: Ella no es la noche, es la obsesión por la noche; no la noche, sino la conciencia de la noche que vela sin descanso para sorprenderse y a causa de ello se disipa sin tregua. Ella no es el día, es el lado del día que éste ha desechado para convertirse en luz. Y no es tampoco la muerte, porque en ella se muestra la existencia sin el ser, la existencia que reside bajo la existencia, como una afirmación inexorable, sin comienzo y sin fin, la muerte como imposibilidad de morir.

Lo espeluznante en Carmilla, es entonces, su nombre. Idéntico, las letras cambian de lugar, pero ella es idéntica, detenida en el tiempo. Carmilla no envejece, su piel no se arruga, es inmutable. Pero lo inmutable no es detención; no hay nada detenido, menos aún a la espera. Lo inmutable es no-siendo, porque ante la pregunta, la interrogación se vuelve tiempo de inflexión, de interrupción. Carmilla no admite la pregunta, y podríamos suponer lejos está de cualquier veleidad secreta sobre su ser. No admite la pregunta porque la simple estructura gramatical de la interrogación advierte sobre una incompletud en el habla que pregunta; la pregunta sería el lugar donde el habla se da siempre como inacabada: la pregunta está dirigida hacia una verdad –lo quiera o no- que es medio-dicha. La pregunta, si es habla inacabada, se sustenta en el inacabamiento. No es incompleta como pregunta; es por el contrario, el habla que se realiza por el hecho de declararse incompleta. La pregunta reemplaza eso que en el vacío no admite interlocutor, prefigurando un lugar otro, que adscribe la posibilidad de no tenerlo todo.

Carmilla aparece después de un estruendo. Pero antes de ruido, la anticipa una sensación, no es tan sólo desasosiego, es algo que advierte, una sensación funesta – "Tuve la sensación de que alguna tremenda calamidad se cernía sobre nosotros"-. (Le Fanu, 2002: 327) La luna pende del cielo de la noche y un estruendo interrumpe. Ella, la

recién llegada, es aquella que fue vista, que se sintió vivida y terrorífica, desconocida y ajena, pero la misma. Luego el relato, la escritura de eso ominoso que se va cerniendo sobre los personajes hasta llegar al cuerpo; están las muertes, pero hay del extravío: Laura se desvanece, agoniza. La trama se desliza inadvertida hasta que un retrato vuelve a aparecer; es un rostro idéntico al de Carmilla. Al pie, el nombre, la escritura del nombre: "*Mircalla, condesa de Karnstein.*" (Le Fanu, 2002:347) La agonía atrae otro relato, de otro personaje, donde hay de Ella idéntica: la aparición, la presencia, la agonía: "*Millarca.*" (Le Fanu, 2002: 370)

¿Es acaso, un juego de Perséfone, aburrida en su estancia profunda, este laberinto de letras, donde la historia de un sujeto de halla atrapada? ¿Las letras circulan, dando saltos y volviendo a ubicarse, cual celda invisible, repitiéndose hasta el infinito? ¿Estas letras son un castigo? ¿O la condena recae en aquel que las posibilita como nombre?

Este nombre es una calamidad, pero la tribulación no está en la variación de las letras, sino en que las letras son siempre las mismas. Todas ellas, una y otra vez, las mismas, sin pérdida, sin nada que recordar; no es un nombre que se cambió por otro, de hecho Carmilla no retorna, porque nunca se fue. La invariabilidad de las letras no organizan una ocultación, son la escritura de eso sin voz en La Sibila: no cesan de no escribirse.

Carmilla aparece, se cruza, no pide permiso, "*pues lo real no espera, y concretamente no al sujeto, puesto que no espera nada de la palabra. Pero está ahí, idéntico a su existencia, ruido en el que puede oírse todo, y listo a sumergir con sus esquirlas lo que el principio de realidad construye con él bajo el nombre de mundo exterior.*" (Lacan, E1: 369)

Quedar fascinados con el nombre es perder de vista, lo que *está ya*.²¹⁵ No porque pueda ser visto, menos aún escuchado. Lo que "está", en la inmediatez que lo testimonia, es que "ya" puede ser leído. Eso se escribe –por imposible, donde la imposibilidad ya no es

²¹⁵ La frase completa reza: "*Lo real, en cuanto cercenado de la simbolización primordial, está ya. Podríamos incluso decir que charla solo.*" (Lacan, E1: 370)

lo que no puede ser.²¹⁶ Es Real. Ha sido exiliado por lo Simbólico, pero permanece siempre presente, sin despertarse porque no está dormido; en el mismo lugar, inaprensible, extraño: "*Ausstossung aus dem ich, la expulsión fuera del sujeto. Es esta última la que constituye lo real en cuanto que es el dominio de lo que subsiste fuera de la simbolización.*" (Lacan, E1: 369) Y se escribe, como ficción: cifra que indica la muerte en la prosecución de ese calvario que nos postra ante la Bejahung como primer tiempo de la enunciación inconsciente, "*no hay en efecto, más realidad que ese toque de la muerte cuya marca recibe (el sujeto) al nacer.*" (Lacan, E1: 331) Sobre eso no hay nada que decir, ha sido silenciado, y se sueña con sirenas –feroces, de mirada esquiva- para poder asir eso que calla. De Quincey (De Quincey, 2013) se pregunta si la respuesta de Edipo fue la acertada, si el enigma en realidad podía ser resuelto. Pero la tragedia consiste no en la resolución del enigma, sino en que algo debe desbarrancarse, ser arrojado o lanzarse al pozo interminable, para que puedan arrancarse los ojos. Se sueña con sirenas, tanto así, como se necesita una Esfinge suicida; porque lo que está en el desfiladero, es el borde por donde es lanzado lo que no cesa de caer. La Esfinge sigue ahí, cayendo, callada, gracias a eso es que se sigue soñando y los vampiros sólo se presentan en la ficción.

3. Drácula

"La inorganización real gracias a la cual están mezclados sus elementos, en lo ordinal, al azar, la que de la ocasión de su salida nos hace sacar las suertes, mientras que es su organización de estructura la que, permitiéndoles al capricho del juego ser leídos como oráculos, deja que, de proseguir su extracción, pueda yo afirmar que faltan, en lo cardinal." (Lacan, E1: 627)

²¹⁶"No estaría nada mal que el análisis les permitiera ver de qué depende la imposibilidad, es decir, lo único que hace obstáculo para abordar, para que se la pueda cernir lo único que tal vez podría introducir en último término una mutación, a saber, lo real desnudo, no la verdad. Sólo que, ésta es la cuestión, entre nosotros y lo real está la verdad." (Lacan, S17: 188)

"No obstante llenos de temor, emprendimos el camino hacia el Este, en busca de nuestros amigos... y de él, de quien dice Madame Mina sabe que viene hacia aquí." (Stoker, 1999: 503)

3.1. La sangre, crónica de una lógica

A simple vista, la impronta es el espanto. Sólo su nombre, gotea con esmero los diques que pongan freno a lo irrisible; la impudicia de ese arrebató podría hacer sonar las puertas del Érebo. Ellas las tres, Tísifone, Alecto y Megena cultivan el arte del susurro, en su mansión de las Tinieblas de los Infiernos. Animarlas a dejar sus enseres y volar es despertar y no volver a dormir.

Las Erinias son ctónicas,²¹⁷ evocan lo interior, la abundancia, así como la tumba – aquello que de la tierra es, y a lo que a la tierra retorna, por derecho, por origen: el silencio-. Fueron albergadas en el seno de Gea –que las absorbió sedienta-, su madre; pero su padre, fue la sangre de Urano. (Hesíodo, 2008: 180, 190) En primer lugar existió el Caos,²¹⁸ después Gea la de amplio pecho. Del Caos surgieron Érebo y la negra Noche. De la Noche y Érebo nacieron el Éter y el Día. Gea añorando ser acurrucada en toda su plenitud, engendró al estrellado Urano. Yaciendo con él concibió a Cronos "*el de mente retorcida, el más terrible de los hijos y se llenó de un intenso odio hacia su padre.*" (Hesíodo, 2008: 135, 140) Cronos castró a su padre, el de las "*odiosas acciones.*" (Hesíodo, 2008: 165, 170)

De esa sangre, de las gotas, brotaron las Erinias, los Gigantes y las Melias (Hesíodo, 2008:185, 190) -ellas, las que acunarán a Zeuz, para salvarlo de la voracidad de Cronos-. Del camino que esa sangre surcó –camino de tierra, donde creció el árbol genealógico- la Hidra parirá a la terrible Quimera, y ésta amancebada con Orto, a la funesta Esfinge. (Hesíodo, 2008: 320, 330) La sangre es monstruosa, por la despiadada

²¹⁷ En mitología y religión, en particular la griega, el término "ctónico" designa o hacer referencia a los dioses o espíritus del inframundo en oposición a las deidades celestes. La palabra griega *kthónios*: perteneciente a la tierra, de tierra.

²¹⁸ Nos basamos en la Cosmogonía de Hesíodo para este recorrido.

multiplicidad de lo posible, por la crueldad inusitada de lo imaginable, por la audacia de su surco inverosímil. Monstruosidad de una identidad promiscua, vacilante, que no espera. Reunión de lo prohibido, crimen de lo anómalo y deforme. La monstruosidad de la sangre no se oculta, sino que se muestra, ostenta lo irrepresentable con la flama de la anormalidad. Lo monstruoso de la sangre es la emergencia de lo innombrable, bajo la forma informe, silenciosa, maliciosa del Biathanatos.²¹⁹ Ya lo hemos dicho, lo eterno, sin palabras, que insiste.²²⁰ Porque "dicho" esto, esa eternidad que germina en la ficción, sólo se capta, se aprehende en una lógica que admita el conteo: el inconsciente está estructurado como un lenguaje, y en este "como", la verdad tiene estructura de ficción. Eso que en el entre dos se dirá de él en tanto es hablado por Otro, esa barra que desaloja del Paraíso, necesita de Urano de ideas maliciosas, de Cronos castrador, de Gea la terrena; sólo así las Erinias serán eternidad feroz de la sangre que castiga el Hybris de la pasión por esa Sabiduría que debe estar perdida para los mortales. Hesíodo, el parletre, recolecta los personajes del cadalso de los hombres para que el escenario no esté desolado, en la obra que representa los fragmentos que desde el principio de los tiempos, ávidos de no-ser, relatan en forma de historia universal su oscura agonía.²²¹

Las Erinias son despiadadas, no tienen más ley que ellas mismas, no hay sacrificio ni rezo que las conmueva, porque ellas castigan los delitos, aquellos que por exceso tienden hacer olvidar a los hombres de su condición de mortales. Las Bondadosas –las

²¹⁹"Antes de que Adán fuera formado del polvo de la tierra, antes de que el firmamento separara las aguas de las aguas, el Padre ya sabía que el Hijo había de morir en la cruz y, para teatro de esa muerte futura, creó la tierra y los cielos. Cristo murió de muerte voluntaria, y ello quiere decir que los elementos y el orbe y las generaciones de los hombres y Egipto y Roma y Babilonia y Judá fueron sacados de la nada para destruirlo. Quizás el hierro fue creado para los clavos y las espinas para la corona de escarnio y la sangre y el agua para las heridas. Esa idea barroca se entrevé en el Biathanatos. La de un dios que fabrica el universo para fabricar su patíbulo." (Borges, 2005b:141, 142)

²²⁰ Ver Capítulo *Vampiros*, p. 25, cita 1.

²²¹ A nadie sorprenderá la alusión al *Más allá...* freudiano, en lo que refiere a la pulsión de muerte. Lacan escribirá: "Si algo debe inspirarles la verdad, en caso de que quieran sostener el *Analysieren*, no es ciertamente el amor. Ya que la verdad, en esta ocasión, es la que hace surgir aquel significante, la muerte... como instinto de muerte, a saber, el carácter radical de la repetición que insiste y que caracteriza, como ninguna otra cosa, a la realidad psíquica del ser inscripto en el lenguaje." (Lacan, S17: 186) Unos años después dirá: "Como se trata de la muerte –incluso para eso sólo contamos con la verosimilitud, porque esa muerte, principio de lo verdadero, esa muerte en el ser hablante en tanto que habla nunca es otra cosa que puro camelo-, la muerte, en verdad, para tenerla ante uno, no está al alcance de lo verdadero. La muerte lo empuja. Tenerla ante uno, enfrentarse a la muerte, esto sólo pasa con lo Bello, allí eso toca." (Lacan, S21:79)

Euménides, así nombradas para no despertar aún más su furia- prohíben a los profetas la excesiva precisión del futuro, no admiten liberar a los hombres de su desventura incierta. Las Erinias son las guardianas de la verdad a medio decir que mantiene el orden, en lo que se encadena, en lo que aparece, son las gestoras del cierre en la apertura. Su castigo se ejecuta en Hybris –exceso-, entonces, por tanto, enloquecen. Ellas no están muertas, ni desaparecidas; viven diseminadas en la forma de un inconsciente humano, donde imperceptibles parasitan las pasiones del sujeto. Éste, en su desconocimiento, porta en su división la marca de su existencia, la de ellas, que moran allí, al extremo de que, su propia noción de ser, sea la creación de ese que no las puede nombrar.

Hijas de la sangre, del misterio que habla en la sangre, como culto de la Diosa Madre,²²² no puede ser pronunciado. La Erinias son silenciosas, porque su murmullo no admite ser interrogado.²²³ Están en el principio, como efecto de un origen, que incluye algo que no puede ser simbolizado. Toda cosmogonía es eso, una seriación que en su relato, adscribe lo *éxtimo*: lo que queda por fuera, en el instante que hay un principio. Tanto así, que ese principio no es sin lo que no puede incluirse.

La sangre es ese rastro donde se juega la fractura: el significante nunca cubre la Cosa, de hecho Urano no puede cubrir a Gea, porque ella se encargó de que le falte esa pequeña parte, sólo una pequeña parte, que goteó. Esas gotas, que no hablan, son las que toman cuerpo, *-de y en cuerpo del lenguaje-*, al que le estará privado acceder: la

²²² La Gran Madre, diosa a menudo representada en las monedas de Samotracia como una mujer sentada, con un león a su lado. Su nombre secreto original era Axieros. Estaba emparentada con la Gran Madre anatolia, la Cibele de Frigia, o incluso con la Diosa Madre troyana del monte Ida. Los griegos la identificaron también con la diosa de la fecundidad Deméter. La Gran Madre era el ama todopoderosa del mundo salvaje de las montañas, venerada en las rocas sagradas donde se le ofrecían sacrificios. Era célebre en el conjunto del mundo griego desde la Época Clásica por su culto misterioso, un culto ctónico que no era menos renombrado que el de los misterios de Eleusis.

²²³ Nos autorizamos un agregado: el ser humano desde que nace es anticipado por una respuesta, una respuesta lo espera antes que se plantee la pregunta. Este formalismo se repetirá estructuralmente en el curso de su vida: las respuestas se propondrán antes que las preguntas, como en el síntoma, que se manifiesta antes que las preguntas se planteen a propósito de él. Lo que está ahí es incomprendible y sigue siéndolo, insiste en su silencio. El yo (JE) busca su lugar en ese lugar de indeterminación. La vacuidad de un puro deber, incomprendible en su movimiento, se anima y se tiende sobre ese agujero. Si la cosa permanece inteligible, no es porque el niño no comprenda nada de la significación de cada una de las palabras de la lengua materna; no es por una falta de comprensión de las palabras que comienza el enigma. Lo desconocido se descubre a partir del instante en que el significante muestra su diferencia con el signo.

pretensión de decirlo todo. Ellas, -esas gotas- están en lo más ajeno –el cuerpo materno-, y de esa ajenidad nació el día. Guardianas de un orden, no se confunden con las Moiras,²²⁴ las tejedoras –es que los hilos y las tijeras, vinieron después. Así lo escribe la cosmogonía. Vinieron con los hombres que le temen a la muerte-. Son las que es necesario que estén, cosa lógica, lógica de una estructura, que se sostiene en la cuenta de tres; que estén en el mismo lugar.

Alecto y sus hermanas son del lenguaje, tienen nombre, una representación. Hasta son feas, mucho. Pero la sangre de la que fueron fruto, esa que ancló en la tierra, ese rastro que dejó la hoz –el salvajismo en el corte-, prefigura aquello que escribimos, hablar de vampiros, implica hablar del cuerpo. De lo real de cuerpo; real del cuerpo y sus goces.²²⁵ Cuerpo de lenguaje, en donde anida mudo, un real, que no se inscribe, pero que respira en la frontera, donde sus guardianas aterrorizan, con un castigo que promete que "hay de lo que no cesa." Las Erinias son la ficción, ese eterno devenido retorno.

3.2. La ficción

Plutarco escribe: *"el dios existe, ni que decir tiene, y existe no en un tiempo sino a lo largo de la eternidad, que es inmóvil, intemporal e inflexible y en la cual nada es antes o después ni futuro ni pasado ni más viejo ni más joven; sino que, siendo uno, de uno sólo ahora ha llenado el siempre, y solamente existe lo que es realmente de este modo, sin haber sido ni haber de ser ni haber comenzado ni haber de cesar."* (Plutarco, 1995: 393) Este es el dios, Apolo, que da impulso a la Pitia para hablar. La Pitia es el oráculo, de hecho los oráculos son siempre mujeres, cuerpos de mujeres vírgenes; el alma resulta ser un instrumento de la divinidad, y desde ese alma que insufla, es que se articulan las palabras que el cuerpo arroja. Cuando el oráculo habla, no es la mujer, sino la Pitia, de

²²⁴ Son la personificación del destino. Se las representa como hilanderas y son tres: Átropo, Cloto y Láquesis. Regulaban la duración de la vida desde el nacimiento hasta la muerte con un hilo que la primera hilaba, la segunda enrollaba y la tercera cortaba. Entre las posibles traducciones *Moira* significa "parte."

²²⁵ Ver Capítulo *Vampiros*, p. 33, cita 6.

alma pura, lo más cercano a la pureza divina –pero sin serlo- la que dice. El dios se hace escuchar en las palabras que brotan de boca de la Pitia. Este dios-todo, absoluto, se expresa en verso, estilo poético, que es escuchado con carácter de enigma a resolver.

Los oráculos han de ser interpretados, y su verdad será a medias, no sólo por su formato enigmático, sino porque –y esto no lo dice Plutarco- los dioses, Apolo y tantos otros, no están dispuestos a que el saber sea portado en su todo, por los hombres. ¿Acaso los dioses son egoístas? Claro que sí, pero no es ésta la respuesta. Hay un margen de imposibilidad, una brecha que no se cubre, algo intransmisible que no accede a los hombres; esa parte corresponde a la naturaleza del dios, a esa no hay acceso, porque no hay palabra que la nombre. Allí el verso, en ese lugar; la poetisa es efecto de lo que el dios no puede decir, por las mismas características que lo definen: por no estar articulado, es Todo, y el Todo es inarticulable.

Los hombres concurren al oráculo en busca de una respuesta; esta pregunta que se enuncia, se enlaza a un enigma, porque del enigma sólo se puede extraer, en su cifra, una media verdad, que es poética. Pero Plutarco dice que los oráculos han dejado de hablar en verso, la Pitia ya no responde con un enigma, sino en una prosa clara y entendible. Desde ese momento, el oráculo ha dejado de hablar. Apolo ha quedado mudo. La claridad, el sentido, no es un mensaje que corresponda a los dioses. El sentido es producción de los hombres, y si éste es de su acervo, es precisamente porque no forman parte de esa eternidad inmutable donde pernoctan los dioses -ellos no tienen pregunta ni respuesta, son en el sin-tiempo siendo-; los mortales habitan las mesetas de una incertidumbre, de una búsqueda, de un no-saber en un tiempo que pasa y sigue. La Pitia ha dejado de responder, pero los hombres no pueden dejar de preguntar, aunque la hayan callado -Apolo, en su todo-ser, si de algo sabe, es que ese saber, poco tiene que ver con la verdad, si es que ella es tal-.

¿Cómo han permitido que esto suceda? Plutarco lo escribe: "*todo lo inevitable lo perdona el dios.*" (Plutarco, 1995: 404) Era inevitable que sucediera, así, entonces sucede. Lo que también sucede, es que Apolo, sabe desde antes que suceda su silencio, que lo imposible no ha dejado de existir a pesar de que él no resuene en la Pitia. La imposibilidad no depondrá su no-existencia porque la Pitia haya dejado de responder con

carácter de enigma. Que se diga claro y preciso, no atemoriza al batallón de lo ininteligible. Esa, eso, preanuncia a los dioses y a la Pitia. Si Apolo es, y es de esa manera, es porque antes hubo un antes no temporal ni cronológico, que sin ser era imposible. La Pitia puede dejar de hablar, porque hay vampiros.

Drácula es un vampiro. Un vampiro con todas las características para serlo: imparable, insaciable, inevitable; además, Drácula no tiene voz, es el relato de los que escriben en sus diarios. La novela lo deja claro desde el principio, todo lo cotidiano se organizará de tal manera, para que sea inevitable rehuirlo, no será posible escapar ni esconderse de él. Este Conde, que los siglos no han logrado detener, ni la geografía aislar, menos aún, litros de sangre saciar, éste mismo es el que es, y el que ha sido siempre.

Desde el principio algo inhóspito, inquietante, acompaña.

“No conseguí descubrir en ningún libro ni mapa el lugar exacto del castillo de Drácula.”
(Stoker, 1999: 10)

“No dormí bien, aunque la cama era bastante confortable; tuve toda clase de sueños extraños. Un perro ladró toda la noche al pie de mi ventana.” (Stoker, 1999: 10)

“Me da la sensación de que cuanto más al este vamos, menos puntuales son los trenes.”
(Stoker, 1999: 11)

“Al preguntarle si conocían al Conde Drácula y si podían contarme algo sobre su castillo se santiguaron los dos; y tras decirme que no sabían nada en absoluto, se negaron a seguir hablando. Faltaba tan poco para emprender la marcha, que no tenía tiempo de preguntar a nadie más pero todo era muy misterioso y muy poco tranquilizador.” (Stoker, 1999: 13)

Eso hace un vampiro, alterar, perturbar: el tiempo, el espacio, las certidumbres; al punto de crear un estado, que si algo recorta, es precisamente, que hay un “algo”, un “eso”, que aunque estando no se puede precisar. Está ahí. Pero no se puede definir, asir, se escapa, pero está y sigue estando. Es una interrupción en la continuidad, que deshace certidumbres, y la razón, no puede volver a unir, si no es al costo de introducir ese “algo” como siendo de otro orden. Lo que se mete, se cuela, ese tipo de interrupción, sólo se nombra si su formalidad es irreal.²²⁶ Entonces, lo que “está, eso”, pasa a ser algo. Pero el mundo, ya no es el mismo.

“Sentí el mismo terror vago que había experimentado antes y la misma sensación de que había una presencia extraña. Y esto me produjo un gran temor, y miré aterrada en torno a mí. Y entonces me dio un vuelco al corazón: junto a mi cama, como si hubiera salido de la niebla, o más bien como si la niebla se hubiese transformado en él, puesto que había desaparecido por completo, vi a un hombre alto y flaco, completamente vestido de negro. Yo estaba aturdida y, cosa extraña, no tenía deseos de eludirle. Supongo que ese sentimiento forma parte de una horrible maldición, cuando la víctima ha sufrido su contacto. Y, ¡oh, Dios mío, apiádate de mí!, ¡aplicó sus labios repugnantes en mi cuello! Sentí que las fuerzas me abandonaban, y que estaba a punto de desmayarme. No sé cuánto tiempo duró esa situación, pero me pareció que transcurría mucho tiempo, hasta que apartó su sucia y espantosa boca. ¡Vi que la tenía goteante de sangre fresca! Luego me dijo: Ahora me conoces, y ellos me conocen en parte, también; pero dentro de poco sabrán lo que significa cruzarse en mi camino.” (Stoker, 1999: 388, 389)

Drácula, como todo vampiro hace vacilar la afanosa convicción que mantiene separados al mundo, de lo que “no es” de este mundo. Lo leemos hacerlo, es admirable: lo penetra por entero, no son partes lo que toma, es todo. Es su víctima, la que parece darle un nombre a esa fuerza ciega que necesita administrar como agrimensor enfermizo.

²²⁶“Lo propio del discurso literario es ir más allá (si no, no tendría razón de ser); la literatura es como un arma mortífera mediante la cual el lenguaje lleva a cabo su suicidio... La literatura fantástica pone precisamente en tela de juicio la existencia de una oposición irreductible entre lo real y lo irreal. Pero para negar una oposición, es necesario, reconocer sus términos; para llevar a cabo un sacrificio, es necesario saber qué se sacrifica.” (Todorov, 2003: 133)

Entonces escribe. Letra a letra, centímetro a centímetro, la vacilación que la envuelve encuentra un nombre para ese requiebre, esa avidez que llega a confundirse con una piedra, porque lo que sucede no logra apartarla del mundo, aunque ya no sea parte de él.

La novela nos deja leer: los que escriben no intentan entender nada, menos aún saber algo, ni hacerse saber. Los que escriben intentan olvidar, historizarse. Leemos, en apariencia, porque los capítulos están justamente bajo nuestra mirada. Los que escribieron, son parte de una larga lista de otros tantos que escribieron, hasta llegar al primer escritor –uno, antiguo, mítico- que trabó trazos sin intentar responder a la exigencia de una visión que reclamase un sentido. Cuando ese primero, uno, escribió, cambió todas las relaciones entre lo visible y lo que se ve. Lo que se perdía en esa alteración, no era el agregado que hacía falta para que las cosas fueran la Cosa, tampoco era algo en menos –textura, olor-. Lo que quedó atrás, fue la posibilidad de desentenderse de ese vacío: nada visible, en la niebla, invisible; esa ausencia no ausente. Lo que leemos, de lo que se escribió, en esa apariencia, no es más que la visión de una presencia inmediatamente invisible, ininteligible, afirmada en la imposibilidad de esa desaparición.

Leemos entonces, en apariencia, porque es la apariencia –en lo que "en ella" se reedita- de lo único que nos podemos asir a la hora de escribir sobre vampiros. Sobre lo que aparece, la novela arma su relato: "*el efecto de verdad no es el semblante. El Edipo nos muestra, si se me permiten, que es sangre roja. Sólo que hete aquí que la sangre roja no rechaza el semblante, lo colorea, lo a-semeja, lo propaga.*" (Lacan, S18: 14) De lo que los sentidos son atiborrados, eso no se escribe, porque, ¿cómo inyectar a la letra de una sensación? Eso se define como descripción:²²⁷ lo que hace la escritura con lo que aparece; entonces volvemos a las apariencias, que evocan eso sí, ese "algo" restringiéndolo al reducto de lo que no se pronuncia.

"*Nada puede haber más espantoso que esas horribles mujeres que esperaban –que esperan- chuparme la sangre.*" (Stoker, 1999: 59)

²²⁷"*Entretanto, no hay semblante de discurso, no hay metalenguaje para juzgar al respecto, no hay Otro del Otro, no hay verdadero sobre lo verdadero.*" (Lacan, S18: 14)

El espanto, el escalofrío recae en la modificación que suministra el escritor al tiempo verbal: presente, "esperan", están ahí al acecho, sin manera de rehuir de ellas, a pesar de saberlo. No es aquello que se escribe, necesariamente; es en el acto de escribir, lo que se precipita azarosamente, en su repetición, adhiriendo un estado de presente perpetuo, de actual. Una actualidad que no se postra a lo que añeja, a lo que se deja envejecer y morir por el uso –porque el tiempo, si afecta a las palabras, acompaña al tiempo de la vida. Ahora, cuando el tiempo no desgasta, lo perenne de lo que permanece idéntico, se vuelve borde de la pesadilla-.

Drácula, la novela, es eso: la perpetuidad. Lo inmutable, lo que perdura, esa persistencia. Esa forma de persistir.

"¡Allí, en uno de los cajones, de los que había cincuenta en total, sobre la tierra recién extraída, yacía el Conde! O estaba muerto o dormido, no lo sé—tenía los ojos abiertos y petrificados, aunque sin esa calidad vidriosa de la muerte—; se le notaba en las mejillas el calor de la vida, en medio de su extrema palidez, y tenía los labios tan rojos como siempre. Pero no había en él signo alguno de movimiento: ni pulso, ni aliento, ni latido de corazón." (Stoker, 1999: 69)

Esa forma es real, donde su grado de aseveración en nada se emparenta con su veracidad, porque, *"la verdad se experimenta, lo que no quiere decir en absoluto, sin embargo, que ella conozca algo más de lo real, sobre todo si hablamos de conocer y si se recuerdan las características que tiene lo que indico acerca de lo real. Lo real, si se lo define por lo imposible, se sitúa en la etapa donde el registro de una articulación simbólica se encuentra definido como imposible de demostrar."* (Lacan, S17: 186) Lo real de Drácula, que ni vivo, ni muerto, se presenta, está ahí, simplemente es. Hace de las suyas, irrumpe en un asalto de puro azar, al mejor estilo aristotélico de la causa, *tyche*. En su juego de pura presencia, se vuelve entonces, si de causas se lo predispone, como aquello que gesta la incertidumbre asfixiante de lo que no se puede escapar, un vacío compacto. No fuerza, insiste, y su recreo, ese pasatiempo ominoso, es poner a trabajar al lenguaje.

Encomiable tarea, ya que es por él, por lo que está pergeñado: Drácula es el trabajo del lenguaje sobre ese vacío, donde su obrera, en este pasatiempo, es la literatura. Todorov lo escribe: *“Para que la escritura sea posible, debe partir de la muerte de aquello de lo cual habla; pero esa muerte la vuelve imposible, pues ya no hay nada que escribir. La literatura sólo puede ser posible en la medida que se vuelve imposible.”* (Todorov, 2003: 138)

En esta imposibilidad, de cuyo exceso tomamos debida cuenta al reproducir la condena de Sísifo, el tonel de las Danaides, una eternidad de batallas en donde las Ceres²²⁸ se alimentan: esto en más, sólo se siente. Esta imposibilidad, que por lógica no deja de no escribirse (Lacan, S20: 114) –la relación sexual atiende a este respecto, porque es ella, la que no deja de no escribirse- recalca en la ferocidad de un exceso, que su desmesura, parasita lo no sabido. Porque éste exceso, esto en más, no respalda al saber, porque no sabido es, no puede serlo. La literatura se apareja, articula un aparato en donde hay un resto, pero también, un pedazo se escapa incognoscible, que no logra armar pareja; y de ese apareamiento –donde está a disposición la entrada del significante y la muerte-, tope lógico, donde lo que desde lo simbólico se dictamina como imposible, eso será real; así también, por esa entrada triunfal, de velorio, el significante arremete en su primer exilio en la mortificación del cuerpo: el goce y no sólo eso, sino gozar lo menos posible.

Los vampiros pareciera, gozan, al menos algo, de una parte del cuerpo. Pero la ficción aparejada, la que escribe, arrastra un “de más”, ese algo que viene empujando, del que no se sabe, pero aunque sin nombre, está. La ficción, no es femenina por su artículo; lo femenino le viene, en ese acicalamiento de una desmesura que no es asida por el significante. La ficción no-toda es, en tanto producida desde la imposibilidad, en un lugar que es un no-lugar, se sostiene en el afán de no malograr eso que se le escapa al falo.

²²⁸ Las Ceres son representadas en forma de seres alados, de color negro, con dientes blancos, con afiladas uñas. Desgarran los cadáveres y beben la sangre de los muertos y los heridos en batalla.

No-toda entonces, en lo no-sabido, en ese “no” que se antepone a todo intento de saberla y entender. En la ficción, es ficcional a condición de no-toda ser, allí ese exceso que la hace estar siendo, también, en algo de más.

Los vampiros, son ficcionales, porque la ficción se caracteriza por estar moldeada por una lógica femenina, por recalar sobre un real inmutable, donde el cuerpo grita mudo, en el silencio, silencio donde hablan las sirenas, donde braman las brujas. Es este espacio imposible, porque es en el no-siendo todo, donde el sentido es la marca de la hamartía, lo Vampiro exhala. Es por esto que la literatura no se interpreta, sino que se lee, a la espera del encuentro que haga las veces de reducto donde un “en más” exista no-sabido; porque es ininterpretable aquello que desde la ignominia de su procedencia, real e inmutable, sea traducido en un sentido; porque el cuerpo, hay del que se puede decir, pero está, tanto así, eso real desconocido que no se atiene a la cifra, por lo cual no es posible descifrarlo.

Sólo la literatura soporta esta encrucijada: la de partir y ser desde lo que no empieza y no es, y a su pesar, producir efecto. Sólo ella, sólo así. Allí nacen los vampiros, ellos son sus vástagos. Lo Vampiro no tiene nombre y menos descendencia, es si se quiere, aquello que por su inexistencia, posibilita la presencia: el anticipo lógico del “no.”

3.3- Lo imposible

“-¿No ves quién es?”

-No cariño, -dije- no le conozco. ¿Quién es?”

-¡Es él, él en persona!

El pobre Jonathan se sentía aterrado por alguna razón... muy, muy aterrado.

-Creo que es el Conde; pero ha rejuvenecido. ¡Oh, dios, si fuera así! ¡Dios mío, dios mío! ¡Ojalá estuviese seguro!” (Stoker, 1999: 237)

Stoker rompe la linealidad del tiempo, nos deja desposeídos de la atadura que nos cierra y ampara: el vampiro transita en un tiempo, que es tiempo de nada, de ausencia. No hay nada, más no sea el reducto de la irrealidad, que restablezca la coherencia. El vampiro es una traición, un olvido forzado que nos empuja a una incertidumbre, donde no hay más que pérdida. No es un tiempo en reversa, es un trastrocamiento: se revela la inexistencia y en ella el sentido queda desposeído, y lo extraño, esa extrañeza se presenta como la existencia de lo inexplicable.

Luego, sólo el silencio. Nada que decir. Porque no hay una carta retardada –*lettre en souffrance* siguiendo a Lacan (Lacan, 2008: 40)- que pueda dar cuenta de un desplazamiento posible, de ese rasgo que le es propio al significante. El personaje no sufre, en consecuencia, sólo se queda callado, anonadado, tratando de entender, a la espera de un sentido que no llega. Porque éste vampiro no falta, está en ese lugar donde se fractura lo que damos el llamar realidad. No falta, esa es toda su clarividencia; no está escondido. Está ahí en algo que podría ser un no-lugar, y decimos podría, porque no es.

“- ¿Dónde está usted?

Mina respondió con voz neutra:

-No lo sé. El sueño no tiene lugar.

Durante unos minutos reinó el silencio. Mina estaba rígida, y el profesor seguía mirándola fijamente, los demás apenas nos atrevíamos a respirar... El profesor volvió a preguntar:

-¿Dónde está usted ahora?

-No lo sé. ¡Todo es extraño para mí!

-¿Qué ve?

-No puedo ver nada; todo está oscuro.

-¿Qué hace?

-Estoy inmóvil..., completamente inmóvil. ¡Es como la muerte!” (Stoker, 1999: 421, 422)

“Sólo puede decirse a la letra que falta en su lugar de algo que puede cambiar de lugar, es decir de lo simbólico. Pues en cuanto a lo real, cualquiera que sea el trastorno que se le pueda aportar, está siempre y en todo caso en su lugar, lo lleva pegado a la suela, sin conocer nada que pueda exiliarlo de él.” (Lacan, 2008: 36) El contagio, lo que el vampiro inocular a su víctima es éste imposible: una extrañeza, de nada, de muerte sin serlo, que no se ubica, pero atrapa. La inmovilidad de una nada, que no falta, que aquietta.

Stoker escribe, eso que establece la diferencia, entre la hiancia y su ausencia. Entre la falta y lo que no lo es. Porque un vampiro, ante su presencia, el escalofrío se antepone al estrago de la mordida. Hay una distancia. Un suspiro. Pero en ese instante, ahí, es la ausencia la que se escabulle. Entre el preciso instante de su presentificación, lo que se escurre en la presencia, aquello que no se inscribe, es entonces el detenimiento del cuerpo que lo fuga de su perentoriedad. Se escribe, sin escribirlo, porque sólo se adscribe en el correlato. El veneno del vampiro es mudo, tan invisible, que simplemente no es. Nada escribe: “ese es el veneno, helo aquí”, pero su pregnancia se lee en ese sin-sentido que deja exhausto al interpelador. ¿Qué ve? ¿Qué hace? ¿Dónde está?: nada, nada, como la muerte, sin serlo. Escuchar a Mina-envenenada es ser testigos de ese vacío que la palabra no puede inscribir, del lenguaje en su insuficiencia.

Los vampiros existen en la ficción, entonces lo Vampiro, tan sólo es lo imposible.

CONCLUSIONES

Todo comienza por la ausencia.

Un vacío. *"Es noche sin verdad que, sin embargo, no miente, que no es falsa, que no es la confusión donde el sentido se extravía, que no engaña, pero de la que uno no puede desengañarse."* (Blanchot, 1992: 154)

Nada es ahí, en la infranqueable mudez del silencio, *nada* que no germina, que prospera en el silencio, taciturna. Es el viento sin acantilado. No hay olas. No es la muerte - ¿cómo estaría, si aún no ha sido desposeída de vida?-. Es la nada que no habla en las palabras, es la caída libre sin cuerpo.

A partir de allí, en eso que no es tiempo, que respira sin espacio, eso es la frontera del Afuera. *"Pero cuando todo ha desaparecido en la noche, 'todo ha desaparecido' aparece. Es la otra noche. La noche es la aparición del 'todo ha desaparecido'. Es aquello que se presiente. Lo que aparece en la noche es que aparece la noche, y lo extraño no proviene sólo de algo invisible que se haría ver al abrigo y a pedido de las tinieblas; lo invisible es entonces lo que no se puede dejar de ver, lo incesante que se hace ver. El 'fantasma' está allí para ocultar y apaciguar el fantasma de la noche. Los que creen ver fantasmas son los que no quieren ver la noche y la ocupan y la distraen, deteniendo el balanceo del eterno recommienzo. La otra noche no acoge, no se abre. En ella siempre se está afuera. La noche es inaccesible porque tener acceso a ella es acceder al afuera, es permanecer fuera de ella y perder para siempre la posibilidad de salir de ella."* (Blanchot, 1992: 153)

Lo que se concluye es eso, que *todo comienza con la ausencia*, con un vacío que se vela en la noche; no porque su oscuridad la cubra, sino porque la noche-una de ellas - es tierra fértil para crear paisajes ominosos, la otra no tiene paisaje; esos, los paisajes, cubren el vacío en la noche, y la otra noche puede dormir, con un afuera y con una nada, que nada dice porque no habla. Se concluye, porque sólo así se puede escribir, escribir palabras -a pesar de su nada- sigilosas, mortales, propensas a escabullirse, donde se edifique el escalonado conteo.

A ese lugar hemos querido llegar, a ese punto ininteligible, que sólo se escribe aludiéndolo con las musas de la poética. A esa fracción sin representación, menos

representable, sólo se accede al sesgo, palpando en el borde que recorta su escabroso desfiladero, perdiéndolo cuando la punta de los dedos comienza la caricia. A ese lugar, no se llega, porque no es; pero de todas formas, en ese *siendo* que no es, su efecto es la eternidad.

1.

Todorov en 1968 sentencia: el Psicoanálisis reemplazó y por eso mismo volvió inútil a la literatura fantástica. Nunca una sentencia fue tan absurda, porque para que se lleve a cabo tal reemplazo, para empezar, se debería tratar de estofas similares. Todorov supone que el Psicoanálisis y la literatura fantástica trabajan sobre los mismos temas:

"¿Por qué Bataille puede permitirse describir de manera directa un deseo que Gautier sólo osa describir indirectamente? Puede aventurarse la respuesta siguiente: en el intervalo que separa la publicación de los dos libros, se produjo un acontecimiento cuya consecuencia más conocida es la aparición del Psicoanálisis... Esto no significa que la aparición del Psicoanálisis haya destruido los tabúes: éstos han sido simplemente desplazados... En la actualidad no es necesario recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, ni a los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres: el Psicoanálisis y la literatura que directa o indirectamente se inspira en él, los trata con términos directos. Los temas de la literatura fantástica, coinciden, literalmente, con las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años..." (Todorov, 2003: 127-128)

Nosotros diremos, para salvaguarda del genio búlgaro, que esa apreciación no le ahorró genialidad cuando concluyó: *"La operación que consiste en conciliar lo posible y lo imposible puede llegar a definir la palabra imposible. Y sin embargo, la literatura es: he aquí su mayor paradoja."* (Todorov, 2003: 138) Precisamente, porque la literatura es, y el Psicoanálisis, en todo caso, viene al lugar de su lector, es que la una y el otro, hacen las veces de esferas disímiles que se encuentran en un punto ciego. La literatura es espacio, es tiempo, es cuerpo. El Psicoanálisis abreva en ella, pero no se complementan, menos aún se intercambian. Una es gramática que inscribe, el otro, es prisma, es lector.

Escribimos sobre literatura, pero no de cualquier tipo. Escribimos sobre Ella, sólo rastreable a condición de claudicar en la certeza, porque al decir de Blanchot, *"la literatura empieza en el momento en que la literatura es pregunta."* Interrogación, tanto así, como aquella que expresa sin expresar, ofreciendo su lenguaje a lo que se murmura en ausencia de la palabra. La literatura aparece entonces vinculada a lo extraño de la existencia que el ser ha repudiado, y que escapa de cualquier categoría. La literatura no

actúa, sino que se hunde en ese fondo de existencia que no es, ni ser ni nada, y en que se suprime radicalmente la esperanza de no hacer nada. No es explicación ni pura comprensión, pues en ella se presenta lo inexplicable. Expresa sin expresar, ofreciendo su lenguaje a lo que se murmura en ausencia de la palabra: *"El silencio, la nada, es precisamente la esencia de la literatura, la Cosa misma... Porque habla como ausencia. Allí donde no habla, ya habla; cuando cesa, persevera. No es silencioso porque, precisamente en él, el silencio se habla... Pero en este punto del espacio literario el lenguaje es sin sentido. De allí el riesgo de la función poética. El poeta es el que entiende un lenguaje sin sentido."*(Blanchot, 1992: 45)

Esto que la literatura posibilita, en su espacio, en un tiempo que es de ausencia. Diremos entonces que aquella convicción, exclusivo interés por el origen, donde su punto central es la ambigüedad de lo que siendo no es, de lo que por nombrar deja de existir en tanto real, pero por ese nombre es la verdad de la nada; perforada por una palabra hecha de silencio, sustancia primera que fuerza su profundidad en el es y por eso nunca permite llegar a la profundidad de la inacción del ser. Espacio que revela en cada momento el todo, ese todo que no es. Pero ese todo que representa no es una simple idea, puesto que está realizado -irrealización, en donde la ausencia se realiza- y no formulado de manera abstracta. No está realizado de un modo objetivo, pues lo que en él es real no es el todo, sino el lenguaje particular de una obra específica. El todo no se presenta como real, sino como ficticio, vale decir, precisamente como un todo: perspectiva del mundo, tomada desde ese punto imaginario donde el mundo puede verse en su conjunto: una visión del mundo que se realiza como irreal, a partir de la realidad propia del lenguaje. En palabras de Blanchot: *"Es la realización total de esa irrealidad, ficción absoluta que expresa el ser cuando, al haber gastado, corroído todas las cosas existentes, al suspender todos los seres posibles, tropieza con ese residuo ineliminable, irreductible. ¿Qué queda? Esa palabra misma: es."*

Cuando escribimos "es", debe leerse: último reducto en los confines de un abismo mudo, austero. No hay alguien, sino la perpetuidad de lo que no se disemina. El sentido no es una variable compatible con este estado, y lo que procede del verbo, es una articulación que no deja de albergar lo sobrenatural y, en consecuencia, el cobijo del Hades, hace su borde. No hay nadie, menos aún los muertos; es la circularidad al infinito

de ese castigo demencial, que se juega en el pliegue de lo que no cesa. Eterno castigo del soplo que hace girar el no-cuerpo de esas ánimas sin color, e insiste, persevera, y vuelve a hacerlas volar.

El castigo se lleva en silencio, ni un quejido brota de ese espacio que gira. Los que sí gritan, son los que tienen cuerpo. Cuerpo de lenguaje, rescatado de ese borde y a partir de él gritan y hablan. Hablan desde el derrumbe, desde las ruinas que aparecen como preludeo de una historia que no existe. Esos que son hablados hablando, creen tener una historia que los antecede y les da ser-siendo. Una historia que los articula desde un origen, pero que no les responde -porque no es-, y ante el silencio de esa no-palabra, temen. Entonces, elevan su vista al cielo y ven girar las nubes, y temen más aún, porque ese movimiento, de nada hacia ninguna parte, algo les dice, y ese algo no tiene voz. Desde ahí escriben, escriben sobre dioses, sobre un dios, arman cuentos y hacen obras. Montan un espectáculo con escenario desde las ruinas. Y siguen hablando -ese es su castigo, no poder dejar de hablar, y en cada palabra, añorar la palabra que no llega, que no siendo, es-.

Relación activa, entonces, entre literatura, obra y lenguaje, y no por eso menos oscura y profunda, dado que, desde que la literatura en el siglo XIX ha dejado de ser un asunto de recepción, memoria y familiaridad -Época Clásica-, pasa a ser un tercer punto diferente a la obra y al lenguaje, que no representa nada, sino que se debate en un espacio donde inscribe una interrogación. Podríamos preguntarnos a esta altura de la argumentación, ¿qué es entonces, lo que hace que la literatura sea literatura? Sólo es literatura en el instante mismo de su comienzo; desde su primera frase, desde la página en blanco ya no es realmente literatura. Desde que las palabras comienzan a inscribirse en esa superficie que es todavía virgen, en ese momento, cada palabra es en cierto modo absolutamente decepcionante en relación con la literatura. No hay ninguna palabra que pertenezca por esencia o por derecho de naturaleza a la literatura. De hecho, desde que una palabra es escrita en la página en blanco, página que debe ser de literatura, a partir de ese momento no es ya literatura; cada palabra real es en cierto modo una transgresión -acto fundamental, que retorna junto con la muerte, a la marca primera de lo que hace seña- que se efectúa en relación con la esencia pura, vacía de la literatura, que en modo alguno hace de toda obra la realización plena de la literatura, sino su ruptura, su caída, su

desalojo violento e injusto. Es una expoliación que toda palabra hace, desde que es escrita.

Retomemos lo que dejamos planteado, ¿qué es lo que define a la literatura? Dirá Foucault: *"Ese ritual previo que traza en las palabras su espacio de consagración."* Esas palabras que nos conducen hasta el umbral de una perpetua ausencia; eso define a la literatura. La palabra primera no ha muerto, sino que simplemente no está, y en su lugar, ya ni sagrado ni inaccesible, un espacio de ausencia se abre imperturbable. La literatura socava hondo, y en esa superficie, hasta el más irrespetuoso queda mudo porque lo único que hay para decir, poco tiene de palabra. La experiencia moderna de la literatura no es disociable de la transgresión y de la muerte.

Foucault esbozará que en la literatura moderna, por consiguiente, sólo hay dos sujetos que hablan: Edipo para la transgresión y Orfeo para la muerte. Y no hay sino dos figuras de las que se habla, y a las cuales al mismo tiempo, a media voz y como de soslayo, se dirigen, que son las figuras de Yocasta profanada y la de Eurídice dos veces perdida. Transgresión y muerte encarnadas en cuerpos de mujer, que recortan un espacio donde llega aquello que transgrede y mata y, en la medida que llega y no es, es posible detectar la primer señal: cuerpo literario en cuanto no anticipado a cualquier blancura profanada del lenguaje, sino efecto de esa pesadez molesta y horizontal de la línea innúmera de la Biblioteca y de la impureza asesina de la palabra. El espacio propio de la literatura se arma a partir de lo que cercena "Biblioteca" y "prohibición", no como un antes del lenguaje -porque la literatura no escribe un a priori-, sino a partir de una marca que coagula, desaparecida la retórica, esa nueva experiencia que ha extraviado la oportunidad de la relación absoluta y plena entre lo dicho y el decir. En consecuencia, no hay ser de la literatura sino meramente simulacro.

En la Época Clásica, antes de fines del siglo XVIII, toda obra existía en función de cierto lenguaje mudo y primitivo que la literatura estaría encargada de restituir: la palabra de Dios, la verdad, toda la verdad, oculta y pronunciada a la vez: *"A partir del siglo XIX, se deja de estar a la escucha de esa palabra primera y, en su lugar, se deja oír el infinito del murmullo, el amontonamiento de las hablas ya dichas; en esas condiciones, la obra no tiene que tomar cuerpo en las figuras de la retórica, que valdrían como signos de un lenguaje mudo y absoluto, la obra sólo tiene que hablar como lenguaje que repite lo que ha sido dicho, y que, por la fuerza de su repetición, borra a la vez todo lo que ha sido*

dicho, y lo aproxima lo más cerca de sí, para volver a captar la esencia de la literatura... La literatura comienza el día en que algo que podría llamarse el volumen del libro sustituye al espacio de la retórica.” (Foucault, 1996: 79)

Repeticiones, palabras escritas que repiten hablas dichas, dichos que se borran en la ambigüedad de un lenguaje, que descubre y oculta a la vez, porque en tanto simulacro, la literatura no tiene nada que decir, pero escribe ya muerta lo que la aleja de su ser y la aproxima a su esencia: ese dicho advenir, que señala desdoblado la fractura de un espacio que ya no puede decirlo todo porque lo propio de la literatura es el espacio, y como tal simula en sus artes, que hay un algo para decir, una historia que contar; porque lo simulado es, precisamente, hacer escribir algo de lo posible cuando solo se reincluye, una y otra vez, una pregunta por el ser de la literatura: *“Todo lo que ha podido ser antes de Sade y a su alrededor, pensado, dicho, practicado (...) se encuentra meticulosamente repetido (...) la repetición estricta e inversora de lo que se ha dicho, y el nombrar desnudo de aquello que está en el extremo de lo que se puede decir.”* (Foucault, 1996: 150)

En tanto lo que está en juego es decir, y poder ser dicho hasta el agotamiento en un lenguaje sin Dios -simulacro que no esconde su no verdad anticipada-, ese es el espacio que el lenguaje le otorga a la literatura: una ausencia que ofrece una captura que se le escapa, atravesando al sesgo, la incertidumbre del sueño y de la espera, de la locura y de la vigilia. Literatura, entonces, distancia en una interioridad que permite situar y definir la ficción. Único valor por el cual situar las coordenadas de la literatura, en tanto que, sólo en la literatura se da la ficción. Entonces, objeto-literatura que inaugura un campo de lectura, que se estructura desde un no-todo-decir, ausencia que no establece a priori ni temporalidad y desde el cual es posible rescatar aquello que la repetición tiene de insistencia siempre en el mismo lugar, y no por eso ser la esencia pasible de ser nombrada como una forma de decir.

Precisamente, la literatura, por no decir nada y presentarse en su carácter de distancia, en esa ausencia que ahueca en el infinito de un lenguaje fracturado, es la que establece una opción posible a la cuña de la ficción: dejarnos incautar por el simulacro, sin por eso dejar de suponer que la verdad sólo tiene estructura de ficción. Porque la ficción, en la literatura -en la que decimos es-, explicita aquello que motoriza poniendo en la superficie que no hay una existencia a conocer, sino una repetición y en el intersticio de la trama, lo éxtimo. Ficción, nombre de lo femenino, más aún, de *La mujer que hace*

absoluto un no-todo dicho. Si la verdad tiene estructura de ficción, es en tanto privación real del cuerpo, que aquello que se dice sólo asegura que al no haber allí más que un verbo, únicamente existe lo que puede ser dicho en palabras.

La literatura no arroja sentidos ocultos. No es una práctica "oculta", "mágica" que devela lo incognoscible, sino que rescata del fondo del arcón el recurso por excelencia, del que se vale la condición humana para su existencia: el lenguaje. La literatura en su rescate instala en el podio al lenguaje, no como dador de sentidos, sino como "lógica" de una condición del ser.

"Las puertas del mundo de los sueños están en la tierra" (Saer, 2004: 213) y agregamos nosotros: en la superficie. El poeta desnuda el cuerpo con el lenguaje, para incinerarlo con palabras; luego recoge esas cenizas y las arroja al viento volviéndolo eterno, exiliándolo de la muerte. El fluir constante del habla se atasca en esas floraciones invisibles, en esos restos inhumados, sin más existencia que el sonido de la voz que los profiere en el instante de proferirlos. En esos grumos verbales -aglomerado del atascamiento- espesos y atípicos, poniéndose al margen de los conceptos universales, se organizan en concreciones únicas formadas por elementos particulares, que siguen existiendo en tanto tales: el objeto narrativo, dirá Saer, vivifica el eterno presente del relato con la sustancia gruesa de las cosas particulares.

Queda claro que la literatura, entonces, no arroja verdades de época, ni se torna en clarividencia de lo oculto. Su problema capital, su desvelo, es la cuestión de cómo representar, no de qué representar. Podemos inferir que la representación no es algo que se obtiene mediante el empleo del lenguaje, sino algo inherente a él; se ha de trabajar con el lenguaje y con ninguna otra cosa.

Escribirá Saer, "*Nacemos a la historia. Después, lentamente, descubrimos la naturaleza.*" (Saer, 2004: 220) La naturaleza es nuestra primera prohibición; nos imaginamos a la literatura como lenguaje porque comenzamos a concebirla dentro de él. A su vez, el lenguaje nace en el interior de la historia, constreñido por ella. La literatura busca en el lenguaje esos sedimentos, esas puertas que persisten en él y permiten acceder a la naturaleza. La literatura tiende a borrar la historicidad del lenguaje. Toda la literatura es un palimpsesto en el que se superponen y se confunden naturaleza e historia. Pero es únicamente a través de la lectura que el lenguaje de la literatura reencuentra su historicidad: "*La poesía es naturaleza, no lenguaje.*" (Saer, 2004: 220)

La historia no coexiste simplemente con la naturaleza: la suplanta de un modo abusivo. La literatura, al regresar continuamente a la naturaleza, distinguiéndose por su a-historicidad peculiar, no quiere negar la historia, sino confirmar la realidad de esa suplantación y verificar sus fundamentos. La finalidad de la literatura, según Saer, es intentar recoger una naturaleza cruda. La naturaleza asalta al escritor, es un extrañamiento; éste se hunde en el abismo y queda solamente la mano que escribe, el silencio, la gesticulación de una escritura que no resuena. En el extrañamiento, la naturaleza inunda la luz muda de las catedrales, el absoluto del saber, el rumor de las muchedumbres. La función de la literatura es también revelar la realidad de ese hundimiento.

Considerar la literatura, es dar cuenta del lenguaje en su esplendor sumergiéndose en esa pasta viscosa, dura y líquida a la vez; porque precisamente éste es el recurso por excelencia que propone la literatura: un objeto autónomo, un fin en sí mismo, de cuya sola realidad como objeto debemos extraer todo su sentido; las figuraciones particulares que la constituyen, por ser justamente particulares, como la sucesión empírica, suscitan, más que sentidos claros, enigmas, y no tanto conceptos afirmativos como interrogaciones. Ese estatuto de objeto único que es la obra literaria, al decir de Saer, en términos de narración-objeto, se basta a sí misma y, dentro de los límites que se ha impuesto por sus principios de construcción soberana, "*Es un mundo propio, un verdadero cosmos dentro del otro.*"

Mundo de lenguaje y en el lenguaje, cuya sola existencia, la narrativa arroja al presente infinito de la eternidad del relato. El sentido del relato es el relato mismo. Esta determinación de indeterminación de sentido, sin embargo no obnubila, ni merma en nada su eficacia: "*La narración no es un documento etnográfico ni un documento sociológico.*"(Saer, 2004: 260)La literatura no se limita a reflejar el mundo, lo contiene y, más aún, lo crea, instalándolo allí donde, aparte de la postulación autoritaria de un supuesto universo de tal o cual sentido inequívoco, no había en realidad nada.

2.

Hemos planteado hasta aquí, lo que podemos concluir como articulado por un problema, solamente formalizable como interrogante: ¿qué es la literatura?, seguido de ¿qué es la ficción? Preguntas no por escuetas, sencillas, dado que son el resultado de un

encuentro: los vampiros en la literatura. Como todo encuentro, se retuercen en una pregunta, ¿por qué los vampiros no dejan de escribirse?, y como tal, sólo se escriben como ficción. ¿Qué los escribe? Y escribimos, "qué" y no "quién o por qué." La reiteración, en todos los cortes de la historia, nos absuelve de indagar en la singularidad del escritor, ellos están por todos lados, son ellos los que atrapan a los escritores. El por qué, adscribe a una voluntad que parte de la idea, de que hay un sentido oculto, un motivo o gesta que les da origen. Nosotros decimos que la posibilidad de indagarlos en el "qué", abre la opción a un rasgo de estructura, de estructura subjetiva, apoyada desde las coordenadas del lenguaje; es que los vampiros, el personaje se repite, en tanto, constantes en su personificación. No es el argumento, sino que, en ese argumento las coordenadas de su producción literaria se dan con un mismo rasgo: ellos son imparables, insaciables, inevitables, y sin voz, por lo cual, empiezan y terminan en el cuerpo. La personificación dada en la permanencia de sus rasgos, en esa repetición —que no es cualquiera, porque permanece idéntica— es la que nos alerta sobre el error de una interpretación que adquiera visos interpretativos ligados al fantasma. Los personajes no son un velo, no son la construcción en base a retazos que se enlazan con aspectos reprimidos de alguna época histórica, o alguna madre incestuosa de un escritor inspirado. Lo que está en la superficie, palpable en su lectura, pero no escrito como tal, sino advertible en lo que se escribe, es lo que se reitera idéntico en una trama, en una textura de determinadas características: los rasgos de un personaje ficcional.

Hay en la personificación, en la producción ficcional, un "en más", un algo de más que no se agota en la reiteración de los relatos escritos. Eso *en más*, que se aloja en la ficción, que no encuentra filiación que lo anude, porque no deja de insistir, envuelve a los relatos desde afuera, es precisamente de afuera, de otro lugar. Se siente, es lo que el relato produce: algo que se siente, que siente el lector. Es el efecto de lo fantástico, cuando éste género se inmiscuye con lo sobrenatural. ¿A qué nos referimos? A una inquietud, una extraña extrañeza.

"*Qué los escribe*", plantea al Psicoanálisis como lector por excelencia, dados los recursos teóricos que trae a la hora de leer una ficción. Y en consecuencia, posibilita al Psicoanálisis de nutrirse de otra mirada sobre el funcionamiento de la estructura subjetiva. Porque la ficción es producto del lenguaje y, a su vez, hace en el lenguaje. A ella se dirigen las máximas: *el inconsciente está estructurado como un lenguaje y la verdad tiene*

estructura de ficción. ¿Por qué? Cuando la ficción es literaria, la sutileza de su operatoria se evidencia en el tratamiento de eso “*Afuera*”: la ficción es el único recurso con el que cuenta el lenguaje que le ahorra al cuerpo el impacto de lo que la palabra no pronuncia. Ese “*Afuera*”, impronunciado, porque no es de la palabra, y que sólo se escribe como fallido –falla en el encuentro de decirlo, falla en el intento de escribirlo, imposible, porque no es significativo y preanuncia la marca que hará en el signo, la errancia de la huella. Falla porque no está hecho para ser escrito, ni para ser nombrado-, puede ser amortiguado en su insistencia imposible por las características de lo que se propone como soporte. La ficción, en la literatura, se agita en una lógica que es femenina, siguiendo a Lacan, “*el ser no-toda en la función fálica no quiere decir que no lo esté del todo. No es verdad que no esté del todo. Está de lleno allí. Pero hay algo en más.*”(Lacan, 1998: 90); se remeda, en una inmutabilidad, real, de un real imposible, que aparece, así igual, en el mismo lugar, un real que no va a ninguna parte –porque no es parte de un todo que anda-, se queda en ese lugar al que viene, y en ese resuello, entre eso real y el lector, está la verdad, que sólo puede decirse a medias, “*porque más allá de esa mitad no hay nada que decir.*”(Lacan, 1999: 54). Desde ese silencio, el reclamo mudo del cuerpo, en su condena eterna, resuena y anuncia, que lo imposible, esa otra mitad cercenada en su voz, corresponde a la inexistencia de la relación sexual, que porque no hay, no es, entonces sólo es posible escribirla. Eso es lo que es la ficción, es lo que produce, una pregunta al infinito con la inmutabilidad de su pigmento: ¿los vampiros existen porque hay cuerpo, o porque hay cuerpo es que existen los Vampiros?

“La Cosa Freudiana, entiendan en ella lo siguiente, que sólo hay una manera de poder escribir ‘la’ mujer sin tener que tachar el ‘la’: allí donde la mujer es ‘la’ verdad. Y por eso, de ella, sólo se puede decir a medias, mal-decirla.” (Lacan, 1998: 125). Eso es la Bruja, esas son las vampiro.

3.

Cuando abordamos nuestra investigación, el vampiro, el personaje, cambió de género: de él a ella. El vampiro es Ella. Vampiros con nombre de mujer: Clarimonda, Brunhilde, Carmilla, así como Empusas, Erinias, Ceres. Todas ellas, por todos lados,

desde todos los tiempos. Intensidades que aparecen y fuerzan un nombre, y eso que se escribe, lleva lo femenino en su articulación.

Entre Ellas y éstas otras, las primeras, está el Medioevo. Que también tenía sus “presencias” vampíricas, diabólicas a esta altura; pero la mayor pregnancia en la escritura, se le otorga a otro personaje: la Bruja. Esta personificación, corporización de lo más inhóspito, recóndito y malsano de la condición humana, no es una disyunción en el camino. Es simplemente un nombre otro, a eso que la ficción se ve forzada a escribir, por la perentoriedad de lo que no se inscribe. La bruja se hace representante de lo irrepresentable: hay lo que no termina, hay lo que la palabra no atrapa, eso le da existencia a la bruja. ¿Qué es lo que se transmite sin escritura, irrepresentable? Algo del cuerpo, imposible de inscribir. Es eterna naturaleza que hace signo en la irremediable verdad de lo que no es posible de doblegar en palabras: el cuerpo es cuerpo, y en eso, por ser del cuerpo, no se escribe. La bruja más que ninguna otra opción anticipa lo que la ficción postula con los vampiros: hay cuerpo, y de eso no se puede escapar, porque algo de él no se inscribe.

La ficción, en ella, una presencia es convocada a soportar, a ser soporte de lo que en el lenguaje no se termina de incluir, por imposible: aquello que del cuerpo, funciona como real. Ininscribible, un real desconocido.

Los vampiros, son, están, aparecen; así como las brujas. Aquí su presencia insoportable: no es alguien, no es algo, es lo que sólo se puede decir, después que se interpuso el cuerpo. ¿Cómo lo rescatamos? ¿Cómo damos cuenta de lo que escribimos? En la puesta de un conteo, que administra tiempos, una seriación; en una interrupción donde forzamos la entrada del significante, de la pura intensidad al “entre dos.”

Primero es la sensación, una agitación ausente, muda. Nada, ni nadie. Segundo, después, la aparición del cuerpo –del lenguaje, del órgano-, y con él una sustancia que lo absorba en una marca. Tercero, en la cuenta de tres, ya hay un contador, una voz que rescata del silencio esa marca muda y la interroga: desde ahí escribe, y por las características de esa marca, anodina, responde incluyéndola como irreal. La ficción escribe y hace decir: ahí el vampiro.

Hay un personaje, el vampiro, ese termina, empieza, se sucede. La ficción lo enlaza, hace de la marca la iniciación y bautismo, le devuelve el alma al cuerpo en su exorcismo: la letra mata. Pero la ausencia persevera, y vuelve a empezar. Hay del

vampiro que no muere, que no descansa. Eso es lo Vampiro. La insistencia. El nombre, si es posible ponerle nombre a una insistencia, que con nada de humanidad se inmiscuye en la subjetividad, a título de mera presencia insondable.

Lo Vampiro, lo que se rescata en el salto de lo Primero a lo Segundo de nuestro conteo, no accede en su personificación, en la que la ficción escribe vampiro. No accede porque no es eso –un personaje, una ficción–, irremediadamente se entromete, se inmiscuye, pero no es causa. Lo Vampiro no funciona, no se encausa a partir de la falta. Se anoticia por un recorte que se impone y pone a la ausencia un lugar en el conteo -y si así lo hacemos suceder, es porque, ausencia, no es falta-. Esta presencia ausente, esta nada en la nada, hace hablar al cuerpo que lo presiente desde su falta, falta de ese sujeto de la palabra que se precipita a las huestes de la ficción en busca de un “algo-significante” que venga a dar razón: razón de ser, en el ser de lo irracional de lo que no se puede inscribir. La razón, esa que tiene adjudicados los lugares, y tanto así, que hasta supone una barra; la inadecuación se escribe en esa barra, y por esa barra es que se escribe. Ahora bien, aquello que desabonado del lenguaje no se encadena, no es esa escritura. En lo que se inscribe, hay lo que no, por eso, la razón de la escritura.

4. Para concluir

¿Por qué los vampiros no dejan de escribirse? ¿Qué los escribe, con los mismos rasgos en su personificación? ¿Los vampiros existen porque hay cuerpo, o porque hay cuerpo es que existen los Vampiros?

Estos son los interrogantes que guiaron nuestra lectura. Estos son los problemas que nos hicieron leer, en los que se recortó nuestro tema: el cuerpo y la ficción. No cualquier cuerpo, menos cualquier ficción. Cuerpo, real, en lo desconocido, por imposible, allí si podemos escribirlo, su tiempo lógico con los avatares del significante brujo. La ficción, maniqué de tres piezas –femenina, real y del silencio del cuerpo–, que vuela con el polvo de los huesos en el acantilado de las sirenas.

Leer y volver a preguntarse por la literatura en donde leíamos, y en ella interrogar a la ficción. Porque eso es la lectura, la búsqueda de una pregunta al infinito.

La conclusión, -porque toda lectura debe de tenerla alguna vez, eso es lo que este recorrido, si puedo decirlo, me enseñó: la existencia de un tiempo de concluir- llega, como

con los vampiros, en forma de ficción, de corte ficcional. Porque acaso, ¿las hipótesis no son una ficción?

Los vampiros no dejan de escribirse, porque en eso que fuerza un nombre, en las coordenadas de la ficción, los escribe lo que persevera como un real desconocido.

El inconsciente no es una plenitud sino un vacío. No es una memoria. Su realidad no es un ser o un no-ser, sino un puede ser, en el sentido del advenir, de lo que debería ser y no de lo que es. Lacan suspende la certeza de una sustancia, de un ente, en beneficio de una ética en el sentido del advenir, del suceder. Ética que aloja a nuestro personaje, en tanto, lo que ha de suceder es la lógica que sostiene la ficción sobre vampiros: el vampiro es un muerto, que no lo es, pero que debería ser. Deber, no como máxima superyoica, sino como realización ficcional de un imposible que convive desde afuera con la estructura subjetiva, que no se agota con la enunciación -el inconsciente está estructurado como un lenguaje- sino que empuja a un encuentro que no es pura repetición del pasado en el presente, más aún, a un encuentro, que más malo que bueno, siempre se sustrae antes de que salga el sol.

¿Acaso el tiempo que Blanchot propone como el tiempo de la literatura, no describe con detalle lo que Stoker, Gautier, Le Fanu, Raupach, Polidori entre muchos otros, anotaron como temporalidad del vampiro? Una temporalidad que no se ciñe a la conjugación del verbo, y en perspectiva no solo no corrompe el cuerpo que la sostiene, sino que también, no aparece en una correlación de un antes y un después, sino que, en su lugar, repite una nada en un “siendo” que trae aparejado todo el horror de una presencia siniestra que está sin ser, ni falta en ser. Temporalidad no sólo singular, sino de una singularidad de la estructura subjetiva, que por medio de la ficción, presenta algo de eso que insiste, aunque sin tiempo que la calme en la vejez. La literatura debe existir en este “nuevo tiempo”, para poder rescatar en un espacio, que dadivoso se ofrezca, aquello que de lo humano no es compatible con “la razón que todo lo nombra”.

Los vampiros existen porque hay cuerpo. Cuerpo del lenguaje, donde algo de su inscripción es imposible. Por esto, es que existe lo Vampiro, como anticipo en un lugar dado en la ausencia -anticipo lógico del no-, en esa región desconocida, pero no menos efectiva, de la estructura subjetiva que definimos como real, real del cuerpo desconocido.

ANEXO

“La Novia de Corinto”
(*Die Braut von Korinth*, 1797)

Wolfgang Goethe

Procedente de Atenas, a Corinto
llegó un joven que nadie conocía.
Y a ver a un ciudadano dirigióse,
amigo de su padre, y diz que habían
ambos viejos la boda concertado,
tiempos atrás, del joven con la hija
que el cielo al de Corinto concediera.

-

Pero es sabido que debemos caro
pagar toda merced que nos otorguen.
Cristianos son la novia y su familia;
cual sus padres, pagano es nuestro joven.
Y toda creencia nueva, cuando surge,
cual planta venenosa, extirpar suele
aquel amor que había en los corazones.

-

Rato hacía ya que todos en la casa,
menos la madre, diéranse al reposo.
Solicita recibe aquella al huésped
y lo lleva al salón más fastuoso.
Sin que él lo pida bríndale rumbosa
vino y manjares, exquisito todo,
y con un "buenas noches" se retira.

-

No obstante ser selecto el refrigerio,
apenas si lo prueba el invitado;
que el cansancio nos quita toda gana,
y vestido en el lecho se ha tumbado.
Ya se durmió... Pero un extraño huésped,
por la entornada puerta deslizándose,
a despertarlo de improviso viene.

-

Abre los ojos, y al fulgor escaso
de la lámpara mira una doncella
que cauta avanza, envuelta en blancos velos;
ciñen su frente cintas aurinegras.
Al ver que la han visto
levanta asustada
una blanca mano la sierva de Cristo.

-

--¿Cómo --exclama--, acaso una extraña soy
en mi hogar, que nada del huésped me dicen?
¡Y hacen que de pronto me acometa ahora
sonrojo terrible!
Sigue reposando
en ese mi lecho,
que yo a toda prisa el campo despejo.

-

--¡Oh, no te vayas, linda joven! --ruega
el joven, que del lecho salta aprisa--.
Gusté de Baco y Ceres las ofrendas,
pero tú el amor traes, bella corintia.
¡Pálida estás del susto!
¡Ven junto a mí, y veremos
cuán benignos los dioses son y justos!

-

--¡No te acerques a mí, joven! ¡Detente!
¡Vedada tengo yo toda alegría!
Que estando enferma hizo mi madre un voto
que cumple con severa disciplina.
Naturaleza y juventud --tal dijo--,
al cielo en adelante
habrán de estarle siempre sometidas.

-

Y de los dioses el tropel confuso
de nuestro hogar al punto fue proscrito.
Sólo un Dios invisible hay en el cielo,
el que en la cruz nos redimiera, Cristo.
Sacrificios le hacemos,
mas no bueyes y toros son las víctimas,
sino lo máspreciado y más querido.

-
Pregunta el joven, ella le contesta,
y él cada frase en su interior medita
--¿Pero es posible tenga aquí delante;
solos los dos, mi bella prometida?
¡Entrégate a mis brazos sin recelo!
¡Nuestra unión, que juraron nuestros padres,
juzgar puedes por Dios ya bendecida!

-
--¡No me toques, que a Cristo por esposa
destinada me tienen! Dos hermanas
me quedan..., tuyas sean...; yo soy del claustro;
sólo te pido de esta desdichada
alguna vez te acuerdes en sus brazos,
que yo en ti pensaré mientras la tierra
tarde --no será mucho-- en darme amparo!

-
--¡No! ¡A la luz de esta antorcha juraremos
cumplir de nuestros padres la promesa!
No dejaré te pierdas para el goce,
no dejaré que para mí te pierdas.
¡A la casa paterna he de llevarte!
¡Ahora mismo la fecha convengamos
en que ha nuestro himeneo de celebrarse!

-
Truecan muy luego prendas de amor fiel;
rica cadena de oro ella le entrega;
rica copa de plata de un trabajo
sin par él brinda a la sin par doncella
--Tu cadenilla no me vale;
dame mejor, amada,
un rizo de tu pelo incomparable.

-
De los fantasmas en aquel momento
suena la hora, en tanto que dichosos
ellos se sienten, y el oscuro vino
se brindan mutuamente, y con sus pálidos
labios sorbe la novia el vino rojo.
Pero del pan que con amor le ofrecen,

abstiénese --y es raro--
de probar tan siquiera un parvo trozo.

-

En cambio, al joven bríndale la copa,
que él ansioso y alegre luego apura.
¡Oh qué feliz se siente en aquel ágape!
¡Del amor hambriento estaba y de ternura!
Más, sorda a sus ruegos,
ella se resiste
hasta que él, llorando, se echa sobre el lecho.

-

Acércase ella entonces; se arrodilla.

--¡Cuánto verte sufrir me da congoja!
Per toca mi cuerpo, y con espanto
advertirás lo que calló mi boca.
¡Cual la nieve blanca,
cual la nieve fría,
es la que elegiste por tu esposa amada!

-

Con juvenil, con amoroso fuego,
estréchala él entonces en sus brazos.
--Yo te daré calor --dice--, aunque vengas
del sepulcro que hiela con su abrazo.
¡Aliento y beso cambiemos
en amorosa expansión!
¡Un volcán es ya tu pecho!

-

Préndelos el amor en firme lazo.
Lágrimas mezclan a su goce ardiente.
De un amado en la boca fuego sorbe
ella, y los dos a nada más atienden.
Con su fuego el joven
la sangre le incendia;
¡mas ningún corazón palpita en ella!

-

Por el largo pasillo, a todo esto,
la dueña de la casa se desliza;

detiéndose a escuchar junto a la puerta,
y aquel raro rumor la maravilla.
Quejas y suspiros
de placer percibe;
¡los locos extremos del amor compartido!

-

Inmóvil junto al quicio permanece
la sorprendida vieja, y a su oído
llega el eco de ardientes juramentos
que su senil pudor hieren de fijo.
--¡Quieto, que el gallo cantó!
--¡Pero mañana a la noche!...
--¡Vendré, no tengas temor!

-

No puede ya la vieja contenerse;
la harto sabida cerradura abre.
--¿Quién es la zorra --grita-- en esta casa
que al extranjero así se atreve a darse?
¡Fuera de aquí, en seguida!
Mas, ¡oh, cielos!, al punto reconoce
al fulgor de la lámpara a su hija.

-

De encubrir trata el frustrado joven
a su adorada con su propio velo,
o con aquel tapiz que a mano halla;
pero ella misma saca, altiva, el cuerpo.
Y con psíquica fuerza,
con un valor que asombra,
larga y lenta en el lecho se incorpora.

-

--¡Oh, madre! ¡Madre! --exclama--, ¿de este modo
esta noche tan bella me amargáis?
De este mi tibio nido, mi refugio
sin pizca de piedad ¿a echarme vais?
¿Os parece poco llevarme al sepulcro
al lograr apenas la flor de mis años?

-

Más del sepulcro mal cerrado un íntimo
impulso liberóme; que los cantos
y preces de los curas, que acatáis,
para allí retenerme fueron vanos.
Contra la juventud, ¡agua bendita
de nada sirve, madre!
¡No enfría la tierra un cuerpo en que amor arde!

-

Mi prometido fuera ya este joven
cuando aún de Venus los alegres templos
erguíanse victoriosos. ¡La palabra
rompisteis por un voto absurdo, tétrico!
Mas los dioses no escuchan
cuando frustrar la vida de su hija
una madre cruel y loca jura.

-

Por vindicar la dicha arrebatada
la tumba abandoné, de hallar ansiosa
a ese novio perdido y la caliente
sangre del corazón sorberle toda.
Luego buscaré otro
corazón juvenil,
y así todo mi sed han de extinguir.

-

--¡No vivirás, hermoso adolescente!
¡Aquí consumirás tus energías!
¡Mi cadena te di; conmigo llevo
un rizo de tu pelo en garantía!
¡Míralo bien! ¡Mañana tu cabeza
blanca estará,
y tu cara, al contrario, estará negra!

-

Ahora, mi postrer ruego, ¡oh, madre! escucha:
¡Una hoguera prepara, en ella arroja
en sus llamas descanso al que ama, ofrece!
Cuando salte la chispa
y el escoldo caldee,
a los antiguos dioses tornaremos solícitas

“Lenore”

Gottfried August Bürger

Amaneció Lenore al par del alba carmesí,
surgiendo de temibles visiones,
"¿Eres infiel, William, o estás muerto?
Hace tanto que te fuiste."
Porque él, con los guerreros de Federico,
a la lejana Praga fue a luchar;
nunca escribió, en el fragor del combate,
y triste estaba el corazón sincero que lo añoraba.

La Emperatriz y el Rey,
cansados de una lucha sin cuartel,
al fin terminaron con el odio pertinaz,
que inspiraba la rivalidad:
y la multitud marcial, con risas y canciones,
hablaba de su hogar mientras marchaba,
y ¡clank, clank, clank! venían los rangos,
al sonido de las trompetas que crecía.

Y aquí y allá y en todas partes,
a lo largo del camino lleno de gente,
venían viejos y jóvenes, con música alegre,
a unirse a las bandas;
y los niños saltaban y gritaban para espiar a la multitud,
y temblando y estremecida la novia empujaba:
Pero ¡Oh! para los labios suaves de Lenore
se habían terminado los besos y agradecimientos.

Corría rápidamente mirando hombre por hombre
con ojos anhelantes;
pero se sentía sola en la multitud poderosa,
como si la presionara y aplastara,
Mientras pasaba de la tropa -un grupo agradable-
orgullosas las plumas oleaban y caían,
Ella se arrancaba los pelos y daba vueltas,
y como loca se tiraba contra el piso.

Su madre la acariciaba con dulzura,
con suaves palabras de aliento:
"Hija mía, que Dios te contemple
y te tranquilice, niña mía."
"¡Oh, madre, madre! ¡Lo que se fue, se fue!
No comprendo cómo el mundo sigue rodando:
¿Qué piedad tiene Dios conmigo?
¡Pena, pena y aflicción, para mi pesado corazón!

"¡Ayuda, Cielos, ayúdenla!
¡Niña, reza un Ave María!
Grandes y sabios son los actos de Dios;
Él te ama y se compadece de ti."
"¡Fuera, madre, fuera con esas mentiras!
¿Acaso Él ve mi desesperación, o escucha mi llanto?
¿Qué importa ahora esperar o rezar?
La noche ha llegado, ya acabó el día.

"¡Ayuda, Cielos, ayuda! Quien conoce al Padre
sabe por cierto que ama a su niña:
El pan y el vino de su mano divina
suavizarán su ira temperamental."
"¡Oh, madre, querida madre! el vino y el pan
no aliviarán la angustia que tortura mi mente;
porque será tarde para el pan y el vino

para este frío cadáver que aúlla desde la tumba."

"¿Qué pasaría si la falsa fe del traidor falló,
acuciada por dulces tentaciones?
¿Qué pasaría si en la lejana Hungría
el tomó otra novia?
Rechaza al frágil tonto, mujer,
que acepta piedras y rechaza las perlas:
mientras que el alma y el cuerpo estén juntos
en su corazón traicionero siempre habrá tormentas."

"¡Oh madre, oh madre! ¡Lo ido, ido está,
y perdido quedará!
La muerte, la muerte es el destino de mi alma,
aplastada, quebrada y desolada.
¡La chispa de mi vida! ¡Abajo, abajo a la tumba:
muere sola en la noche, muere lejos en la oscuridad!
¿Qué piedad tiene Dios de mí?
¡Lamentos, ay, por mi pesado corazón!"

"Ayuda, Cielos, ayuda, y no la abandonen
porque sus penas son muy agudas,
no sabe lo que dice,
¡Oh, no consideren pecado sus palabras!
Abandona, hija mía, tu desdicha,
y piensa en las felicidades prometidas,
para que tenga paz tu mente
y sé una esperanza y hogar y novia para él."

"¿Madre mía, qué es la felicidad?
¿Madre mía, qué es el infierno?
¡Mi felicidad es estar con Guillermo,
Sin él, es mi infierno!
Muero sola en la noche, lejos en la oscuridad!
Tierra y Cielo, Cielo y tierra,

nada peor que estar sin Guillermo."

Esta pena quebraba el pecho de Lenore,
y apesadumbraba su cerebro;
Así surgía su lamento al Poder en lo alto,
para cuestionar y quejarse:
Sacudiendo sus manos y golpeando su seno,
Gritando y aullando sin descanso,
hasta que su suave velo la luna desplegó,
y las estrellas brillaron en el azul oscuro.

¡Pero se escuchan unos ruidos y el trote
de un pesado caballo!
¡Cómo retumba el acero mientras surge el jinete!
¡Cómo grita el eco!
Mientras silenciosa y claramente la campana gentil
repiquetea y tintinea dulcemente;
y claro y muy bajo a través del tablón de la puerta
llega una voz a los oídos:

"¡Hola, hola! Destraben la puerta;
¿Estás despierta, novia mía, o dormida?
¿Tu corazón aún está libre y fiel al mío?
¿Estás riendo, novia mía, o llorando?"
"¡Oh, cansada estoy, Guillermo, he esperado por ti,
Lamentándome mientras aguardaba todo el día,
llorando con una gran pena,
por la crueldad de tu demora."

"Hasta la mortal medianoche no descansamos,
he viajado rápido desde muy lejos,
y aquí estoy de vuelta con ellos
ahora ya pasó la oscuridad."
"Ah! Descansa con ellos hasta que la noche esté tranquila,
suave debes ser, y blando, y cálido:

Escucha al viento, cómo susurra y golpea
a través de las zarzas espinosas."

"A través de las zarzas de espinos déjalos suspirar,
Déjalos suspirar, niña, déjalos!
Calma la fiereza del ojo brillante de mi cabalgadura,
y su orgulloso y salvaje penacho.
Arriba, arriba y lejos! No pararé,
Carguen rápido detrás mío, arriba, arriba y lejos!
Cientos de millas serán cabalgadas
hasta que pueda reposar en la cama nupcial."

"¡Qué! cabalgar cien millas esta noche,
llevado por esas locas fantasías!
¿No escuchas la campana con su lamento,
mientras tocan las once?"
"Mira, mira! Mira! la luna brilla:
Nosotros y los muertos cabalgamos rápido en la noche.
Es por una apuesta que te llevaré
al recinto nupcial cada vez que nazca el día."

"¡Oh! ¿Dónde está el cuarto, querido Guillermo,
y dónde la cama, Guillermo?
"Lejos, lejos de aquí: quieto, estrecho y frío:
tablón y fondo y tapa."
"¿Hay lugar para mí?" - "¡Para mí y para ti,
Sube, sube a la montura rápidamente!
Los invitados a la boda están listos,
y la puerta de la cámara está abierta."

Aquí a la derecha y allá a la izquierda,
pasaban los sembrados de maíz y tréboles,
y los puentes apenas vistos por los ojos asombrados,
mientras los sobrevolaban traqueteando.
"¿Qué pretende mi amado? La luna brilla,

Los muertos viajan rápido a través de la noche.
¿Acaso mi amado teme a los tranquilos muertos?"
"¡Oh, no, déjalos dormir en su lecho polvoriento!"

En la fresca y suave brisa que flotaba alrededor
mientras los cuervos volaban sobre sus cabezas,
¡Dindón! ¡DinDón! Es el sonido, es la canción,
"Lugar, hagan lugar para los muertos que pasan!"
Lentamente el tren funerario se acerca,
llevando el ataúd, llevando el féretro;
y el lamento de su canto era crudo y sibilante,
como el croar de las ranas en las marismas.

"Desenterraste tu cadáver en la medianoche oscura,
con himnos y tañidos y gemidos,
Pero yo te devuelvo al hogar, mi joven esposa,
para una fiesta nupcial más hermosa.
Ven, corista, ven con tu gentío coral,
y canten solemnemente una canción de bodas,
Ven, hermano, ven - deja escapar la bendición
que no se interrumpa el descanso del novio y la novia."

¡Pasan a la derecha, pasan a la izquierda,
los árboles y montañas en la carrera!
¡A la izquierda, y a la derecha y la izquierda,
vuelan sobre el pueblo y el mercado!
"¿Qué pretende mi amado? La luna brilla,
Los muertos viajan rápido a través de la noche.
¿Acaso mi amado teme a los tranquilos muertos?"
"¡Oh! déjalos solos en su lecho polvoriento!"

¡Mira, mira, mira! en el árbol del patíbulo, mientras bailan rodando alocadamente, arriba y abajo, al resplandor lunar, un grupo volátil, semi perdidos: "¡Jo, jo! loca multitud, vengan aquí, y únense al comienzo de mi veloz carrera; Vengan, báilenme una danza, oh

bailarines, mientras nos encerramos en los tablones del lecho nupcial."

¡Cómo corre la luna allá en lo alto,
en la salvaje carrera alocada!
¡Afuera y adentro, moviéndose como las estrellas
y giran sobre el cielo resplandeciente!
"¿Qué pretende mi amado? La luna brilla,
Rápidamente los muertos cabalgan a través de la noche.
¿Acaso mi amado teme a los tranquilos muertos?"
"¡Ay! Déjalos solos en su lecho polvoriento!"

"¡Corcel, corcel! apura la marcha,
que la arena del tiempo está bien gastada;
¡Corcel, corcel, rápido! comienza el día,
El aroma matutino se siente.
Termina nuestra cabalgata, termina:
¡Hagan lugar, espacio para el novio y la novia!
¡Finalmente, al fin hemos llegado al sitio,
porque la velocidad del muerto no ha aminorado!

Y rápidamente hacia una puerta de hierro,
llegaron con las riendas sueltas;
Al toque del jinete los cerrojos cedieron,
y las trabas se quebraron y cayeron;
las puertas se abrieron ante el toque de difuntos,
y sobre las blancas tumbas se lanzaron sin orden ni concierto:
las tumbas parecían arbustos sombríos,
mientras brillaban por la débil luz de la luna.

¡Pero mira, mira! en un parpadear,
una maravilla fantasmal,
la chaqueta del jinete, pedazo a pedazo,
se cae como ceniza brillante,
Sin sangre y sin pelo, una calavera desnuda,
la visión de esa macabra cabeza fue horrible,

ya no estaba allí la máscara de la vida,
y el esqueleto llevaba un reloj de arena y una guadaña.

Fuerte relinchó el caballo mientras se hundía,
y las chispas caían desparramadas:
¿Qué hombre podría decir si hubiera huido,
o se hubiera desmayado en terreno abierto?
¡Lamentos desde la tierra y aullidos en el aire!
¡Gritos y gemidos por todas partes!
Semimuerta, medio viva, el alma de Lenore
luchó como nunca antes había luchado.

La tropa del cementerio -un grupo fantasmagórico-
rodeó a la mujer agonizante;
Adentro y afuera en sus volteretas
a través del giro de los danzarines:
"Paciencia, paciencia, cuando el corazón se está quebrando;
A tu Dios no se le hacen preguntas:
¡Fuera de tu cuerpo y liberada:
El Cielo conservará tu alma eternamente!"

Bibliografía

- Adorno, T. y Horkheimer, M.** (1987). *Dialéctica del Iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires
- Alexandre, M.** (2000). "Imágenes de las mujeres en los inicios de la Cristiandad", Duby, G. y Perrot, M. *Historia de las mujeres. 1 La Antigüedad*, Taurus, Madrid
- Altamirano, C. y Sarlo, B.** (1983). *Literatura / Sociedad*, Hachette, Buenos Aires
- André, S.** (2000). *Flac (novela) seguida de La escritura comienza donde el psicoanálisis termina*, Siglo XXI, México
- Aracil, M.** (2000). *Vampiros*, Edaf, Madrid
- Ariés, P.** (2011). *El hombre ante la muerte*, Taurus, Buenos Aires
- Bajtín, M.** (1975). "Discurso poético, Discurso novelesco", *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, París
- Baroja, J.** (1974). *Ritos y mitos equivocados*, Istmo, Madrid
- Barthes, R.** (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Buenos Aires
- Barthes, R.** (2003). *El placer del texto y La lección inaugural*, Siglo XXI, Buenos Aires
- Barthes, R.** (2003b). *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Buenos Aires
- Baudelaire, C.** (2003). "El vampiro", "El Muerto gozoso", *Las flores del mal, Obra poética completa*, Ediciones Akal, Madrid
- Blanchot, M.** (1992). *El espacio literario*, Paidós, Buenos Aires
- Blanchot, M.** (2002). *El libro que vendrá*, Editora Nacional, Madrid
- Blanchot, M.** (2004). *De Kafka á Kafka*, Fondo de Cultura Económica, México
- Blanchot, M.** (2007). *La parte del fuego*, Arena, Madrid
- Borges, J. L.** (1998). *Historia de la eternidad*, Editorial Alianza, España
- Borges, J. L.** (2007). "La esfera de Pascal", *Obras Completas II*, Emecé Editores, Buenos Aires
- Borges, J. L.** (2005). "El arte narrativo y la magia", *Obras Completas I*, Emecé Editores, Buenos Aires
- Borges, J. L.** (2005b). "El Biathanatos", *Otras Inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires

- Brenon, A.** (1991). *Las mujeres cataras*, Tikal, Barcelona
- Bürger, G. A.** (1983). "Lenore", *Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse*, C.H. Beck, Munich. O traducida por Leöhmman, Karina, en *Malacandra*, www.geocities.com/soho/cafe/1113/11leonoes.htm
- Canetti, E.** (2005). *La lengua absuelta*, De bolsillo, España
- Capuana, L.** (1995). *Mondo occulto*, Edizioni del Prisma, Catania
- Cardoso, H.- Lamorgia, O.** (2007). *Hechizos del tiempo*, Letra Viva, Buenos Aires
- Cartwright, F. y Biddiss, M.** (2005). *Grandes pestes de la historia*, El Ateneo, Buenos Aires
- Coleridge, S. T.** (1997). *The Complete poems*, Penguin Books, Londres
- Colli, G.** (2007). *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets Editores, Buenos Aires
- Collin de Placy, J.** (1999). *Dictionnaire infernal*, Éditions 10/18, Paris
- Dalarun, J.** (2000). "La mujer a ojos de los clérigos". En: Duby, G- Perrot, M. (2000)
- Darnton, R.** (1998). *La gran matanza de gatos*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires
- D'Amico, C.**(2008). *Todo y nada de todo: selección de textos del neoplatonismo medieval*, Winograd, Buenos Aires
- Deleuze, G. y Guattari, F.** (2008). *Mil Meseta. Capitalismo y esquizofrenias*, Pre-Textos, Valencia
- Deleuze, G.**(2009). *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires
- De Quincey, T.** (2013). *El enigma de la Esfinge*, La Cebra, Buenos Aires
- De Rojas, F.** (1979). *La Celestina*, Edaf, Madrid
- Diderot, D.** (1976). *La religiosa*, Círculo de Lectores, Barcelona
- Dinesen, I.** (2011). *Revista ADN, Diario La Nación*, 25-3-2011
- Duby, G. y Perrot, M.** (2000). *Historia de las mujeres. 1 La Antigüedad*, Taurus, Madrid
- Duby, G. y Perrot, M.** (2000). *Historia de las mujeres. 2 Edad Media*, Taurus, Madrid
- Duras, M.**(2000). *Escribir*, Tusquets Editores, Barcelona
- Filóstrato.** (1992). *Vida de Apolonio de Tiana*, Gredos, Madrid

Flegón de Tralles (1997). *La novia de Anfipolis en Paradoxógrafos griegos, Rarezas y Maravillas*, Gredos, Madrid.

Foucault, M. (1963). "El lenguaje al infinito", texto publicado en *Tel Quel*, N° 15, otoño de 1963. En Foucault, M. (1996)

Foucault, M. (1963). "Distancia, aspecto, origen" publicado en *Critique*, N° 198, noviembre de 1963. En Foucault, M. (1996)

Foucault, M. (1964) "Lenguaje y literatura", texto mecanografiado y depositado en la Biblioteca de Saulchoir del Centro Michael Foucault de París. Corresponde a dos conferencias que se celebraron en 1964 en la Universidad Saint-Louis de Bruselas. En Foucault, M. (1996)

Foucault, M. (1991). *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México

Foucault, M. (1995). *La prosa de Acteón*, Ediciones del Valle, Buenos Aires

Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona

Foucault, M. (1999). *Historia de la locura en la época clásica*, Tomo II, Fondo de Cultura Económica, México

Foucault, M. (2003). *El nacimiento de la clínica*, Siglo XXI, Buenos Aires

Frassetto, M. (2008). *Los herejes*, Ariel, Madrid

Frazer, J.G. (1994). *El folklore en el Antiguo Testamento*, Fondo de Cultura Económica, México

Freud, S. (1998). "Proyecto de Psicología" (1895), *Obras Completas*, Tomo I. Amorrortu Editores, Buenos Aires

Freud, S. (1998). "El chiste y su relación con el Inconsciente" (1905), *Obras Completas*, Tomo VIII. Amorrortu Editores, Buenos Aires

Freud, S. (1985). "El creador literario y el fantaseo" (1907), *Obras Completas*, Tomo IX, Amorrortu, Buenos Aires

Freud, S. (1997). "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci" (1910), *Obras Completas*, Tomo XI, Amorrortu, Buenos Aires

Freud, S. (1985). "El delirio y los sueños en la Gradiva" (1912), *Obras Completas*, Tomo IX, Amorrortu, Buenos Aires

Freud, S. (1987). "Recordar, repetir y reelaborar" (1914), *Obras Completas*, Tomo XII, Amorrortu, Buenos Aires

Freud, S. (1987). "Pulsiones y destinos de pulsión" (1915), *Obras Completas*, Tomo XIV, Amorrortu, Buenos Aires

- Freud, S.** (1987). “La represión” (1915), *Obras Completas*, Tomo XIV, Amorrortu, Buenos Aires
- Freud, S.** (1987). “Lo inconsciente” (1915), *Obras Completas*, Tomo XIV, Amorrortu, Buenos Aires
- Freud, S.** (1987). “Lo ominoso” (1919), *Obras Completas*, Tomo XVII, Amorrortu, Buenos Aires
- Freud, S.** (2000). “Más allá del principio del placer” (1920), *Obras Completas*, Tomo XVIII, Amorrortu, Buenos Aires
- Freud, S.** (2000). “Una neurosis demoníaca en el siglo XVII” (1922), *Obras Completas*, Tomo XIX, Amorrortu, Buenos Aires
- Freud, S.** (2000). “El yo y el Ello” (1923), *Obras Completas*, Tomo XIX, Amorrortu, Buenos Aires
- García Teijeiro, M.** (1997). *El tema de la amante fantasma desde Flegón*, Homenaje a Miquel Dolç, Actes de XII Simposio de la Sección Catalana I/I de la Sección Balear, Palma de Mallorca
- Garibay, A.** (2000). *Mitología griega*, Porrúa, México
- Gautier, T.** (2000). “Los amores de una muerta”, en Ibarlucía-Castelló (2002)
- Giordano, O.** (1983). *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, Gredos, Madrid
- Goethe, J.W.**(1963). “La novia de Corinto”, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid
- Goethe, J.W.** (2003). *Fausto*, Libertador, Buenos Aires
- Gogol, Feval, Le Fanu** (1964). *Vampiros*, Ediciones Marte, Barcelona
- Graves, R.**(1985). *Los mitos griegos*, Alianza, Madrid
- Grimal, P.** (2001). *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Buenos Aires
- Guinzburg, C.** (1994). *El queso y los ratones*, Munchnik Editores, Barcelona
- Heidegger, M.** (1996). *El origen de la obra de arte*, Alianza, Madrid
- Hesíodo** (2008). *Teogonía. Trabajos y días*, Gredos, Barcelona
- Hughes, P.** (1974). *La brujería*, Bruguera, Madrid
- Homero** (2004). *La Odisea*, Terramar Ediciones, La Plata
- Hoffman, E.T.A.** (2002). “Vampirsimo”. En Ibarlucía, R. y Castelló Joubert, V. (2002)

- Ibarlucía, R. y Castelló Joubert, V.** (2002). *Vampiria*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires
- Jackson, R.** (1986). *Fantasy: literatura y subversión*, Catálogos Editora, Buenos Aires
- Jackson, R.** (1999). *El libro completo de los vampiros*, Grupo Editorial Tomo, México
- Jones, E.** (1967), *La pesadilla*, Horme, Buenos Aires
- Kafka, F.**(2008). *El silencio de las sirenas. Escritos y fragmentos póstumos*, Sudamericana, Buenos Aires
- Kaplan, M. y Richer, N.** (2003). *El mundo romano*, Editorial de la Universidad de Granada
- Keats, J.** (1999). "La Belle Dame sans Merci", *Poetical Works*, Bartleby.com, Nueva York
- Klossowsky, P.** (1975). *La vocación suspendida*, Era, México
- Klossowsky, P.** (1980). *Tan funesto deseo*, Taurus, Madrid
- Klossowsky, P.** (1989). *La revocación del Edicto de Nantes*, Montesinos, Barcelona
- Lacan, J.** (2001). *Seminario 5 Las formaciones del inconsciente (1957-58)*. Paidós, Buenos Aires
- Lacan, J.** (2006). *Seminario 10 La Angustia (1962-1963)*, Paidós, Buenos Aires
- Lacan, J.** (1992). *Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires
- Lacan, J.** (1999). *Seminario 17 El reverso del Psicoanálisis (1969-1970)*, Paidós, Buenos Aires
- Lacan, J.** (2011) *Seminario 18 De un discurso que no fuera del semblante*, Paidós, Buenos Aires
- Lacan, J.** (2000). *Seminario 19... O Peor (1971-1972)*, Traducción de Ricardo Rodríguez Ponte, para circulación interna de la EFBA
- Lacan, J.** (1998). *Seminario 20 Aún (1972-1973)*, Paidós, Buenos Aires
- Lacan, J.** *Seminario 21 Los desengañados se engañan (1973-1974)*. Impreso exclusivamente para circulación interna de E.F.B.A.. Traducción Irene Agoff. Revisión técnica: Evaristo Ramos.
- Lacan, J.** (2002). *Seminario 22 R.S.I. (1974-75)*. Versión crítica. Traducción y notas Ricardo Rodríguez Ponte para circulación interna de EFBA
- Lacan, J.** (2003). *Seminario 23 El Sinthoma (1975-1976)*. Versión crítica actualizada. Establecimiento del texto, traducción y notas Ricardo Rodríguez Ponte. Para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires

- Lacan, J.** (1988). *Seminario 24 L'insu que sait de l'une-bevue s'aile a mourre (1976-1977)*. Traducción Susana Sherar-Ricardo Rodríguez Pontepara circulación interna de la EFBA
- Lacan, J.** (2012). "Lituraterre" (1971), *Otros Escritos*, Paidós, Buenos Aires
- Lacan, J.** (2008). *Escritos 1*, Siglo XXI editores, Buenos Aires
- Lacan, J.** (2008). *Escritos 2*, Siglo XXI editores, Buenos Aires
- Lacan, J.** (2007). *Mi enseñanza*, Paidós, Buenos Aires
- Lecerle, J.J.**(2001). *Frankenstein: mito y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires
- Le Fanu, J.S.** (2002). "Carmilla". En Ibarlucía- Castelló (2002)
- Le Goff, J.** (2010). *Héroes, Maravillas y leyendas de la Edad Media*, Paidós, Buenos Aires
- Lewis, M.** (1995). "Alonzo the Brave, and Fair Imogine", *The Monk*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York
- Lispector, C.** (2008). *Cuentos reunidos*. Siruela, Madrid
- Marcano, S.** (1996). "Acto perverso y vampirismo", Ponencia del Panel "Sexo y Violencia", 1er. Encuentro Psicoanalítico Anual: "Sexo, amor, inocencia y deseo", Caracas. En *Tópicos*, año VII, vol. 2, 1999, Buenos Aires.
- Mérida Jiménez, R. M.** (2007). *El gran libro de las brujas*, Editorial Nuevo Extremo, Buenos Aires
- Michelet, J.** (2006). *La Bruja. Un estudio de las supersticiones de la Edad Media*, Ediciones Akal, Madrid
- Montero Cartelle, E.** (1998). "Las sortes sanctórum: la adivinación del porvenir de la Edad Media", *Actas del II Congreso Hispánico de Latín Medieval*, Universidad de León, vol. I
- Muñoz Acebes, F.J.** (2000). "El motivo de la mujer vampiro en Goethe", *Revista de Filología Alemana*, Alemania
- Nietzsche, F.** (1999). *La gaya ciencia*, Edimat Libros, Madrid
- Orlandis, J.** (2003). *Historia de la Iglesia Antigua y Medieval*, Ediciones La Palabra, Madrid
- Ossefelder, H. A.** (1968). "Mein liebes Mägdchen glubet", Dieter Sturn-Klaus Völkner, *Von denen Vampiren oder Menschengaugern*, Suhrkamp, Munich
- Ovidio** (1986). *Fastos. Libros IV-VI*, Universidad Nacional Autónoma de México, México
- Ovidio** (1995). *La metamorfosis*, Ediciones Cátedra, Madrid

Ovidio (2006). *El arte de amar*, Edaf, Madrid

Parrinder, G. (1963). *La brujería*, Eudeba, Buenos Aires

Pastoureau, M. (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*, Katz Editores, Buenos Aires

Penrose, V. (2001). *La condesa sangrienta*, Siruela, Madrid

Pizarnik, A. (2005). *Prosa completa*, Lumen, Barcelona

Platón (1995). *Banquete*. Planeta, Buenos Aires

Plutarco (1995). *Obras Morales y de Costumbres VI (Moralía)*. Gredos, Madrid

Poca, A. (1991). *De la literatura como experiencia anónima del pensamiento*, en Blanchot (1992)

Polidori, J. (2002). “El Vampiro”, en Ibarlucía-Castelló (2002)

Premat, J. (2002). *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario

Rabinovich, D. (1999). *El deseo del psicoanalista*, Manantial, Buenos Aires

Raupach, E. (2002). “Deja a los muertos en paz”, en Ibarlucía-Castelló (2002)

Rodríguez de la Sierra, L. (1989). “El vampiro”, *Mitos universales, americanos y contemporáneos: un enfoque multidisciplinario* / Simposium Internacional sobre mitos, 1, Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Lima

Rusconi, R. J. (2003). “El retorno a Drácula”, *Actualidad Psicológica*, Vol. 18, Buenos Aires: Asistencia y Estudios Psicoanalíticos Argentinos y (1996). “Vampiros: consideraciones psicoanalíticas”, *Mitos y sus ámbitos de expresión: enfoque multidisciplinario* / Simposium Internacional sobre mitos, 4. Buenos Aires: APA, Grupo de estudio sobre mitos de América Latina

Saer, Juan José (1999). *La narración-objeto*, Seix Barral, Buenos Aires

Saer, Juan José (2004). *El concepto de ficción*, Seix Barral, Buenos Aires

Scholen, G. (1986). *La cábala y su simbolismo*, Siglo XXI, México

Simo, J.(1991). “El narcisismo primitivo como vampirismo: sobre los elementos arcaicos en la relación de objeto patológica”, *Gradita*, Vol. 5, Nº 3, 1991, México: Sociedad Psicoanalítica de México

Siruela, J. (1992). *Vampiros*, Siruela, Madrid.

Sprenger, J. e Institoris, E. (2004). *Malleus Maleficarum. El Martillo de las Brujas para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza*, Maxtor, Valladolid

Staël, Madame de (1991). *De l'Allemagne*, Flammarion, Paris

Steiner, G. (2004). *Lecciones de los maestros*, Siruela, Madrid.

Todorov, T. (2003). *Introducción a la literatura fantástica*, Coyoacán, México

Torquemada, Antonio de (1983). *Jardín de las flores curiosas*, de Giovanni Allegra, Madrid

Urtubey, L. de (1983). *Freud y el diablo*, AKAL, Madrid

Vappereau, J.M. (2006). *Nudo*, Kliné, Buenos Aires

Verdon, Jean (2009). *Las supersticiones en la Edad Media*, El Ateneo, Buenos Aires

Williams, R. (1977). *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona

Walsh, R. (2007). *El violento oficio de escribir*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires