

La Academia
para Jóvenes

Fantasmas bajo la luz eléctrica

Vicente
Quirarte





La **Academia** para **Jóvenes**



Director de la Colección
La **Academia** para **Jóvenes**

Benjamín Barajas

Editores

Alejandro García

Édgar Mena

Cuidado de la edición

Keshava R. Quintanar Cano

Diseño

Julia Michel Ollin Xanat Morales

Fantasma bajo la luz eléctrica

Quirarte, Vicente, 1954-

Fantasmas bajo la luz eléctrica -- México: UNAM, Plantel Naucalpan, Academia Mexicana de la Lengua, 2019. 191 pp.

(Colección La Academia para Jóvenes).

ISBN: 978-607-02-9490-7 (Obra Completa UNAM).

ISBN: 978-607-30-1620-9 (Volumen UNAM).

ISBN: 978-607-97649-3-7 (Obra Completa Academia Mexicana de la Lengua).

ISBN: 978-607-98305-3-3 (Volumen Academia Mexicana de la Lengua).

Primera edición: abril de 2019.

D.R. © UNAM 2019 Universidad Nacional Autónoma de México,
Ciudad Universitaria. Delegación Coyoacán, CP 04510, CDMX.

D.R. © 2019 Academia Mexicana de la Lengua, Iztaccíhuatl 10,
Florida, Delegación Álvaro Obregón, CP 01030, CDMX

ISBN: 978-607-02-9490-7 (Obra Completa UNAM).

ISBN: 978-607-30-1620-9 (Volumen UNAM).

ISBN: 978-607-97649-3-7 (Obra Completa Academia Mexicana de
la Lengua).

ISBN: 978-607-98305-3-3 (Volumen Academia Mexicana de la
Lengua).

Esta edición y sus características son propiedad de la UNAM.
Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin
la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso en México – Printed in Mexico.

Vicente Quirarte

Fantasmas bajo la luz eléctrica



Índice

PROEMIO, Benjamín Barajas	9
INTRODUCCIÓN, Miguel Ángel Galván Panzi	11
Puerta de entrada	21
Poe entre nosotros	29
Metamorfosis del lobo	89
Para contar historias de fantasmas	109
Vampiros de esta lengua	131
Bibliohemerografía	179

Proemio

LA PROMOCIÓN DE LA LECTURA tiene en México una historia noble y fructífera. Son épicas las cruzadas de José Vasconcelos, Jaime Torres Bodet, Juan José Arreola, Felipe Garrido, entre muchos otros, para incentivar la imaginación, la reflexión y el conocimiento que nos proveen los libros. Sin lectores, las páginas de los libros dejan de respirar, sin lectores pareciera inútil todo esfuerzo de escritura; en la interacción de este binomio arraiga la salud cultural de una nación. De ahí la importancia de **La Academia para Jóvenes**, una colección de ensayos preparada por eminentes miembros de la Academia Mexicana de la Lengua y la Secretaría General de la UNAM —con el apoyo del doctor Leonardo Lomelí Vanegas—, cuyo propósito es contribuir a este profundo e intenso diálogo entre docentes y alumnos del bachillerato universitario.

Benjamín Barajas
Director de la Colección
La Academia para Jóvenes.

Introducción

Vicente Quirarte: la memoria es un barco de papel donde puedes guardar una ballena

CONOCÍ A VICENTE QUIRARTE hace casi cincuenta años, para mayor exactitud, en el año 1973. En el país gobernaba (¿o reinaba?) Luis Echeverría y la UNAM acababa de salir de una huelga —de octubre del 72 a enero del 73— promovida por el entonces STEUNAM, con el fin de obtener su reconocimiento como sindicato; además, unos meses antes había ocurrido la alucinante toma, por decir lo menos, del campus universitario por Miguel Castro Bustos y Mario Falcón. Pablo González Casanova había sido destituido y su lugar como rector fue ocupado por Guillermo Soberón Acevedo. La Facultad de Filosofía y Letras, con todo y su inefable aeropuerto, sus apariciones —ahora míticas, como las de Alcira o el Wama— sería el escenario en el que, gracias a que cursamos juntos algunas materias de Letras Hispánicas, licenciatura a la que ambos

habíamos ingresado, Quirarte y el que esto escribe sabríamos de nuestras respectivas existencias. Una de las materias en la que coincidimos fue la de Siglos de Oro, impartida por la querida maestra Margarita Peña (q.e.p.d.). Vicente nos mostró, en alguna de estas clases y, merced a una exposición llena de sabiduría y amenidad, su devoción por la investigación histórica que era y es tan poderosa, como la que ha dedicado a la Literatura.

Vicente, junto con Francisco Monroy, un compañero de la carrera, fue el animador principal y el culpable de la aparición de una revista estudiantil que alcanzó dos números: “Caballo verde”, *para la poesía y el cuento*. Sus editores intentaban rendir homenaje a los integrantes de la Generación del 27. Con portada en la que había una viñeta del caballo del Guernica, y realizada de acuerdo con nuestras posibilidades económicas, la revista reunía los intentos un tanto dispares de algunos integrantes de la generación, entre ellos Carlos Chimal, Francisco Conde, Mario Calderón, el propio Vicente y, dicho sin pudor, yo mismo. Como jóvenes que éramos, la solemnidad era nuestra figura tutelar.¹

Desde esos años, Quirarte apuntaba sus armas en direcciones precisas: la Poesía, la Historia, la Vida. En él se cruzaban líneas complementarias que otorgaban rigor, cadencia y claridad a sus palabras. Se distinguía

¹ Eximo de tal señalamiento al texto *La bola gira, de inmortales e inolvidables ecos*.

también una vocación que iría desarrollándose con la constancia y el espíritu que lo han animado desde siempre: la escritura.

La escritura le concedió y le concede a Quirarte la libertad de mirar la Historia, la *madre de la imaginación*, y la Literatura, o la Historia en la Literatura o la Literatura en la Historia, como dice él mismo. Quirarte se ha enfrentado al lenguaje, núcleo fundamental de su vocación, y lo ha sometido, bajo un trabajo constante, a “esa actitud renacentista de orfebrería verbal”, como ha escrito Eduardo Casar.

Aunque es fundamentalmente un poeta, su obra se extiende a todos los géneros: en ellos, Quirarte da cuenta de sus obsesiones, que van del combate amoroso, la presencia de la ciudad, o la memoria. En este libro, a través del recorrido que nos propone, se vuelven a encontrar temáticas y búsquedas que Quirarte ha perfeccionado al paso del tiempo. Su discurso aporta la minuciosidad con que reconstruye el pasado, así como descubre los vasos comunicantes entre la poesía y la realidad.

Libro acerca de lo distinto, lo fantástico, *Fantasmas bajo la luz eléctrica* honra la trascendencia y perdurabilidad de un género y de sus criaturas más reconocibles y, por lo mismo, más deformadas. Tanto Poe como Drácula o el temible Satán Carroña encuentran su dimensión exacta en las páginas que los asila mediante una nueva mirada, que no exime a la investigación de su firmeza

ni obstruye la fascinación con que su lenguaje nos sorprende.

La memoria es un espejo de fantasmas, según Mishima, pero es también la posibilidad que se nos otorga de permanecer en los otros. Los fantasmas convocados por Vicente Quirarte se convierten en seres que abandonan su condición fantasmal para transformarse en presencias tangibles, presencias que tal vez nos resultaban más o menos cercanas, más o menos recurrentes, pero que ahora, bajo la luz eléctrica, se han vuelto imprescindibles.

Miguel Ángel Galván, marzo 2019

Fantasma bajo la luz eléctrica

¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez. Un instante de dolor quizá, algo muerto que parece por momentos vivo, un sentimiento suspendido en el tiempo, como una fotografía dolorosa, como un insecto atrapado en ámbar.
Guillermo del Toro, *El espinazo del diablo*

La prueba de la existencia de los fantasmas es el dolor fantasma.
Darío Jaramillo Agudelo

Sin embargo en mis sueños, esa zona de la vida en la que no se manda, deambula un fantasma que se niega a desaparecer.
Jorge Esquinca

A la memoria siempre viva de
Ignacio Padilla

Puerta de entrada

AL ESCRIBIR DE noche, Edgar Allan Poe lo hacía con luz de vela. No obstante ser artículo de apremiante necesidad, su costo era elevado, sobre todo para un poeta. Idénticamente sucedía con lámparas que utilizaban purísimo aceite de ballena, lo cual explica el apogeo que la cacería del Leviatán tuvo durante parte considerable del siglo XIX. Derivada del petróleo, la parafina contribuyó igualmente a la iluminación. Las velas adquirieron inusitada calidad mediante los descubrimientos del químico francés Michel Eugène Chevreul (1786-1889), cuya longevidad de 103 años le permitió ser testigo de la electricidad y su actuación protagónica.

Poe fue plenamente leído y asimilado en nuestro país con la llegada de la luz eléctrica. En 1880 se instalaron 40 focos alimentados por la nueva energía en la Plaza Mayor de la Ciudad de México y en la arteria que al desembocar en ella con distintos nombres era

la más privilegiada de la urbe: Plateros, San Francisco, Corpus Christi. Ante la irrupción de la intrusa que amenazaba clausurar el imperio de las sombras, las presencias cambiaron de armas y estrategias. El estudio científico de las complejidades del alma humana y la amplitud del espectro sensorial permitió a nuestros grandes torturados comprender una afirmación de Poe: sus historias no imitaban modelos alemanes sino nacían de las profundidades de su corazón.

La investigación y sistematización bibliohemerográfica del ensayo “Poe entre nosotros” es obra de la doctora Lilia Vieyra, investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, especialista en prensa del siglo XIX. A ella se deben las iluminaciones del texto, particularmente de la citada centuria.

Así como el discípulo supera y a veces termina por borrar al maestro, las grandes creaciones adquieren vida autónoma y más perdurable que la de su creador. Sucede con *Moby Dick* o *Frankenstein*. Así ocurre en el caso del irlandés Bram Stoker y *Drácula*, su obra más conocida. En 2012 conmemoramos medio siglo de la primera aparición de *Aura*, donde Carlos Fuentes otorgó al relato de fantasmas una nueva dimensión estética.

La llamada literatura de terror estuvo durante mucho tiempo confinada en los anaqueles de librerías a un ghetto reducido y casi vergonzoso. Los ensayos dedicados a Fuentes y a textos sobre vampiros igualmente articulados en español demuestran sus aportaciones

y elementos inolvidables a un género cada día más apreciado. En la revisión que llevo a cabo me refiero sobre todo a escritos en prosa —lo cual no excluye el palpitante de la poesía— que transitan del cuento a la novela, de la especulación filosófica al ensayo creativo, de la intertextualidad a la disección anatómica. Todos persiguen acercarnos a la criatura cuya vida es eterna en la medida en que se alimenta de nuestra imaginación. Han sido escritos en esta lengua, de este lado del Océano, particularmente en el llamado nuevo mundo, donde el vampiro adquirió carta de naturalización tanto en la zoología natural como en la fantástica. La generosidad de Hugo Chaparro, gerente de Laboratorios Frankenstein en Bogotá, me llevó al conocimiento de la antología del también colombiano Guillermo Martínez González, *El vuelo diabólico. Poemas sobre vampiros y murciélagos*, a la cual remito al lector interesado.

El ensayo “Metamorfosis del lobo” examina las características del animal en la vida de la especie humana, ya en su relación accidental o cotidiana, ya en la suprema simbiosis: cuando el hombre adquiere de manera total las características del lobo, es decir, cuando se transforma en licántropo. Su provocadora fue la doctora Alejandra Amatto, al haberme invitado a dar una conferencia con ese tema en el coloquio que desde el título, “Entre lo insólito y lo extraño. Nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispa-

noamericana”, plantea una de las disyuntivas más frecuentes en quienes nos aproximamos al denominado convencionalmente subgénero. Cuanto entra en el dominio de lo distinto nos obliga a desviarnos de nuestro sendero familiar: abruptamente interrumpe nuestra cotidianidad amable y conocida. Desde este punto de vista, toda literatura es fantástica porque nos dota de alas para escapar de la realidad y entrar más profundamente en ella: viajar, como nos enseña Baudelaire, a cualquier lugar siempre y cuando sea fuera de este mundo.

La dedicatoria a Ignacio Padilla no es únicamente un gesto espontáneo de sentimentalismo sino un acto de justicia para quien honró las palabras de su tribu, honró a México y vivió, escribió y amó con la intensidad y el vértigo de sus 47 años. Traducido a más de veinte idiomas, soñador de ojos bien abiertos, Ignacio Padilla es uno de los escritores que dignificó la literatura fantástica de la misma manera en que en su momento lo hizo Howard Phillips Lovecraft. Por una coincidencia, ambos escritores llegaron al fin de su aventura terrestre cuando contaban con la misma edad.

Un compañero de generación se refirió a Ignacio Padilla como un gran arquitecto. Pero no sólo proyectaba y diseñaba con buen gusto, erudición y elegancia, sino calculaba las estructuras para llevar a buen término sus obras. Por sus textos transita el lector con orgullo de reconocerse en la lengua que llama-

mos de Cervantes, honrada dos veces por Padilla. Ya era un gran cervantista y estaba en vías de convertirse en un inmortal estudioso del autor del Quijote. En la exigencia académica también se dio el lujo de manifestar su heterodoxia. Su libro póstumo, *Los demonios de Cervantes*, nos enseña a leer de otra manera a nuestro artífice mayor. Con justicia, se definía a sí mismo como un físico cuántico. Varios objetos verbales suyos soportarán el paso de los años. Su colección de ficciones titulada *Las fauces del abismo* fue propuesta para el premio Real Academia Española, al lado de novelas que defendían el poder del género sobre su hermano en apariencia menor. Aunque era un novelista consumado, como lo demuestra *Amphitryon*, publicada y premiada cuando su autor no llegaba a los treinta años, en el cultivo de la historia breve Padilla encontraba su territorio predilecto y su vocación integral. En la dedicatoria —generosa y espontánea como todas las suyas— que me hizo de su libro de relatos *Los reflejos y la escarcha*, afirma que es en el cuento “donde soy más yo.” Se llamaba a sí mismo Nacho Padilla, no porque pretendiera restarle sonoridad a su nombre Ignacio, sino porque Nacho era el modo fácil y amable como él se ofrecía a los demás. Era dulce, cortés y valiente. Nunca mostraba las adversidades de la vida, que seguramente enfrentó.

Vicente Leñero, su compañero de travesura en la Academia Mexicana de la Lengua, y con el cual

fumaba en la que denominamos la hora del recreo, afirmó de él que “es un brillante ejemplo de esa narrativa empeñada en someter el qué de la historia a un exigente cómo”. Padilla tocó todas las notas y lo hizo bien. Prestidigitador de la palabra, artífice de la lengua, impecable constructor de ficciones que en su verosimilitud y en su exigencia verbal hallaban la verdad más absoluta, Ignacio fue uno de los más altos hechiceros verbales de la tribu. Cada vez que llego al cruce de Insurgentes y Olivo, lo recuerdo entrando al Café de la Parroquia, donde arribaba invariablemente, una hora antes del inicio de la sesión de trabajo de la Comisión de Consultas de la Academia Mexicana de la Lengua, donde era uno de los más entusiastas y propositivos trabajadores.

Aunque sus palabras quedan entre nosotros, quisiéramos que su magia hiciera feliz realidad la ficción concebida por Edgar Allan Poe en “El extraño caso del señor Valdemar” y Nacho Padilla estuviera con nosotros un rato más, que llegara hasta nosotros con su sonrisa fácil y por eso avasallante, con su palabra exigente que él volvía accesible con la verdadera cortesía del ser de talento. Premiado múltiples veces por su trabajo, premiado por la vida, Ignacio Padilla nos premia de manera cotidiana y eterna. Leerlo es comprender, como él siempre quiso, que “quienes ven el pensamiento mágico como una perversión de la lógica, harán bien en juzgar de excéntrico el punto de

partida de mis reflexiones”. Celebremos y admiremos su lealtad a la magia y sus tangibles, invencibles poderes.

Una segunda justificación para la dedicatoria. El gran Nacho me había pedido este libro para las ediciones por él animadas. Ahora se publica para jóvenes, y en nombre del joven que Ignacio Padilla nunca dejó de ser.

Tlacopac San Ángel, otoño de 2018

Poe entre nosotros

Es una ironía del destino que muriera en la pobreza. Si cada hombre que haya escrito una historia indirectamente inspirada en Poe, en retribución llevara un ladrillo para un monumento, éste llegaría a tal altura que sobrepasaría a las pirámides.

Sir Arthur Conan Doyle

*Palabras en el centenario del nacimiento de Edgar Allan Poe,
1ro de marzo de 1909*

LA FOTOGRAFÍA MÁS célebre de Edgar Allan Poe que ha llegado hasta nosotros es la de un abandonado. Un sobreviviente. Está fechada el 15 de noviembre de 1848, cuando el escritor tenía 39 años, uno antes de llegar al fin de su breve tránsito terrestre. La imagen fue hecha en un estudio de Providence, Rhode Island, ciudad donde cuatro décadas más tarde nacería Howard Phillips Lovecraft.

Un segundo elemento hace la imagen más dramática: fue tomada cuatro días después de que Poe intentara suicidarse con una fuerte dosis de láudano. Gesto teatral y desesperado, producto de la negativa de Sara Hellen Whitman a seguir aceptando el cortejo —asedio— del

poeta, lo cierto es que vivía uno de esos momentos tan frecuentes en su existencia, en la cima de la ola de la exaltación amorosa y con el vehemente deseo de ser admirado y protegido por la figura femenina.

Poe era conocido como el hombre que nunca sonreía. Sin embargo, en la mayor parte de los retratos que de él se conservan la sonrisa está a punto de esbozarse. Dos de sus fotografías anteriores a la de 1848 lo muestran de tres cuartos. En una viste el abrigo militar que conservaba de su paso por West Point. Fue su leal compañero, inclusive en el entierro de su esposa Virginia Clemm, la fría mañana del 30 de enero de 1847.

En otra fotografía, parece que la cámara lo hubiera sorprendido en su mesa de trabajo. Su gesto es afable; su cabello, brillante; su vestidura, irreprochable.

En cambio, en la última de sus imágenes tomadas en vida, la de 1848, Poe no se concede ni nos concede piedad. Mira de frente. No a nosotros, sino más allá. Muestra, por un lado, las huellas del inminente desastre en las arrugas de la frente, grandes ojeras y bolsas de los ojos. En los delgados labios, un gesto al mismo tiempo trágico y burlón, desdeñoso e irreverente, urgido de afecto.

Como todos los seres cuya existencia oscila entre la realidad y el deseo, en la fotografía podemos leer tal escisión. El lado derecho muestra a un caballero grave, digno habitante de la Nueva Inglaterra, el ejemplar trabajador y periodista que podía ser cuando el alcohol y otras ansias no se apoderaban de su voluntad; el

lado izquierdo —el del corazón, la imaginación y la creatividad— muestra la intensidad del ceño fruncido, actitud del auténtico melancólico que, a semejanza del ángel de Durero, siempre está a punto de la consumación. *Yo es otro*, escribiría un cuarto de siglo más adelante Jean-Arthur Rimbaud, uno de los herederos espirituales de Poe. Yo soy dos, dice la fotografía de Poe, como lo descubrió fatalmente William Wilson en el cuento homónimo, aportación de Poe al mito del doble, tan vinculado a la existencia del autor.

Poe propuso matrimonio a Hellen Whitman en un cementerio de Providence. Su gesto, erudito y macabro, sería repetidos años más tarde por Lovecraft con la única mujer a la cual cortejó: su matrimonio duraría dos años, al contrario de la relación de los más de diez de la vida en común de Eddie y Sissi, como se llamaban familiarmente los esposos Poe.¹

A doscientos años de su nacimiento, de ser considerado extravagante y marginal, el gran Edgar ha llegado hasta nosotros como uno de los arquitectos del pensamiento artístico, la lucidez y el profesionalismo literario. Es un autor admirado y estudiado tanto por el joven que descubre sus propios fantasmas como por el erudito que rastrea las rutas de su pensamiento. Sin embargo, no abundan las nuevas biografías del hombre.

¹ Bajo este título, el actor Guillermo Henry hizo un montaje teatral con motivo del bicentenario del nacimiento de Edgar Allan Poe, el 9 de enero de 2009, en la Casa Poe de la Ciudad de México.

Una de las más completas y reeditadas es la de Arthur Hobson Quinn.² Como su nombre lo indica, es fundamentalmente un estudio sobre las aportaciones de la escritura de Poe. Por fortuna, para el bicentenario del escritor, la editorial Edhasa dio a la luz la traducción al español de la biografía de Peter Ackroyd,³ uno de cuyos capítulos se titula, precisamente, “Las mujeres”. Estudioso de William Blake y Charles Dickens, biógrafo de Shakespeare y de la ciudad de Londres, Ackroyd entrelaza hechos de la vida y la escritura de Poe y ofrece el retrato de un hombre que necesitó la compañía de las mujeres, pero que en sus relatos y poemas se encargaría de matar con inefables torturas. Uno de los aspectos más valiosos del trabajo de Ackroyd es la inclusión de testimonios que las mujeres tenían sobre Poe. Mary Devereaux, muchacha a la que el poeta cortejó en Baltimore durante su juventud, y que cultivaría posteriormente la amistad de la familia Poe, dijo sobre Edgar que:

No le gustaba el tonto ni el charloteo. Tampoco la gente de piel oscura... Tenía un temperamento excitable, apasionado, y era muy celoso. Carecía de equilibrio interior; tenía demasiado cerebro. Se mofaba de todo lo sagrado, y nunca iba a la iglesia... Decía a menudo que había un misterio

² Arthur Hobson Quinn. *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1998.

³ Peter Ackroyd. *Poe. Una vida truncada*; tr. Bernardo Moreno Carrillo. Barcelona: Edhasa, 2009.

que planeaba sobre él que no lograba descifrar... Lo único que no me gustaba de él era que mantuviera la cabeza tan alta. Era orgulloso, y miraba por encima del hombro.⁴

Años más tarde, en la joven madurez de Poe, y cuando ya estaba casado con Virginia, el poeta quiso tener una aventura extramarital con la poeta Frances Osgood, también casada, y a la que había conocido en el vestíbulo del hotel Astor en Nueva York. Ella referiría el encuentro por escrito:

Con su orgullosa y hermosa cabeza bien alta, sus ojos oscuros centelleando con la luz electiva del sentimiento y el pensamiento, la peculiar e inimitable mezcla de dulzura y altivez en su expresión y compostura, me saludó de manera sosegada, grave, casi fría.⁵

Las mujeres desempeñaron un papel definitivo en la vida y la escritura de Poe. Cuando muere Virginia, el autor ya ha dado a la luz los principales cuentos donde aparecen sus musas fantasmales: Berenice, Ligeia, Morella y la lady Madelein de “La caída de la casa Usher”. Igualmente, en la *Graham’s Magazine* de abril de 1846 había publicado ya “The Philosophy of Composition”, donde estableció que el tema poético por antonomasia era el de la muerte de una mujer joven

⁴ *Idem*, p. 79.

⁵ *Idem*, p. 39.

y bella. Naturalmente eso lo creía el artista pero no el hombre, acosado por los fantasmas tangibles de la enfermedad de su esposa, el diario sustento, la defensa incondicional de su talento en medio de un mundo cuyos lectores aún no habían nacido. Como todo artista, Poe quería ser reconocido, particularmente por las mujeres. Lo que en ellas buscaba era la protección que le podía brindar su alta posición económica y social. No lo abandonaron en sus peores momentos; una de ellas llevó para el cadáver de Virginia una mortaja de lino y otra hizo, de acuerdo con Ackroyd, la acuarela de Virginia que ha llegado hasta nosotros. Su ejecución es igualmente digna de una historia nacida de la imaginación de Poe: debido a que no existía un retrato de la muchacha, hubo necesidad de incorporarla en su lecho, ya muerta, para pintarla como si estuviera viva. Sin embargo, tras el escándalo que tuvo lugar por la difusión que se hizo de algunas cartas dirigidas a él por algunas de esas mujeres, Poe dejó clara su postura final respecto a esas nuevas *femmes savantes*: “Son una panda de personas inmisericordes, antinaturales, venenosas, sin honor ni principio alguno que las guíe, excepto un desenfrenado amor propio”.⁶

En tiempos posteriores a los de Poe, cuando surge la oposición semántica entre contenidos latentes y manifiestos, la visión de sus historias fue sistematizada y estudiada por una discípula de Sigmund Freud,

⁶ *Idem*, p. 76.

Marie Bonaparte. En el prólogo a su extenso estudio, el maestro Freud escribe: “En este libro, mi amiga y discípula Marie Bonaparte ha arrojado luz en el psicoanálisis sobre la vida y la obra de un gran escritor con tendencias patológicas”.⁷

En un curso de verano que tuvo lugar en El Escorial, España, entre el 3 y el 7 de agosto de 2009, “La descendencia de Poe. Terror y literatura”, organizado por Fernando Iwasaki, editor igualmente, junto con Jorge Volpi de la edición comentada por jóvenes escritores iberoamericanos de los cuentos del gran Edgar,⁸ una de las conclusiones a las que llegaron Luis Alberto de Cuenca y José María Merino fue que Poe era un psicópata en potencia, como el resto de sus *pitoyables frères* que pasan lista de presente en un libro como la *Historia trágica de la literatura* de Walter Muschg. Sin embargo, Poe demostró que el verdadero artista, como escribe Ernesto Sábato, es el que hace el viaje de ida y vuelta a la locura.

La recepción de Edgar Allan Poe en México pasó por varias etapas. En cada una de ellas es posible detectar, por una parte, la manera en que un gran escritor evoluciona a través de generaciones sucesivas. Por la otra, el modo en que va siendo paulatinamente reconocido. Medio

⁷ Marie Bonaparte. *Edgar Poe. Étude Psychanalytique; avant-propos* de Sigmund Freud. París: Les Editions Denoël et Steele, 1933.

⁸ Edgar Allan Poe. *Cuentos completos*, ed. comentada Fernando Iwasaki; Jorge Volpi; trad. Julio Cortázar. Madrid, México: Páginas de Espuma-Colofón, 2008.

siglo después de la muerte de Poe, con la aparición de la *Revista Moderna* en 1896, los escritores mexicanos denotan la asimilación de su influencia, pues su sensibilidad estaba preparada para recibirlo y comprenderlo.

La presencia de Edgar Allan Poe, o Edgardo Poe, como se generalizó la mención de su nombre en publicaciones en lengua española, aparece por primera vez, hasta donde hemos podido documentar, cuando Ignacio Mariscal trae a nuestro idioma “El Cuervo”.⁹ Su versión acaso demasiado libre y no muy afortunada del poema más célebre de Poe, está fechada en Washington el 20 de marzo de 1867, es decir, cuando Maximiliano se refugiaba en Querétaro, el ejército republicano se disponía al sitio de la plaza y el gobierno de Juárez daba los pasos hacia la victoria final. En ese momento, Mariscal se encontraba en Washington, con categoría de primer secretario de la legación. Darse el lujo de traducir a Poe es un homenaje a un momento de nuestra

⁹ Aunque apenas se menciona en nuestras escasas historias de la literatura mexicana, Mariscal es autor de numerosos poemas originales, así como de finas y precisas traducciones de Víctor Hugo, Lord Byron, Alfred Tennyson, Walter Scott. No obstante lo anterior, el nombre de Mariscal no figura en el *Diccionario de escritores mexicanos* coordinado por Aurora Ocampo. Tampoco en la serie publicada por la Secretaría de Relaciones Exteriores bajo el título *Escritores en la diplomacia mexicana*. México: SRE, 2003. Acaso él mismo contribuyó a semejante silencio, pues se encargó de separar celosamente su trabajo como hombre de letras del servidor público que la nación exigía de sus otras habilidades.

historia en que estaba a punto de terminar el discurso de las armas para dar paso al discurso de las letras.

El poema apareció publicado en 1869 en la revista *El Renacimiento* de Ignacio Manuel Altamirano y posteriormente, ya en el nuevo siglo, en *Revista Moderna*, correspondiente a la segunda quincena de agosto de 1900. La versión de Mariscal abre el número, acompañada de cinco ilustraciones del gran Julio Ruelas, cuyos paralelos con el universo de Poe darían pie para un ensayo íntegro.¹⁰

Antes de que tuviera lugar la plena recepción finisecular de Poe en México, el periodista y escritor español Adolfo Llano y Alcaraz, interesado en que el lector mexicano estuviera a la vanguardia del movimiento literario europeo en donde Poe ya ocupaba un lugar importante, publica en 1874 las *Historias extraordinarias* en el folletín de *La Colonia Española*. Por su parte, el influyente periódico *El Siglo Diez y Nueve* incluyó en 1875 el cuento “La pipa de amontillado” sin mencionar el nombre del traductor.¹¹

Los lectores mexicanos que leían en el original inglés se deleitaron con la obra completa de Poe editada en Nueva York en 1876 por W.J. Widdleton Publisher, la cual tuvo amplia distribución en México. Santiago

¹⁰ Vicente Quirarte. “La siesta de otro fauno. Julio Ruelas y el modernismo”, en *Art Nouveau*. México: Museo Franz Mayer-Artes de México, 2004, pp. 64-79. (Colección Uso y Estilo).

¹¹ “La pipa de amontillado”, en *El Siglo Diez y Nueve* (28 de septiembre de 1875), p. 2.

Sierra imprimió en 1877 *Aventuras maravillosas. Viaje a la luna. Manuscrito encontrado en una botella. La mentira del globo. ¡En el Maelstrom! Morella.*

La crítica literaria contenida en el periódico *El Siglo Diez y Nueve*, en 1874 relacionó a Poe con Jules Verne y Alfred de Musset; tras comparar al creador de *Aventuras de Arturo Gordon Pym* con el artífice de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, los redactores concluían que la visión de Poe era superior a la de Verne.¹²

Por lo que respecta a Musset y Poe, se habla del efecto del alcohol en la producción literaria y como ejemplo se alude al poema “El cuervo”.¹³ El articulista, cuyo nombre no aparece, comienza por señalar que tanto Poe como Musset eran simples mortales cuya inspiración llegaba a través del alcohol. Sin embargo, posteriormente apunta que se necesitaba poseer facultades especiales para transformar las alucinaciones alcohólicas en obras de genio.

¹² La opinión de un articulista de *El Siglo Diez y Nueve* establece que la obra de Verne pertenece al mismo género que la de Poe, pero que es de menor mérito. “El novelista Julio Verne”, en *El Siglo Diez y Nueve* (4 de marzo de 1874), p. 3. Adolfo Llanos considera a Verne como fundador de la novela científica e imitador de Poe. “A El Progreso de Veracruz”, en *La Colonia Española* (4 de mayo de 1874), pp. 2-3.

¹³ El 1 de octubre de 1874, *El Siglo Diez y Nueve* publica “El alcoholismo en literatura”, al día siguiente inserta el poema *El cuervo* enfatizando que es complemento y modelo del artículo aparecido en el número anterior. *El Siglo Diez y Nueve* (1-2 de octubre de 1874), pp. 2-3.

Guillermo Prieto hace en 1877 un viaje *de orden suprema* a los Estados Unidos. Con su curiosidad y apetito incomparables, su necesidad por dar cuenta de todo cuanto sus sentidos e intelecto captan, revisa obras y autores de aquel país. Al llegar al turno de Poe, hace una valoración en los siguientes términos: “Gran poeta y novelista, murió joven; nadie ha pintado mejor que él las pasiones. Tipo semejante a Espronceda, escribió además unos cuentos que han sido traducidos al francés y al alemán y son muy celebrados”¹⁴.

Ireneo Paz insertó en el folletín de *La Patria*, en el año de 1882, *Las mil y segunda noches. Cuento oriental de Poe*. En 1884 circuló *Novelas y cuentos de Poe traducidos del inglés al castellano* por Carlos Olivera, con una nota en francés de Carlos Baudelaire, traducido así, y editado en París por la Librería Española de Garnier Hermanos. Otra edición española que circuló en México fue la publicada en Barcelona por la Biblioteca de Artes y Letras en 1887.

La traducción de E.L. de Verneuil incluye igualmente el prólogo de Baudelaire, que ya desde entonces comenzaba a convertirse en umbral imprescindible para entrar en el universo de Poe y considerarlo como un autor cuya trascendencia iba más allá de la pura literatura superficial y sensacionalista para ofrecer, en cambio, las múltiples facetas de una mentalidad privilegiada y de un escritor de raro talento. Más que elocuentes resultan

¹⁴ Guillermo Prieto. “Viaje a los Estados Unidos III”, en *Obras completas*. México: Conaculta, 1994, T. 8, p. 217.

las magníficas ilustraciones de F. Xumetra incluidas en el libro: en varias de ellas el personaje tiene rasgos muy semejantes a los de Poe, lo cual demuestra el paralelo que comenzaba a establecerse entre vida y obra del autor. En el mismo sentido, hay varias referencias al rostro de Poe en los artículos periodísticos de esta época: resaltan cómo su aspecto resultaba inquietante para quienes lo conocieron; describen su “hermosa y altanera cabeza”, su ancha frente despejada, nariz de líneas correctas, boca fina y triste, su palidez enfermiza que hacía sus ojos color violeta “más tenebrosos y luminosos”.¹⁵

El Siglo Diez y Nueve incluyó entre 1892 y 1893 los cuentos “El retrato oval”, “El tonel de amontillado”, “Elena” y “El corazón revelador”.¹⁶ Durante las primeras décadas del siglo xx, en las librerías mexicanas se vendían las *Narraciones extraordinarias* de las editoriales barcelonesa de Ramón Sopena y la madrileña de Saturnino Calleja.¹⁷

Justo Sierra emprende en 1895 el que denomina su “Viaje a tierra yanqui”. Uno de los puntos tocados es Bal-

¹⁵ Amado Giron. “Un baile extraordinario. Lo que vio Edgardo Poe”, en *El Cronista* (2 de diciembre de 1888), p. 1.

¹⁶ Los cuentos son mencionados de acuerdo al orden cronológico en que aparecieron en *El Siglo Diez y Nueve* (9 de julio de 1892, 10 y 19 de agosto de 1893).

¹⁷ *Historias extraordinarias y Aventuras de Arthur Gordon Pym*; tr. Carlos de Pineda. Barcelona: Ramón Sopena, [s.a]. (Biblioteca de Grandes Novelas). *Narraciones extraordinarias*, Alfonso Hernández Catá. Madrid: Saturnino Calleja Fernández, [s.a]. (Biblioteca Calleja / Obras Literarias de Autores Célebres cvii.)

timore, cuna y sepulcro de Poe, que se convierte en una peregrinación en el más estricto sentido del término:

Quería yo ir no muy lejos de la calle de Calvert, en que estaba nuestro hotel, a la de Lafayette, donde se ve el sepulcro de Edgar Poe, en un jardín a flor de calle. El nombre de este fantasista maravilloso, que hizo arder su genio como la mecha de una lámpara de alcohol, explicará a muchos el estado de ánimo que me obligaba a convertir en una ciudad siniestra y lívida la honrada ciudad fundada por lord Baltimore hace cerca de doscientos años, en el estuario del Patapsco, en la tierra de la reina María Enriqueta, mujer de Carlos I, es decir, en la Maryland. ¡Ay! Cuán triste nos pareció aquella noche puritana; las aceras largas corrían ante nosotros monótonamente tableadas por los reflejos de los grandes aparadores iluminados, que espejeaban en el gris de las piedras humedecidas por una llovizna fría como prédica protestante. Por ella nos lanzamos; pero pareciendo a mi compañero demasiado lejano e incierto el objeto de mi fúnebre visita, emprendimos la vuelta por una calle paralela, vimos un solitario mercado, continuamos escudriñando escaparates repletos de telas muy ricas unos, de objetos muy vulgares otros, de zapatos aquí, de ropa hecha allá, de muebles finos acullá.¹⁸

¹⁸ Justo Sierra. *En tierra yankee* en *Obras completas del maestro Justo Sierra*. México: UNAM, 1948, p. 128.

La visita de Sierra al sepulcro de Poe no se consuma pero de sus palabras salta a la vista la predisposición espiritual a que lo lleva evocar al escritor y el reconocimiento del autor exclusivamente debido al carácter siniestro de sus textos. No es casual: la mayor parte de los que de manera cotidiana aparecían en el periódico *El Siglo Diez y Nueve* por las fechas del viaje de Sierra son casi todos de esta naturaleza. Al año siguiente de su viaje a Baltimore, Sierra publica sus *Cuentos románticos*, que si bien son obra de juventud, en ellos aparecen, como advierte Francisco Monterde,

hombres a veces terribles, como el personaje central de ‘Un cuento cruel’, título con el que anticipa un tomo de Villiers de L’Isle Adam. Las alusiones a ciertos relatos de Gerard de Nerval y algún epígrafe, dejan ver que sus lecturas eran entonces preferentemente francesas.¹⁹

Un segundo escritor mexicano deja testimonio escrito de una visita —esta sí consumada— a la tumba de Poe. Se trata de Federico Gamboa. En 1905 se encuentra en Baltimore como representante del embajador Manuel Aspíroz para discutir el proyectado ferrocarril entre Veracruz y el Pacífico. La reunión termina a las cinco de la tarde. Aún así, el autor que hace

¹⁹ Francisco Monterde. “Introducción a Justo Sierra”, en *Prosa literaria*. México: UNAM, s.a., v. II p. 10. (Obras Completas del Maestro Justo Sierra.)

dos años ha visto la aparición de su novela *Santa*, tiene ánimos para subir a un tranvía y bajar, de acuerdo con las instrucciones del conductor, en la esquina de las calles Green y Lafayette. En su diario correspondiente al 28 de febrero de ese año, Gamboa da noticia detallada de su expedición, así como de las condiciones de la iglesia y el cementerio donde se halla el poeta:

Templo ruin, de viejos ladrillos, con todas sus puertas cerradas; circúndalo un enverjado sin pintura ya, y en su atrio, a la usanza antigua, mírase el cementerio, de fisonomía aún más lamentable que la del templo, la hierba crecida y roída por los fríos, las diminutas lápidas mortuorias borrosas en sus leyendas, rotas algunas, caídas las otras. Un raro aspecto en esas latitudes, de incuria y miseria. ¿Dónde estará durmiendo el poeta?

Rondo el edificio para ver de descubrir la entrada; del lado de la calle Green, alta y desnuda tapia; del de la de Fayette, cerrado todo. Acudo a los buenos oficios de un transeúnte:

—¿Quisiera usted indicarme por dónde se entra en esta iglesia?

—Soy forastero —replícame, volviéndose a divisar el caduco inmueble—, intentemos por aquí...

Y a dúo nos ponemos a forcejear con una de las rejillas que, a pesar del moho que se la come, resiste y se queja en sus goznes.

—Vuelva usted mañana —me aconseja el desconocido, limpiándose el óxido que se le pegó en las manos.

—Vivo en Washington —le alego.

Se encoge de hombros para significarme que lo tienen sin cuidado mi residencia en la capital del país y mi interés por penetrar en el templo, y sin tenderme su diestra se despide...

Solo y pensativo permanezco unos instantes; los que pasan me miran de reojo y la tarde invernal se me está yendo. De la casa contigua, con aspecto de taller o de fábrica, sale un sujeto y lo abordo, le repito mi pregunta y aun le agrego que deseo visitar el sepulcro de Poe.

— ¿El sepulcro de quién?... —pregúntame con extrañeza manifiesta.

La tarde, tiritando, está en las últimas, y yo no renuncio a descubrir la tumba; asido a la reja, que va en descenso a la par de la calle, trato de descifrar los epitafios todavía legibles de las lápidas aún en pie. El crepúsculo lento, como que se empeñara en hacerme más borrosas las inscripciones mortuorias de esos pobres sepultados... ¡Ni asomos del nombre de Poe...! Porfío en ir deletreando, cada vez con mayor esfuerzo... ¡Al fin!, en el mismísimo ángulo de entrambas calles, yo casi en vilo, por entre los barrotes veo un monumento, el único de todo el camposanto, que en su óvalo luce busto en bajorrelieve, identificado por mí a la media luz que cae del cielo. Ella es, en efecto, la tumba del escritor maravilloso...

Cualquier cosa tal monumento: de granito, un zócalo que aguanta segundo y tercer cuerpos de piedra lisa,

pequeño obelisco, luego, de cuatro aristas, y en su base, el medallón con el retrato. Debajo de éste con grandes caracteres, en relieve también, el nombre célebre:

Edgar Allan Poe

Mientras prolongo la muda contemplación reverente, viéneseme a la memoria la circunstanciada narración que hace ya muchos años diera al *The Baltimore American* un Mr. Henry Herring, que mucho tuvo que ver en la inhumación y la exhumación posterior. Poe fue enterrado en el sepulcro de su abuelo David Poe, un lote próximo al centro del cementerio, donde ya reposaban su abuela y otros varios deudos. Herring contribuyó con el ataúd, de caoba; Nelson Poe, el juez Nelson, Herring y el agente de inhumaciones Charles Suter. Nelson Poe regaló la lápida, quebrada accidentalmente antes de su colocación; con lo que con un fragmento de piedra arenisca que ostentaba el número 80, y que fue remplazada por el sepulturero George W. Spence. En 1871, enterraron junto a Poe el cadáver de su suegra y ángel custodio, Mrs. Clemm. Cuando se erigió el monumento que yo estoy contemplando, el 17 de noviembre de 1875, fue preciso depositar los despojos del poeta en la tumba de Mrs. Clemm, cuyos huesos estuvieron examinándolos unos cuantos curiosos...²⁰

²⁰ Federico Gamboa. *Mi diario IV (1905-1908)*. *Mucho de mi vida y algo de la de los otros*. México: Conaculta, 1995, pp. 15-17. (Memorias Mexicanas.)

Un siglo después del viaje de Sierra, el escritor y médico mexicano Bruno Estañol publica el texto “Visita a la tumba de Edgar Allan Poe”.²¹ La historia narra el periplo de dos matrimonios al cementerio de Baltimore. Las parejas se dan cuenta de que al paso de los años han cambiado física y emocionalmente. Una de las mujeres cree ver en su marido una transmutación que, frente al lugar donde descansan los restos de Poe, interpreta como la posesión de un espíritu anglosajón. La trama del relato se antoja al estilo de Poe, pero se soluciona psicológicamente en que uno de los maridos se da cuenta de que no hay transformación diabólica: todas las parejas cambian y aunque en ellas desaparezca el amor hay algo que las mantiene unidas. La tumba del poeta se transforma en un poderoso imán que cambia su vida cotidiana. Como gran neurólogo que es, Estañol interpreta esa transformación del *yo es otro* desde la perspectiva del síndrome de Capgrass, cuyo afectado “cree que ha sido suplantado, impersonado por otro”.²²

Si bien la sensibilidad de Justo Sierra no aceptaba la parte luminosa dentro del carácter siniestro de los

²¹ Bruno Estañol. *La esposa de Martín Butchell*. México: UNAM, 1997.

²² *Idem*, p. 96. El sesquincentenario de la muerte de Poe, un mexicano estuvo en el homenaje a Poe. Su testimonio escrito, hasta ahora inédito y publicado como apéndice de este libro, lleva por título “Dos funerales para un solo Edgar Allan Poe” y su autor es José Luis Sánchez Argáandar.

textos de Poe, el autor estadounidense encontraría a fines del siglo XIX lectores devotos no sólo del talento de su obra sino también del genio de su vida. De manera sintomática, todos ellos reciben el patrocinio de Sierra, que tras su viaje a Estados Unidos vuelve a México para integrarse al gabinete de Porfirio Díaz como ministro de Instrucción Pública.

Los últimos años del siglo XIX aparece una serie de libros de soterrada violencia: *Asfódelos* (1897) de Bernardo Couto Castillo, *Claro-Obscuro* (1896) y *Croquis y sepias* (1898) de Ciro B. Ceballos y *Cuentos nerviosos* (1900) de Carlos Díaz Dufoo. En todos ellos es notable la influencia —reconocida o indirecta— de Poe. A través del personaje de uno de sus cuentos de *Asfódelos*, Couto enfatiza lo que de manera explícita o implícita declaran varias voces de Poe: “Soy un enfermo, no lo niego, un enfermo, sí, pero un enfermo de refinamientos, un sediento de sensaciones nuevas”.²³

En 1893, Rubén Darío hace una visita a Nueva York. A bordo del vapor que lo acerca a la ciudad, experimenta la deshumanización y el materialismo de la urbe y logra una de sus mejores prosas, como preludeo a su estudio sobre Poe, que en 1896 incorporará al volumen *Los raros*, retratos de escritores cuyo común denominador es “el mismo desdén por lo vulgar y la

²³ Bernardo Couto Castillo. “Blanco y rojo”, en *Cuentos completos*; ed. Ángel Muñoz Fernández. México: Factoría Ediciones 2001, p. 175.

misma religión de belleza”. Abre la galería Poe, que en opinión de Darío era “un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz”.²⁴ Por su parte, en sus memorias, José Juan Tablada se encarga de completar el panteón literario de los modernistas:

Del árbol genealógico de nuestra familia electiva era tronco Edgar Poe, canonizado por Baudelaire y confirmado por Mallarmé que recogió sus cenizas y las amparó contra ‘*le vol noir de la blasphème*’ en la urna del soneto memorable. De ese árbol las últimas flores eran Rimbaud y Laforgue, aquilatados por nosotros antes de que se pudieran de moda en su misma patria, sea dicho en honor de la segura intuición de aquel grupo juvenil.²⁵

Los personajes de las narraciones de los autores mexicanos antes mencionados son nerviosos y obsesivos como la voz de “El corazón delator” o “El gato negro”, ultrasensibles como Roderick Usher, o al igual que William Wilson desafían a su doble.

²⁴ Rubén Darío. *Los raros*; pres. Christopher Domínguez. México: UAM 1985, p. 31.

²⁵ José Juan Tablada. *La feria de la vida*. México: Ediciones Botas, 1937, p. 245.

De la trilogía antes mencionada —Couto, Ceballos y Díaz Dufoo—, el libro más intenso de principio a fin es el de Bernardo Couto Castillo. El cuento “Rojo y blanco” es una de las mejores prosas del modernismo y una de las más logradas adaptaciones de un satanismo no gratuito. El personaje de Couto hace del asesinato una de las bellas artes para escapar de la mediocridad de la vida cotidiana: su objetivo es poseer el cuerpo femenino más allá de la vida. Su enseña es una estrofa de Baudelaire:

*Et comme d'autres par la tendresse
Sur ta vie et sur ta jeunesse
Moi je veux regner par l'effroi.*²⁶

Es notable el paralelo de la escritura de Couto con Poe y Baudelaire, pero más todavía lo que el mexicano hizo con su existencia. No llegó a los 21 años de edad, y si bien la pulmonía había sido la embajadora de la llamada por Couto en uno de sus cuentos “Nuestra Señora la Muerte”, él había contribuido al trabajo de aquélla mediante el uso y abuso de su propio cuerpo. Se marchaba con un solo libro de cuentos, aparecido

²⁶ La estrofa pertenece al poema de Baudelaire “Le Revenant”, (“El reviniente”), como originalmente se llamó a los vampiros pues, de acuerdo con diversas leyendas surgidas en Europa central, volvían de la tumba a succionar la sangre de los vivos. “Como otros por la ternura, / sobre tu vida y tu juventud / quiero reinar por el espanto”. Charles Baudelaire. *Les fleurs du mal*, en *Oeuvres complètes*. París: Aux Éditions du Seuil, 1968, p. 80.

en 1897, *Asfódelos*, acaso el manifiesto más importante de los escritores de fin del siglo XIX que hacían del decadentismo su bandera inmediata y que con la exploración del cuerpo hicieron una estruendosa despedida al siglo que lo había exaltado y al mismo tiempo condenado.

El texto “Una autopsia” de Carlos Díaz Dufoo, perteneciente a *Cuentos nerviosos* sigue de cerca un esquema común a varios textos de Poe: “El retrato oval”, “Morella” o “Berenice”: una muchacha en plenitud de sus poderes sensuales, contrae nupcias con un médico frío y desapegado. Un día ella huye con otro hombre. El médico continúa con su vida rutinaria, sin reacción inmediata ante el hecho. En una clase con sus alumnos, se dispone a hacer la autopsia a un cuerpo femenino. La causa de la muerte ha sido envenenamiento por cianuro y el cadáver ha sido encontrado en la habitación de una casa de citas. Se da cuenta que es su esposa. Concluye el autor: “La misma extraña claridad que alumbraba un poco antes sus facciones, marchitas y fatigadas, apareció de nuevo en su rostro. Se acercó a la plancha y, buscando en el cuerpo un espacio determinado, hizo la primera incisión con el bisturí”.²⁷

Como en el caso del Nervo de “La amada inmóvil”, en Díaz Dufoo la única posesión posible de la mujer es cuando está muerta. Sólo entonces puede ejercer sobre

²⁷ Carlos Díaz Dufoo. *Cuentos nerviosos*. México: J. Ballezá y Comp., Sucesor, 1901, p. 97.

ella el varón el dominio que no pudo tener en vida.²⁸ En tal sentido, uno de los cuentos que con más frecuencia aparece publicado en periódicos mexicanos a lo largo del siglo XIX es “El retrato oval”, metáfora del amante y del artista que se vale de la vida de la mujer que ama para crear una vida alterna e inmortal a través del arte.

Rubén M. Campos, otro miembro del clan decadentista, escribirá sus memorias bajo el título *El bar*, donde además de analizar la vida literaria en las postrimerías del siglo XIX, enumera las sucesivas víctimas dejadas por esa que se había convertido en una nueva institución republicana. De igual manera, a Campos se deben cuentos donde el tema del entierro prematuro y el alcoholismo revelan una atenta lectura de los cuentos de Poe.²⁹ Cualquiera que frecuente paraísos artificiales es digno de nuestra simpatía, y a veces de nuestra admi-

²⁸ Para examinar más ampliamente el tema, véase Vicente Quirarte. “El síndrome de Hyde” en *Amor de ciudad grande*. México: FCE, 2011, pp. 105-139. Igualmente puede consultarse el magnífico y muy documentado trabajo de Ana Laura Zavala. *En cuerpo y alma. Ficciones somáticas en la narrativa mexicana de las últimas décadas del siglo XIX*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado en Letras, 2012. De igual forma puede verse: Olga Lilia Calderón Ramírez, “Enterrado vivo de Edgar Allan Poe, su influencia e importancia en la cuentística decadente mexicana del siglo XIX”, en *El genio de lo perverso. Ensayos del coloquio en conmemoración del bicentenario del natalicio de Edgar Allan Poe*; comp. Ana Elena González. México: Samsara Editorial, 2011.

²⁹ Rubén M. Campos. “El dictado del muerto” en *Revista Moderna* (abril de 1901) y “Un noctámbulo” en *Revista Moderna* (noviembre de 1901).

ración. Poe supo combatir contra ese monstruo tangible y al mismo tiempo invisible, en sus momentos de heroísmo y voluntad creadora. En una carta escrita en 1848, un año antes de morir, expresó: “No encuentro precisamente placer alguno en los estimulantes a los que me entrego con frecuencia tan vehementemente. No es en verdad por amor al placer por lo que he expuesto a la ruina mi vida, mi reputación y mi razón”.³⁰

El primer poeta víctima del alcohol en los bares de Anáhuac fue el citado Couto, quien antes de cumplir 19 años dejó este mundo con absoluta fidelidad al ritmo que quiso imprimir a sus días: abusar sistemáticamente de su cuerpo, explorar los fantasmas que nacían a partir de esa despiadada confrontación, y valerse de los paraísos artificiales para combatir el tedio. Con el genio de su vida, llevaba a la práctica lo que Amado Nervo había establecido como programa generacional desde los versos de *Perlas negras*, de 1898, su primer libro de poemas y texto programático del modernismo:

¡Mentira! Yo no busco las grandezas;
me deslumbra la luz del apoteosis,
y prefiero seguir entre malezas
con mi pálida corte de tristezas
y mi novia bohemia: la Neurosis.³¹

³⁰ P. Ackroyd., *Una vida truncada... op. cit.*, p. 49.

³¹ Amado Nervo. “Perlas negras I”, en *Poesías completas*; pról. Genaro Estrada. Madrid: Biblioteca Nueva, 1935, p. 19.

En 1873, la Ciudad de México había consagrado funerales de príncipe al poeta Manuel Acuña, cuyo suicidio era simbólicamente un testamento del romanticismo. En 1901, una sociedad creyente en las bondades de la revolución industrial no quiere legitimar con homenajes las acciones necrófilas de su juventud dorada. De ahí el interés de confrontar la relación de admiración y rechazo que Poe tuvo en los periódicos de la época, reacciones que dependían de la tendencia política o religiosa de las publicaciones: mientras para los decadentistas Poe era un profeta, para los conservadores era un autor extravagante y peligroso.

Cuando Amado Nervo encuentra la posibilidad de enamorarse del cuerpo, de combinar *avidez* con *puro afecto*, y comulgar íntegramente con una mujer, ella muere. Es el momento de cantarla, de hacer de la *amada inmóvil* la espada de una cruzada misógina que tenía por objetivo condenar a la mujer activa y santificar a aquella incapaz de despertar la peligrosa sensualidad. El gran antecesor de semejante idea es nuevamente Poe. Las mujeres de los textos finiseculares mexicanos siguen de cerca el modelo que el estadounidense estableció en su cuento “Ligeia”: “Era alta, un poco delgada, y en sus últimos años llegó a la extenuación”. Sumamente reveladora es cuando más adelante en el relato citado dice:

De todas las mujeres que he conocido, ella, la exteriormente tranquila, la siempre plácida Ligeia, ha sido la más violentamente devorada por los tumultuosos buitres de la pasión; aunque de tal pasión yo nunca pude sacar conclusión alguna, a no ser por la milagrosa expansión de aquellos ojos que al mismo tiempo me deleitaban y me aterraban, por la casi mágica melodía, modulación, claridad y placidez de su voz profunda y por la ardiente energía, doblemente efectiva por el contraste con su modo de hablar.³²

Los personajes de los autores mexicanos aman a mujeres de nombres extravagantes y sonoros como los que desfilan por los cuentos de Poe. Los clásicos resucitan generacionalmente. Poe y Baudelaire no constituyeron la excepción. Si nuestro modernismo fue la consumación del romanticismo como un sistema de ideas y no como una retórica que propiciaba la relajación estilística, es con los autores mexicanos de fin de siglo que la carne, el diablo y la muerte —la trilogía establecida por Mario Praz en el libro que dedica al romanticismo— quedan consagrados como los grandes temas poéticos. Un colectivo retrato de Dorian Grey los amparaba y demostraba la evolución ascendente de su decadencia —valga el oxímoron—. Las ilustraciones de Julio Ruelas se vuelven cada vez más oscuras —y mejores— conforme la revista

³² Edgar Allan Poe. “Ligeia”, en *Historias extraordinarias*, trad. E.L. de Verneuil. Barcelona: Biblioteca de Artes y Letras, 1887, p. 67.

se acerca al nuevo siglo. Los faunos y sátiros de las primeras entregas dan paso a cuerpos lacerados, a suicidas perseguidos por sombras ominosas, a niños devorados por jaurías de perros o nubes de zopilotes.

Las publicaciones literarias mexicanas del siglo XIX acudían por lo general a imágenes hechas en el extranjero. *Revista Moderna* trasciende su papel en la historia de las letras mexicanas para ser también un documento invaluable para comprender la evolución plástica de Ruelas, la manera en que supo interpretar la sensibilidad de sus contemporáneos, hacer de la ilustración periodística un arte mayor y no transigir ante las seducciones de otros patrocinadores que no fueran aquellos que representaban sus inquietudes, aquellos que invocaban y exorcizaban sus propios fantasmas. A lo largo de los años, es posible apreciar la evolución plástica del artista, el modo en que su pluma adquiere mayor fluidez y audacia tanto en el trazo como en la materia representada. Con el paso del tiempo la línea de Ruelas y el contenido de los textos de la revista adquirieron, al mismo tiempo que mayor libertad y audacia, mayor solidez en su expresión.

¿De dónde venía este artista torturado y virtuoso, gregario con sus compañeros en el plano intelectual, solitario en sus citas frecuentes con la musa del alcohol? Pocas vidas, como la suya, ilustran mejor la del artista finisecular, debatido entre la bohemia y la disciplina creativa, entre el delirio y la lucidez. Como hace notar

Jorge J. Crespo de la Serna, en lugar de viajar a París, capital del siglo XIX y meca de los artistas, o a Viena, donde el *art nouveau* parecía ser la corriente afín a su sensibilidad, Ruelas se decide por Alemania.

En la Escuela de Arte de la Universidad de Karlsruhe, en Baden, bajo la tutela del maestro Mayerbeer, se afilia a la vertiente alemana del *Art Nouveau*, caracterizado por una búsqueda más metafísica y menos decorativa. Ruelas se identifica con ellos y los maestros que los antecedieron.

El amor y la muerte, la melancolía y la angustia, temas predilectos de Alberto Durero, lo fueron asimismo del mexicano. En la línea dibujística de Ruelas se nota, evidentemente, la lección de los maestros clásicos, pero el mexicano se sabía contemporáneo de un movimiento que, bajo los nombres de modernismo, simbolismo, parnasianismo o decadentismo, expresaba el desconcierto y la reacción de una época secularizada, que hacía de la industria su religión, de Moloch su entidad suprema y del artista un paria sin identidad.

Si nuestros modernistas fueron la consumación del romanticismo, Ruelas supo traducir ese universo donde los elementos centrales son, de acuerdo con Mario Praz, la carne, el diablo y la muerte. Como Poe lo declaró en su momento, en Ruelas, nada es obra del artificio ni de la decoración. Sus visiones eran fruto de sus propias pesadillas y de sus conversaciones con los artistas. A Campos le confesó un día:

Cuando estoy acostado sin haber conciliado el sueño con el sopor de los alipuces... cierro los ojos y trato de dormir pero no puedo porque veo en la oscuridad grandes serpientes que se desenroscan en los rincones de mi alcoba, y prestamente me incorporo, me vuelvo a vestir y me salgo a la calle hasta encontrar una cantina abierta.³³

De ahí que en sus cofrades hubiera encontrado afinidades electivas. Mientras los escritores de la generación anterior se habían consagrado al servicio a la patria, al grado de entregarle su vida, los decadentistas atraían audaz y orgullosamente a nuestra Señora La Muerte—como la llama Couto en uno de sus *Asfódelos*—. De una u otra manera, directa o indirectamente, todos llevan a la práctica la que Julio Sesto denomina *La bohemia de la muerte*.

Con el paso de los años, Tablada, Campos, Ceballos y Valenzuela escriben sus memorias y advierten a sus lectores contra los excesos etílicos y el Mal de las Galias. Sin embargo, sus protagonistas llevaron esa práctica mortal al terreno de la estética y de la diaria odisea. Ruelas fue su más fiel traductor.

Entidades como la desesperación, el alcohol, el erotismo, son personificadas por Ruelas a través de monstruos creados por el delirio de sus protagonistas. A veces se trata de dragones e insectos gigantescos.

³³ Rubén M. Campos. *El bar. La vida literaria de México en 1900*; pról. Serge I. Zaïtzeff. México: UNAM, 1996. p. 128. (Al Siglo XIX. Ida y Regreso.)

Otras, y eso las hace más temibles, de mujeres metamorfoseadas en bestias atroces e implacables. Los motivos que enmarcan sus dibujos tienden a las líneas curvas, orgánicas, propias de mundo natural, como lo formulaba el *art nouveau*. El humo de incensario, la cola de una bestia fantástica o el ropaje vaporoso de una hetaira le sirven de motivos para trazar el marco de sus composiciones.

Una de las más repetidas alegorías a lo largo de la publicación es la titulada *Suicidio de un pastor* (1902). En ella, un hombre, montado sobre una especie de nube con ojos, emblema de la angustia, es arrojado al abismo por una calavera. Las líneas retorcidas expresan el estado de ánimo del personaje.

A partir de enero de 1903 Ruelas da un giro completo al diseño de *Revista Moderna*. Sobre una tipografía más audaz y moderna, yace el cuerpo desnudo y en actitud de éxtasis de una mujer atada con lo que parecen ser fragmentos de una telaraña. Una serpiente está a punto de clavar sus colmillos en ella. El tipo de letra utilizado por Ruelas para el logotipo de la revista, así como para las leyendas que acompañan a sus dibujos, sigue los principios generales de la tipografía *art nouveau*. Por lo que se refiere a las capitulares diseñadas por Ruelas, siempre acompañadas de figuras o alegorías, Ruelas sigue de cerca la audacia de familias tipográficas que desde sus sonoros nombres exaltaban su novedad y evocaban, al mismo tiempo, el

mundo pastoril y el de la modernidad: Cloris, Cabaret, Limbo, Metropolitan, Sigfrido, Titania, entre otras.

En un tiempo donde la literatura hacía de las artes plásticas no un complemento sino una necesidad, y donde el pintor, el escultor o el músico compartía las obsesiones de los escritores, Julio Ruelas y *Revista Moderna* constituyen uno de los instantes más altos de una afortunada complicidad. Aquella sensibilidad exquisita y mórbida de Valenzuela y las mejores malas compañías de su tiempo quedó plasmada en un documento que nos lleva a leer de otra manera la vida espiritual del fin del siglo XIX y los comienzos del XX, mediante el talento de la obra y el genio de la vida de quien, como Julio Ruelas, eligió su manera de consumir y consumir su existencia. Pocos lo resumieron mejor que Campos, quien concluye su panegírico estableciendo la relación espiritual y estética entre Ruelas y Poe:

El pintor estaba condenado al suplicio de sus creaciones horribas, de sus cuerpos desnudos caídos sobre púas, de sus caballeros caídos y atacados por perros hambrientos; y sus tormentos siguen más allá de la muerte en sus esqueletos que luchan inútilmente, en sus monstruos quiméricos de los que no queda más que la osamenta que llora, o en el placer siniestro del esqueleto sobre el que está a horcajadas la Bella Otero en una cópula póstuma y macabra. Edgar Poe no imaginó en sus pesadillas siniestras del pozo y el péndulo y del caso de Waldemar los suplicios espeluznantes

que imaginó Ruelas en sus fantasías demoniacas que nadie había tenido antes y que nadie ha tenido después.³⁴

En el México de mediados del siglo XIX, el cuerpo del intelectual moría de cólera morbo o al servicio de la patria. A finales de la centuria heroica, el cuerpo muere de los excesos conjurados por él. El panteón de los héroes modernistas está integrado por una figura que evoluciona de Edgar Allan Poe, pasa por Baudelaire y llega a Guy de Maupassant. El de los mexicanos era el tiempo en que los tres escritores pasaban de ser raros para convertirse en clásicos.

La prensa católica, representada por *LaVoz de México*, condenó la narrativa de Poe por sombría y terrible. Las postrimerías decimonónicas registraron la comparación de la muerte de Poe con los decesos trágicos de Gerard de Nerval, Lord Byron y Alfred de Musset. El fallecimiento de Manuel Gutiérrez Nájera a los 36 años de edad en 1895 dio motivo a que José López Portillo y Rojas se refiriera a la “edad misteriosa”. El alcoholismo y el abuso del opio fueron señalados en los periódicos como motivos que segaron la vida de grandes artistas.

Al ser mencionados en diarios mexicanos los experimentos científicos extraordinarios, se acudía como metáfora comparativa a algunas de las narraciones de Poe. En un artículo se habla de la manera en que Claude Bernard comprobó en sus prácticas con animales que la

³⁴ *Idem*, p. 137.

cabeza de un guillotinado seguía con vida después de haberse separado del cuerpo. Los avances tecnológicos demostraron que la realidad superaba a la ficción; que las aventuras de Arthur Gordon Pym y el Nautilus de Verne parecían cuentos de niños comparados con las escenas que se desarrollaban en el interior de un submarino real.

El Tiempo se ocupó de pasajes biográficos de la vida de Poe y de los motivos que inspiraron su obra. *El Siglo Diez y Nueve* incluyó entre 1892 y 1893 los cuentos “El retrato oval”, “El tonel de amontillado”, “Elena” y “El corazón revelador”.³⁵ Por su parte, Llanos y Alcaraz publicó desde 1875 el argumento de una obra inspirada en un cuento de Poe, representada en Madrid en 1867. Luis Roncoroni declamó, en 1891, el monólogo *Il cuore rivelatore* con el que obtuvo una medalla de honor que lo distinguió como gran actor en el conservatorio dramático de Milán. Olavarría y Ferrari documenta que el 27 de enero de 1909 se puso en escena *Raconto straordinario*. Llanos y Alcaraz publicó en 1875 el argumento de una obra inspirada en un cuento de Poe, representada en Madrid en 1867.

El Siglo Diez y Nueve insertó en 1893 un ensayo de Paul Bourget sobre la teoría de la decadencia en donde habla primordialmente de Baudelaire y menciona que entre sus libros de cabecera tuvo los de Poe y otros

³⁵ Los cuentos son mencionados de acuerdo al orden cronológico en que aparecieron en *El Siglo Diez y Nueve* (9 de julio de 1892, 10 y 19 de agosto de 1893).

escritores que “estiraron la máquina nerviosa hasta la alucinación.” Al año siguiente, *El Nacional* incluyó el texto de Bourget “Un santo”, traducido por Manuel Caballero, en el que el primero pone en palabras de uno de sus personajes su admiración por la obra de Poe. Ese 1894, los redactores de *El Mosaico* refirieron que en una casa del pueblo de Villa Clara, entre las once de la noche y las dos de la madrugada, se oían ruidos extraños como los aletazos de “El cuervo” de Poe. El médico Constancio Peña Idiáquez en su poema “Ópalo verde” evocó el rostro macilento de Edgardo.

En junio de 1896, Laura Méndez de Cuenca se encuentra en San Francisco, California, y allí fecha su traducción de un poema de Poe, aparecido el mismo mes en *El Mundo Ilustrado*. No obstante que la autora advierte que se trata de una versión libre y cambia el nombre de la protagonista a Noemí, es notable la musicalidad y el ritmo natural con los cuales el poema es trasladado al español:

Annabel Lee

Hace mucho, muchísimo tiempo
que hacia el mar, en un vasto país,
una hermosa doncella vivía
a quien todos llamaban Noemí.
Era, amarme, su objeto en la vida
y también ser amada por mí.

Yo era niño; una niña era ella,
en aquel apartado país,
y era el nuestro un amor tan inmenso,
más que amor, mucho más, que por fin
los alados querubenes del cielo
envidiaron a ella y a mí.

De allí fue que hace siglos y siglos
que en aquel misterioso país
una ráfaga helada de viento
abatió a mi adorada Noemí.
De allí que sus nobles parientes
a la niña apartaron de mí:
la encerraron en un hondo sepulcro,
hacia el mar, en lejano país.

No felices los ángeles, celos
les causó nuestra dicha de aquí;
y por esa razón todos saben
en aquel apartado país,
que una racha de viento dio muerte,
una noche, a mi hermosa Noemí.

Mas el nuestro, era amor más vehemente
que el de muchos amantes de allí,
bien nutridos de larga experiencia
y aun más sabios que yo y que Noemí.
Y por eso, ni alados querubes
ni demonios de avernos sin fin,
podrán nunca apartar de mi alma
a mi bien, a mi dulce Noemí.

Nunca hiende la luna el espacio
sin traerme en su disco gentil,
con sus rayos de plata, los sueños
de la tierna doncella infeliz,
Y jamás las estrellas se elevan
al azul, sin dejarme sentir
las miradas de luz de la niña
que en el mundo llamaron Noemí:
mi adorada, mi amor y mi vida
que reposa en la tumba, dormida
junto al mar, en lejano país.³⁶

La española Emilia Pardo Bazán dio a conocer un relato titulado “La exangüe” que *El Imparcial* insertó entre sus páginas en 1899. La autora describe a un personaje femenino de palidez cadavérica, y recurre al recuerdo que sus lectores pueden tener de las his-

³⁶ Laura Méndez de Cuenca. Su *herencia cultural*; coord. Milada Bazant. México: Siglo XXI, 2010, vol. II, pp. 164-165.

torias de vampiros relatadas por Poe y otros escritores románticos. En el sentido ortodoxo del término, Poe no escribió cuentos de vampiros. Sin embargo, es posible ver en sus relatos una sutil forma de vampirización, ya sea el artista que consume con su pintura la vida de la modelo, ya la agonizante que se apodera del fluido vital de quien le sobrevive.

La *Revista Moderna* publicó en 1898 un artículo en el que Ernest La Jeunesse, al lamentar la muerte de Mallarmé, anotó que éste conoció mejor a Poe que Baudelaire. *El Tiempo* también se refirió al deceso de Stéphane, al que señaló como sucesor de Verlaine y excelente traductor de la obra de Poe.

Los albores del siglo xx presentaron el alcoholismo como un grave problema que las autoridades trataron de erradicar; se tomó en cuenta la opinión de Poe, quien aseguró que no se trataba de un vicio, sino de una enfermedad. Esta patología que terminó con sus días, también fue el motivo por el que, en 1900, los estadounidenses se negaron a que los restos de Poe fueran colocados en un Panteón Americano para los Grandes Hombres de la Unión.³⁷ El guatemalteco Enrique Gómez Carrillo escribió, ese mismo 1900, su sorpresa por la locura y genialidad de algunos inventores que hacían pensar en escritores como Verne, al

³⁷ Helen Gould, millonaria estadounidense, propuso la creación de un Cementerio Americano... “Crónica”, en *El Universal* (2 de diciembre de 1900), p. 1.

que caracterizó por su lógica y precisión matemática. Además mencionó a Poe, del que confesó el miedo que le provocaban sus aritméticas imaginaciones.

La última década del siglo XIX enmarcó la presencia de Poe en el ambiente literario mexicano así como en el de otros países de habla hispana. Federico Barreto, poeta peruano, se inspiró en la muerte de Poe, Byron y Espronceda, para escribir sus coplas “*Delirium tremens*”, dedicadas a José Santos Chocano, en 1892. Ese año *El Tiempo* publicó un artículo anónimo en el que entre realidad y ficción se evocaron pasajes de la vida de Poe, cuando en la década de 1820 estuvo en Grecia, San Petersburgo y París. El articulista del diario católico imagina que Poe pudo inspirar sus historias extraordinarias en el conocimiento de mundos microscópicos que se encontraban en una gota de agua, en el queso o la leche, poblados por seres vivientes distintos al hombre.

José Asunción Silva consideraba a Poe un poeta inmortal, cautivante por su personalidad misteriosa y vaga. Una lectura del “Nocturno” del poeta colombiano permite establecer múltiples analogías entre las biografías de ambos y su traslado a la literatura. De los traductores de Poe, uno de los más notables es Balbino Dávalos, que en *Revista Moderna* publica su conferencia “Los grandes poetas norteamericanos”. Además de una excelente traducción del poema “*A Helena*”, hace una objetiva valoración de la obra y no se deja seducir exclusivamente por la leyenda de Poe:

De todos los poetas de América, él es quien más ha influido en la literatura francesa, y en la literatura europea, y en toda la literatura moderna, ya que de cuarenta años acá, ninguna inteligencia electa, ningún espíritu curioso, ningún batallador de las letras puede haberlo desconocido por completo. Aun entre sus contemporáneos, a muchos tuvo cautivos con la novedad de su genio. Fuera de su país, talentos de primer orden como el de Baudelaire, como el de Mallarmé, han buscado el contagio regenerador de aquella poesía enferma, anormal, siniestra, taciturna y triste, y amándola, enaltecéndola y propagándola, infiltraron en sus obras aquella pura esencia de donde muchos han extractado también sustancias tóxicas para excitarse el desequilibrado ingenio. Los decadentes de hoy no provienen de Verlaine, no descienden de Baudelaire, proceden de Edgar Poe a través de los últimos. En cuanto a Poe, no es posible fijarle antecesores; su inspiración arranca de su propia originalidad: no tuvo maestros, no tuvo abolen-go literario, no tuvo inspiración refleja; es único, es él.³⁸

El primer centenario del nacimiento de Poe en 1909 fue celebrado con la publicación de su biografía aparecida en *El Mundo Ilustrado*. En otros periódicos mexicanos se refiere que en Inglaterra se conmemoró con la presencia de Arthur Conan Doyle, el embajador estadounidense

³⁸ Balbino Dávalos. “Los grandes poetas norteamericanos”, en *Revista Moderna*: Núm. 21 (1^a. quincena de noviembre de 1901), p. 336.

y otros de sus compatriotas residentes en Londres. Estados Unidos determinó no levantar un monumento al poeta ante el hallazgo —bochornoso, dice la nota— de que había solicitado un préstamo y no lo había pagado. Sin embargo, el prestigio literario de Poe en Europa sirvió para que los estadounidenses se dieran cuenta de la trascendencia de este escritor y que al año siguiente del centenario de su nacimiento fuera incluido en el Salón de la Fama. No les faltó razón a *Los Beatles*, cuya portada de *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band* incluye, en su parte central, la fotografía más conocida de Poe. En uno de los versos de la canción “I am the Walrus” exclaman: “*Man, you sould have seen them kicking Edgar Allan Poe*”.

*

A las cinco de la mañana del domingo 7 de octubre de 1849, en un cuarto del Hospital Washington College de Baltimore, un hombre de 40 años de edad iba al encuentro de la Muerte, esa a la que él había visto, conjurado, enamorado, con una valentía y una sensibilidad de la que pocos mortales pueden ufanarse. Su nombre: Edgar Allan Poe, de ocupación periodista, de vocación alcohólico, de profesión poeta. En el cementerio presbiteriano de Baltimore, un cortejo formado por cuatro íntimos lo acompañó al encuentro definitivo con la presencia ausente que había sido tema obsesivo de sus exploraciones. Casi un siglo más tarde, a las 4 de la tarde del 13

de agosto de 1942, un grupo igualmente escaso, y por lo tanto selecto, depositaba el cuerpo de Jorge Cuesta Portpetit en el Panteón Francés de la Piedad de la Ciudad de México. La leyenda se afana en decir que fue a espaldas de la capilla gótica, espacio destinado a los suicidas.

Ambos consumieron su existencia, que llegó a las cuatro décadas, con rapidez e intensidad. Sus mentes privilegiadas, su lucidez pasmosa, tuvieron como alicientes y enemigos al monstruo traslúcido del alcohol o al fantasma carnal de la locura. Ambos terminaron sus días signados por la tragedia: el abandono y la mutilación, la alucinación y el suicidio. Sin embargo, y sin olvidar la atracción legendaria que les otorga un sitio en el martirologio literario, pasaron a la historia como fundadores y revolucionarios. Frente a la obra de sus antecesores y sus contemporáneos, se atrevieron a reformular el trabajo del escritor y el objeto de la escritura. Poe murió sin que aquellos que se decían sus pares comprendieran cabalmente que la complejidad de sus ficciones nacía de la exploración del alma y no de la imitación superficial de modelos de literatura menor. Por fortuna, del otro lado del océano encontró a su hipócrita lector, su semejante, su hermano, en la figura de Charles Baudelaire, “su traductor en más de un sentido”³⁹, según las palabras de Cuesta.

³⁹ Jorge Cuesta. “Un pretexto. A propósito de *Margarita de Niebla* de Jaime Torres Bodet”, en *Poemas y ensayos*. México: UNAM, 1964, p. 44.

El mexicano murió sin haber publicado un solo libro, pero tras haber escrito una serie de poemas donde a la perfección de la forma se alía un sistema crítico que exalta la superioridad del andamio sobre la frustración del resultado. De Baudelaire se deriva el desorden de todos los sentidos, la videncia de Rimbaud y la revolución surrealista. Otro de los discípulos de Poe, Stéphane Mallarmé, determina el comportamiento estético de quienes, como Paul Valéry, hacen de la escritura una fiesta del intelecto. En ambas fuentes beben Jorge Cuesta y su grupo. De ese choque de sensibilidades parten para lograr la profesionalización de la escritura iniciada por los modernistas. Si para el romanticismo la razón es enemiga natural de la inspiración —brotada en libertad y por obra del instinto—, los primeros románticos mexicanos intentaron establecer un programa que pudiera explicar —a quienes hacían la literatura y aquéllos a quienes se destinaba— los motivos por los cuales nacía.

En una agrupación de forajidos —y así se autonombraban nuestros poetas—, si bien a todos los guía un propósito común, cada uno se vanagloria de sus armas propias. Gilberto Owen se encargó de exigir para sí ser la conciencia teológica; a Villaurrutia asignó la conciencia poética y a Jorge Cuesta la conciencia crítica. La exigencia que abarca las tres maneras de aproximación a la realidad lleva a Cuesta a concluir que si bien no todos sus compañeros de generación escriben obra escriben crítica, todos ejercen una actitud crítica. En

efecto. La revista *Ulises*, que reúne a estos heterodoxos navegantes y da fe de sus principales y ya bien orientados viajes, declaraba su autonomía respecto a sus antecesores con el subtítulo *Revista de curiosidad y crítica*.

Jorge Cuesta y sus cofrades enfrentan el conflicto entre inspiración y realización y hacen de la poesía tema fundamental de sus poemas. No obstante la buena voluntad de nuestros románticos, sus textos críticos son casi siempre descriptivos e hiperbólicos.

El prólogo de Justo Sierra a las obras de Gutiérrez Nájera, es el primero que se libra de tales ataduras y se arriesga a la valoración y al análisis. A fines del siglo XIX, la escritura llega a los límites que Poe había vislumbrado: el cuento tiene las exigencias del poema. Se transforma en herramienta para la comprobación de una tesis y cruza sus caminos con los del ensayo; la novela no es una suma de acciones sino una alegoría.

En una reseña maestra, ejemplo del género, el poeta T.S. Eliot descubrió que James Joyce en su obra *Ulysses*, aparecida en 1922, no escribía una novela sino un poema épico, con el cual estaba además creando el método mítico. El texto es importante por lo que dice y por quién lo dice. Eliot demostró que la reseña es un objeto de pensamiento, una creación verbal cuyos propósitos trascienden la inmediata noticia bibliográfica, para atrever una hipótesis y fundamentarla.

En el número 2 de la revista *Ulises*, de octubre de 1927, Jorge Cuesta publica, bajo el modesto título

de “Notas”, uno de los textos más importantes de nuestra moderna tradición. En la edición de la obra de Cuesta de Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán, aparece bajo el título, certero y provocador, de “Un pretexto: a propósito de Margarita de Niebla”. En efecto: la novela de Jaime Torres Bodet, de la cual se habla sólo brevemente al final del texto, es el pretexto para el texto, de acuerdo con una definición cara a André Gide y, de ahí, a Villaurrutia. Se trata de una verdadera reconstrucción de la conciencia crítica de su tiempo, un examen del campo donde Cuesta y su generación libraban su batalla. En el ensayo de Cuesta —pues es mucho más que una reseña— aparecen no sólo mencionados, sino interpretados y enjuiciados, los formadores de la conciencia crítica de los mexicanos que estaban modificando la sensibilidad estética. La nómina es impresionante y variada y, no obstante su heterodoxia, es sistemáticamente analizada: Ortega y Gasset, Brunetiére, Góngora, Mallarmé, Gracián, Nietzsche, Cézanne, Proust, Valéry. De los artistas mencionados, Cuesta señala que, a partir de la revolución romántica, Edgar Allan Poe es el primero que llega a la “necesidad de construirse un lenguaje personal para representar el mundo; de improvisar todo un sistema para coger una impresión aislada, para dibujar laboriosamente un objeto; de adaptarse diversamente a los aspectos mutables de las cosas”.⁴⁰

⁴⁰ J. Cuesta. “Un pretexto...” *op. cit.* p. 42.

Desde antes de mencionar a Poe, Cuesta ya tiene semejanzas con su pensamiento y su manera de organizarlo. Desde las primeras líneas del texto afirma: “la poesía es un método de análisis, un instrumento de investigación”.⁴¹ Y en su texto “*The Philosophy of Composition*”, aparecido por primera ocasión en *Graham’s Magazine* de abril de 1846, Poe señalaba que un poema debe proceder “paso por paso, hasta llegar a su fin, con la precisión y rígida consecuencia de un problema matemático”.⁴² Xavier Villaurrutia compararía semejante exigencia, pues confesará más tarde:

Jorge Cuesta, que es mi mejor testigo, recordará que nunca he tendido solamente a escribir poesía, sino a alcanzar el poema, el objeto, o más bien, el ser que crece, se desarrolla y muere provisionalmente, claro está, y sólo para reaparecer, nuevo y él mismo, en otro momento poético.⁴³

Los cuentos de Poe, en su fondo y en su forma, van más allá de la narración de una historia. Antes de entrar en el terreno propiamente dicho, formulan la hipótesis que el autor pretende demostrar con la

⁴¹ *Idem*, p. 39.

⁴² Edgar Allan Poe. “*The Philosophy of Composition*”, en *The Best Known Works in One Volume*. New York: Walter J. Black Co, 1927, p. 813.

⁴³ Xavier Villaurrutia. “Notas autobiográficas”, en *Biblioteca de México*, núm. 64 (julio-agosto de 2001), p. 35.

precisión de un teorema que no pierde su inventiva. Cuesta lo explica del siguiente modo:

Emplea, primero que nadie, un orden meditado que organiza sobre una misma finalidad los objetos reunidos en la obra artística que emprende. Logra ocultar la naturaleza de cada sentimiento, de cada personaje con el oficio que un propósito calculado les impone. Los temas sobrenaturales de sus narraciones desnaturalizan los datos reales con que las alimenta.⁴⁴

En estas breves líneas, Cuesta sintetiza la principal aportación de Poe a la sensibilidad moderna. Antes de Paul Valéry y su recordatorio del rigor obstinado, Poe plantea que el método es tan importante como la obra, en su trilogía de textos críticos “*The Philosophy of Composition*”, “*The Poetic Principle*” y “*The Rationale of Verse*”. Al retomar esta idea y llevarla a la práctica, Cuesta es el más próximo a la paradoja enunciada por Remy de Gourmont acerca de los escritores que no escriben.

Cuesta no fue el primer escritor mexicano en leer y leerse en Poe. En mi artículo titulado “Zarco, Poe y Baudelaire. La invención del dandy”⁴⁵ he tratado

⁴⁴ Jorge Cuesta, “Notas” en *Ulises*, núm. 4, octubre de 1927, p. 167.

⁴⁵ Vicente Quirarte, “Zarco, Poe y Baudelaire. La invención del dandy”, en *Tipos y caracteres. La prensa mexicana. 1822-1855*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001, p. 237-244.

de demostrar cómo Francisco Zarco, sin haber leído a ninguno de esos dos autores extranjeros, articuló piezas en prosa que se aproximan al espíritu formalmente renovador de ambos. Si bien Rubén Darío incluye a Poe en su galería de heterodoxos, se centra en la aventura vital, más que en la aportación de la obra. *Revista Moderna* incluyó traducciones de los poemas “Ulalume” y “Anabel Lee”, hechas a partir de la versión francesa de Mallarmé.

Finalmente, Enrique González Martínez haría sendas traducciones de “El cuervo”, una en 1892 y otra en 1945. La consigna del poeta mexicano había sido torcer el cuello al cisne de la inflamada retórica modernista y sustituirlo por el búho de la inteligencia. De alguna manera, González Martínez encontraba una analogía con el cuervo utilizado simbólicamente por Poe. Al examinar las traducciones que el mexicano hizo del poema con casi un siglo de diferencia, asombra encontrar, desde nuestro punto de vista, que es mejor la primera: más natural, menos suntuosa, más próxima a la atmósfera al mismo tiempo desolada y densa del original.⁴⁶

El tiempo de los Contemporáneos era el renovado tiempo de Poe. De apreciarlo no sólo como el gran escritor que era, sino examinar la relación entre intención y creación. Si sólo el espíritu crítico es el que crea, Cuesta

⁴⁶ Edgar Allan Poe. *El cuervo. Seguido de “La filosofía de la composición”*; ed. Salvador Elizondo y Víctor Manuel Mendiola. México: El Colegio Nacional / Ediciones El Tucán de Virginia, 1998.

vio que “la crítica de Poe no está lejos de parecer una pura actividad científica, una actividad intelectual que se ejerce sobre un objeto perfectamente delimitado por el cálculo”.⁴⁷ ¿No puede decirse lo mismo del propio Cuesta?

Los poemas que Villaurrutia, Cuesta y Owen publican en la revista *Ulises* constituyen una síntesis de su actitud ante la creación poética. Supieron ver que una de las características de la poesía moderna es, justamente, la reflexión sobre sí misma: la poesía como sujeto del poema. “Desvelo” de Owen, “Dibujo” de Cuesta y “Poesía” de Villaurrutia anticipan la poética de sus autores, los confirma como poetas conscientes de que la voluntad creadora nada debe al azar, sino es producto de la inteligencia en combustión. “Dibujo” de Jorge Cuesta es una defensa de la interpretación de la realidad como un sistema de coordenadas: el trazo frío, cerebral, no deshumanizado como quería Ortega y Gasset, sino dentro de la emoción desapasionada que pedía Poe, logra el dibujo artístico de la realidad sujeto de poema.

Si para Cuesta la crítica de Poe es una pura actividad científica, en otro ensayo clave, “El diablo en la poesía”, publicado en 1934, a partir de la poesía de Villaurrutia, descubre que la acción científica del diablo [es] “convertir a todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual”.⁴⁸

⁴⁷ J. Cuesta, “Un pretexto...”, *op. cit.*, pp. 43-44.

⁴⁸ J. Cuesta. “El diablo en la poesía”, *op. cit.*, p. 168.

Como han visto Miguel Capistrán y Rosa García Gutiérrez, el texto de Cuesta sigue, casi a la letra, un texto de Valéry titulado “La descendencia de Baudelaire”, aparecido en *Revista de Occidente*.

Si Edgar Allan Poe es dios y Charles Baudelaire su profeta, Gilberto Owen se convertirá en entusiasta seguidor de Jorge Cuesta. Junto con Villaurrutia será su más fiel apóstol. Que la discusión en torno a la figura de Poe ocupaba a los poetas lo demuestra el hecho de que Owen publica el texto “La poesía, Villaurrutia y la crítica”, aparecido el 15 de febrero de 1927 en la revista *Sagitario*, es decir, 8 meses antes del texto de Cuesta; Owen afirma:

El principal testigo de este poeta [Villaurrutia] es acaso Poe, cuya idea de la belleza artística se resolvía en reflejos... pero que exigía además la imparcialidad del espejo... y afirmaba que precisamente la ‘emoción desapasionada’, inteligente, es el límite del arte poético, que pasión y poesía son términos incompatibles, pues ésta tranquiliza el alma y con el corazón nada tiene que ver. Hay que notar de paso que este mismo es el sentido moderno, y clásico y eterno, de la poesía.⁴⁹

En el siguiente número de la misma revista, del 1º de marzo de ese 1927, Owen retoma la discusión y hace de Poe la figura central de la poesía pura como

⁴⁹ Gilberto Owen. *Obras*, México: FCE, 1979, p. 222.

sinónimo de quien logra separar “la razón, la pasión y la poesía”.⁵⁰

En el recorrido que Cuesta hace de las letras occidentales y su traslado a tierras americanas, llega, finalmente, a Ramón López Velarde, de quien afirma:

Es el primero que trata de construirse su lenguaje; antes de él nadie emplea tal ‘desconfianza’ artística en la elaboración de su estilo...es el primero que aspira a obtener, y que logra con frecuencia, aunque aisladamente, una ‘poesía pura’.⁵¹ Lejos estaba, naturalmente, en la mente de López Velarde, entrar en discusiones bizantinas sobre la poesía pura. El jerezano se confesó siempre hijo de Baudelaire. Aunque no supiera que en su genealogía se hallaba Edgar Allan Poe, era discípulo indirecto del que Owen llamará ‘sacerdote de la Iglesia de Occidente de la poesía’.⁵²

Punto de partida para el debate sobre la poesía pura, el pensamiento crítico de Poe y su influencia en los más diversos géneros literarios fue no sólo vislumbrado por Cuesta, sino aplicado a su propia práctica estética. Y más allá: la biografía de Poe tiene numerosas similitudes con la de Cuesta: el fervor a la ciencia, la búsqueda de la exactitud, la necesidad de explicar el proceso de la obra, la inteligencia precoz

⁵⁰ *Idem*, p. 225.

⁵¹ J. Cuesta, “Un pretexto...”, en *Poemas y ensayos*, p. 49.

⁵² G. Owen, *Obras...*, *op. cit.*, p. 223.

y privilegiada frente al destino trágico. Son numerosas las relaciones Obra-Vida entre Edgar Allan Poe y Jorge Cuesta, y la manera en que éste supo no sólo incorporar al autor de “The Raven” a su propio trabajo sino influir en la obra de sus compañeros de aventura.

Cuesta nos enseñó a escribir ensayos como creaciones y a la creación exigió rigor, sensibilidad, inteligencia. Sin ese magisterio escrito y el que ejerció en quienes lo escucharon de viva voz, no existirían los ensayos de Octavio Paz, y él fue el primero en reconocerlo más de una vez. Sin la limpieza lógica de Cuesta, no podríamos construir ensayos que tuvieran sustancia y elegancia. Auténtica elegancia, esto es, la del espíritu, la de la inteligencia, pues la piromanía verbal abunda por desgracia aun en las más altas esferas del pensamiento.

Poe y Cuesta fueron intelectos paralelos. La palabra inmediata que viene, al examinar su destino, es la de trágico. Sin embargo, ¿quién que es no es trágico? ¿Quién que verdaderamente es, al menos no roza la tragedia, la vive, la desecha o monta en su vértigo? Poe nace en 1809 bajo el signo de Capricornio; Cuesta, el 21 de septiembre de 1903, determinado por Libra. En su primera juventud, ambos son atacados por el sol negro atraído por los que hacen del pensamiento la razón de su vida. A los 25 años de edad, Poe expresa, en una carta de 1834: “En este momento me encuentro en un estado verdaderamente lamen-

table... He luchado en vano contra la melancolía”.⁵³ Comienza entonces a beber. Por su parte, Cuesta comienza a tener, a la misma edad, dolores de cabeza en la hipófisis. Con su lucidez implacable, confesaba a su esposa: “Esto no tiene remedio, a los treinta y cinco años, te juro, voy a ser loco... he estudiado todos los tratados sobre las glándulas, y eso es una de las cosas que producen la locura”.⁵⁴ A los 36 años de edad, Poe publica su poema mayor; a los 35, Cuesta escribe las últimas estrofas de “Canto a un Dios Mineral” mientras espera a los enfermeros que habrán de trasladarlo al hospital psiquiátrico. Baudelaire fue biógrafo y hagiógrafo de su alma gemela. Su trabajo es notable no sólo por lo que de humano tiene sino porque descubrió al mundo la modernidad y las aportaciones fundamentales de Poe. Por eso Cuesta, con sus contemporáneos, pudo concluir:

Sin tener presentes a Baudelaire y Poe, no se explica una tan transparente verdad de la ficción, una tan exacta inteligencia de lo imprevisto, un tan lúcido rigor del azar como en la poesía de Mallarmé y de Paul Valéry ocurren, y en que *La ciencia poética* ningún límite traza a su demoniaca pasión de conocer.⁵⁵

⁵³ P. Ackroyd. *Poe. Una vida terminada...*, op. cit., p. 79.

⁵⁴ Citado por Louis Panabiere. *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1904-1942)*. México: FCE, 1983, p. 79.

⁵⁵ J. Cuesta, “Un pretexto...”, op. cit., p. 45.

Louis Panabière, en un libro ejemplar por su rigor cuestiano, explica el fin de Cuesta de la siguiente manera: “...no huyó de la materia ni del mundo. Más bien gracias a la mayúscula atención que puso en ellos los transformó para lograr esa unidad infinita, expresada en los versos de Mallarmé que él mismo tradujo: “*Tel qu’en lui-meme enfin l’éternité le change*”.⁵⁶

Tras haber domeñado al demonio de la autocrítica, Poe y Cuesta se dieron cuenta de que escribir era una tarea imposible, ya enunciada en la sabia frase del Eclesiastés: “No hay nada nuevo bajo el sol”. Optaron por señalar los caminos de esa imposibilidad y hacer de la frustración el tema de sus obras. Frustración que, en el camino, dejó textos, como quería Poe, útiles tanto para el profano como para el iniciado. Si, como examina Arthur Hobson Quinn, Poe no se mantuvo siempre fiel a los principios teóricos que planteaba en sus propios textos, precisamente esta rebelión del genio individual a sus propias ataduras racionales, le permitió rescribir la odisea del hombre moderno, acosado por sus propios fantasmas.

En homenaje a Cuesta y su fervor crítico, preguntemonos qué significa haber sido, como quería Owen, “la conciencia crítica de los Contemporáneos”. Sin la lección crítica de Cuesta, no hubiera existido, o hubiera tomado otros caminos, *Muerte sin fin* de José Gorostiza. Gracias a Cuesta, un Gilberto Owen venido de provincia vuelve a contar la historia interminable al

⁵⁶ L. Panabière. *Itinerario de una disidencia...*, op. cit., p. 87.

recrear la historia de Simbad y su imposible búsqueda. Sin el influjo y la defensa de Cuesta, Villaurrutia no hubiera encontrado la dimensión mayor de sus poemas ni hubiera comprendido cabalmente que un libro de poemas es un libro de crítica. Cuando Cuesta escribe el ensayo que da pie a nuestra discusión, sus mosqueteros se hallan en preparación. Dueños de una retórica aprendida, bien asimilada, están a punto de emprender navegaciones mayores donde al riesgo de la aventura se aliaba la brújula del rigor obstinado. Al convertir a Poe en adelantado y artífice, demostraron que la poesía pura —a pesar de todos sus equívocos— no era una moda sino una necesidad: la de volver a poner sobre la mesa el eterno conflicto entre forma y fondo, entre formulación y resultado.

En los años sesenta del siglo xx, Julio Cortázar vertió sus cuentos y ensayos al español, proyecto que sólo puede compararse al que Charles Baudelaire hizo en el siglo xix, al traducirlo al francés. Aunque este trabajo se centra en la relación de Edgar Allan Poe con México, es inevitable mencionar a un autor como Cortázar, pues su traducción transformó de inmediato el horizonte de expectación de los lectores de Poe: los obligó a reorientar su gusto y a conjeturar los motivos por los cuales el argentino había dedicado gran parte de su tiempo y su talento para hacer una nueva traducción del nativo de Baltimore.

En los años setenta, en la Casa del Lago de nuestra Universidad, Eduardo Ruiz Saviñón realizó una me-

morale puesta en escena de *La caída de la casa de Usher*. Ventanas, neblina del lago y árboles otoñales —así como la pasión del maestro Ruiz por su maestro Poe— contribuyeron para recrear la atmósfera de ese cuento que es una de las obras maestras de la imaginación.

En esta primera década del nuevo siglo, la Casa Talavera, en el corazón de la Ciudad de México, es el escenario para una nueva puesta en escena de ese cuento clásico. Una de las valoraciones más notables de Poe en los últimos tiempos fue la llevada a cabo por El Colegio Nacional al editar las versiones que los poetas mexicanos Ignacio Mariscal y Enrique González Martínez hicieron del poema “El Cuervo”. En la presentación al volumen, Salvador Elizondo nota con gran agudeza: “La obra de Edgar Allan Poe, rica en intuiciones, en teorías, en experimentos y en realizaciones... viajó a Europa y hasta sus confines resonaron sus ecos en voces admirables como las de Dostoievski, Chejov, D’Annunzio, Stefan George y Franz Kafka”.⁵⁷

La Universidad Nacional Autónoma de México y la Secretaría de Educación Pública incluyeron en la colección Clásicos Americanos, que tenía como objetivo la difusión de autores y textos que servían de guía, modelo ideológico y creación de estilos impecables, *La narración de Arthur Gordon Pym* en 1982. La

⁵⁷ Salvador Elizondo, introducción a Edgar Allan Poe. *El Cuervo*. Seguido de “La filosofía de la composición”. México: El Colegio Nacional / Ediciones el Tucán de Virginia, 1998, p. 10.

obra fue traducida y prologada por Federico Patán.

En el 2002, la Secretaría de Educación Pública vuelve a interesarse en divulgar la obra de Poe, esta vez dentro de su colección de Libros del Rincón, creada para fomentar la lectura infantil y juvenil. La obra elegida es *Berenice y otras mujeres misteriosas*. La obra es prologada por el colombiano Alfonso Carvajal y tiene como eje la mujer en la obra de Poe. Los editores de este texto enfatizaron la importancia de contar con la versión inglesa más original, la de Running Press, para hacer la traducción al castellano porque de esa manera se podía difundir al auténtico Poe, que hizo diversas versiones de sus escritos debido a exigencias editoriales.

A principios de la década de 1980, Federico Patán prologó una de las obras de Poe, a la que antes se hizo alusión. En ella destacó la trascendencia de la literatura estadounidense en la francesa decimonónica. Patán menciona que en 1852 Baudelaire tradujo a Poe poniéndolo al alcance de las letras europeas. Valdrá la pena preguntarnos si el español y periodista Adolfo Llanos leyó a Poe del francés porque en su original inglés se tiene constancia de que poseía este último idioma. Patán señala la influencia que ejerció Poe en la poesía francesa de finales del siglo XIX, nosotros agregaríamos que esta investigación nos ha permitido apreciar que los modernistas mexicanos leyeron a Poe a través de la interpretación que de él tuvieron Baudelaire y Mallarmé para posteriormente traducirlo al

castellano, destinado a los lectores de la *Revista Moderna*. Patán considera que los estadounidenses no veían a Poe como representante de su literatura porque para ellos su obra simbolizaba un mundo en decadencia. No obstante, enfatiza que en Poe se encuentra el origen de las letras estadounidenses, el cuento policiaco, el de ciencia ficción y el de criptograma, además de que proporcionó la base teórica del cuento moderno. El jurista Raúl Carrancá y Rivas tomó en 2004 el cuento de Poe, *El diablo en el campanario*, para establecer un puente de unión entre la literatura y el derecho.

En el año 2009 se cumplieron doscientos años del tránsito de un escritor que, de ser considerado extravagante y marginal, ha llegado hasta nosotros como uno de los arquitectos del pensamiento artístico, la lucidez y el profesionalismo literario. Edgar Allan Poe es, en el arranque del siglo XXI, un autor admirado y estudiado por el joven que descubre sus propios fantasmas y por el erudito que rastrea las rutas de su pensamiento. Una de sus grandes lecciones ha sido enseñarnos la veracidad de la frase de otro poeta que supo traducir la majestuosa hermosura de la muerte: la belleza no es sino el principio del terror que todavía podemos soportar.

Porque un gran poeta es siempre nuestro contemporáneo, terminan estas palabras con una carta dirigida al maestro Poe desde México, y desde la casa que lleva orgullosamente su nombre, como un testimonio de nuestra objetiva admiración:

Casa Poe, lunes 9 de enero de 2009

Maestro Edgar Allan Poe,
Domicilio conocido:

Las cosas en el que fue su mundo han cambiado, pero aún permanece la barbarie del que todo lo quiere sin importar los medios. A ningún muerto le importa saber que vive en la memoria de quienes le sobreviven, pero desde donde Usted se encuentre debe sonreír, satisfecho por haber escrito “El extraño caso del señor Valdemar”: como él, nos habla desde un dominio que nuestras limitaciones nos obligan a llamar más allá. Usted lo supo mejor que nadie. Ser escritor es una victoria formada por una suma de fracasos. Como los boxeadores, Usted vivió en un país y en un tiempo donde para mantenerse en la cúspide era necesario hacer a un lado la pasión del *amateur* que actúa porque quiere y no porque debe. Antes de Hawthorne y Melville, dos de sus grandes herederos, se atrevió a decir no y a escribir historias incomprensibles, ambiguas, laberínticas, cuyos lectores aún no nacían. Ahora las cosas son distintas y usted tiene qué ver con todo y con todos: con el adolescente que en su ansia de vida se descubre entre el pozo y el péndulo antes de encender la televisión, esa caja del diablo que hubiera podido inventar el profesor Von Kempelen; con el proyecto de Alan Parson, quien tradujo al pentagrama no las anécdotas

sino los climas de sus *Tales of Mystery and Imagination*; con *Los Beatles*, que lo colocan en la portada de su Banda de los Corazones Solitarios del Sargento Pimienta; con Diamanda Galas y su desgarradora plegaria por la peste de este fin de siglo, tan devastadora como la muerte roja.

Usted no tuvo hijos, pero su genio y su fecundidad pusieron la semilla de la que surgió una dinastía de descastados: el inmenso Charles Baudelaire, quien de no haber escrito nada, hubiera pasado a la Historia como el más generoso y eficaz agente literario, príncipe de los amigos en el más ingrato y solitario de los oficios; Horacio Quiroga, poseído por la fiebre diurna que azuzó los terrores de Arthur Gordon Pym; el visionario Howard Phillips Lovecraft, vagabundo en las calles de Providence, descubriendo en cada esquina que los monstruos viven dentro de nosotros. Jorge Luis Borges, amante de los laberintos y la limpieza matemática de la prosa, nos enseñó a entrar con más cuidado en senderos de los que Usted fue pionero.

Ahora sus compatriotas —esos que en vida no lo merecieron— han alcanzado la Luna, como antes lo hizo el globo aerostático de su Hans Pfall. Las computadoras resuelven en segundos la criptografía que a los personajes de “El escarabajo de oro” les llevó una vida. El cine, desde la obviedad aún estremecedora de Vincent Price al lirismo de Louis Malle, se ha encargado de traducir, con mayor o menor fortuna, sus visiones. Marie Bonaparte, discípula de Sigmund Freud, lo tomó como modelo de laboratorio

para ilustrar los abismos del alma. En fecha reciente, un ejemplar de *Tamerlane*, su libro de poemas, se vendió en una cantidad que sólo por vergüenza nos llamamos.

El mal no termina, y para encontrar las fuerzas que lo mueven no bastan los tecnócratas: es necesaria la fuerza y la tenacidad de un August Dupin. El detective sigue siendo —por fortuna— un hombre común, víctima de sus iluminaciones y desastres. La literatura, tal y como Usted la concibió, sigue siendo un juego de inteligencia, de pasión domada: el azar es consuelo de los mediocres. El triángulo brevedad—intensidad—efecto que resolvió con limpidez de teorema en “La filosofía de la composición” está marcado a fuego en todo aquel que desea trasladar la horrible realidad a la existencia incorruptible del texto perfecto.

Quien nace para vidente, intuye lo que vendrá, no obstante la imprecisión y vaguedad de las formas. Usted sabía todo esto. De ahí la ambigüedad de esa semisonrisa que lo caracteriza en la mayor parte de sus retratos. A siglo y medio de su partida, Usted, Edgar Allan Poe, es cada vez más joven. Si vuelve a morir, será por nuestra incapacidad para seguir mirando los fulgores de su exigente diamante. Lo afirman los más autorizados académicos; lo comprueba el niño que en mitad de la noche descubre que en su ropero se congregan los terrores del primer hombre, ése que en el cielo descubrió su miedo y con ello supo que, a pesar de todo, vivir es una aventura incomparable.

Metamorfosis del lobo

Una loba en el armario
Tiene ganas de salir
Deja que se coma el barrio
Antes de irte a dormir
Shakira, "La loba"

DE ACUERDO CON Émile Littré, la palabra *licántropo* tiene su origen en el nombre del soberano mítico Licaón, castigado por los dioses a causa de haber sacrificado a su propio hijo en el altar. Existen distintas versiones sobre el castigo dictado por Zeus, en pluma de Platón y Ovidio; asimismo, Pausanias lo menciona en su *Perigesis tes Hellados*. Littré define la licantropía como una enfermedad mental en la que el enfermo imagina que se convierte en lobo. Otras leyendas sostienen que la transformación es también física: el licántropo adquiere las características del lobo; conserva inicialmente sus facultades racionales pero, finalmente, se impone el instinto animal. La metamorfosis tiene lugar las noches en que la luna se encuentra en su

fase total. Se piensa que la única manera de terminar con la creatura es atravesando su corazón con un instrumento de plata. El licántropo rehúye su contacto, pues la composición química de este elemento provoca un desequilibrio en la sangre del afectado.¹

De las diversas transformaciones registradas por Ovidio en su libro *Las metamorfosis* y que pueblan posteriormente los bestiarios medievales, el lobo es el animal más prestigiado. Geneviève Carbonne explica esta supremacía a raíz de la evolución del cristianismo y la figura de Jesucristo como pastor de hombres y el cordero de Dios que quita el pecado del mundo: enemigo natural del rebaño, el lobo se convierte en símbolo no solo de la destrucción sino también de la perversidad. El elocuente título del libro *La peur du loup* de Geneviève Carbonne da cuenta del temor atávico y natural que el lobo provoca en la imaginación.

El doctor Abraham van Helsing enuncia en la novela *Drácula* uno de sus axiomas irrefutables: la fuerza del vampiro reside en que nadie cree en él. De la misma manera, la vida que llamamos salvaje es un fenómeno que en su mayor parte nos es desconocido o indiferente. Doblemente loable es por ello la investigación de Norma Muñoz Ledo titulada *Supernaturalia. Una aventura por la tradición oral de México*, en cuyo prólogo subraya Alfredo López Austin las

¹ Sir Phillip Craftward. *Treatise on Vampirism, Licanropy and Werewolves*. Sussex: Higher Filford and Sons, 1927, p. 197.

descripciones de leyendas populares, tal vez inverosímiles para algunos lectores, pero que se fundan en recopilaciones reales de informantes a lo largo y ancho de nuestro país. Como consecuencia, el complejo tejido del fundamento etnográfico con la fabulación novelada provocará la incertidumbre en algunos pasajes, de pisar el terreno firme de la vida social o el de la construcción imaginaria.²

Entre otros testimonios recogidos por ella, Norma Muñoz Ledo incluye las anotaciones de campo del biólogo Ludoviko Vekkanen, fechadas el 13 de septiembre de 2005 en la Presa de San Pedro, Coahuila, referentes a sus avistamientos a la onza, *panthera uncia dimidus*. Varias generaciones de coahuilenses, que jamás la han visto pero sí han atestiguado la consecuencia de sus ataques, han crecido con el temor a tener un encuentro con ella. Escribe Verkkanen: “Es tan veloz que la cámara sólo ha conseguido un puñado de imágenes parciales y borrosas, que no me permiten más que un conocimiento aproximado. La Onza Real supera en tamaño al jaguar, considerado el felino más grande de América”.³

“No creo en las brujas, pero de haberlas, haylas”, reza un antiguo proverbio gallego. El depredador es

² Norma Muñoz Ledo. *Supernaturalia. Una aventura por la tradición oral de México*, pról. Alfredo López Austin. México: Prisa Ediciones-Altea, 2011, p. 4.

³ *Idem*, p. 141.

una amenaza real que ronda no sólo en nuestra imaginación sino también en nuestra realidad, aunque la llamada civilización nos obligue a alejarnos de los encuentros con lo inverosímil. Lo contrario es demostrado por los integrantes del colectivo Citámbulos, cuyo subtítulo es más que elocuente: *Guía de asombros de la Ciudad de México. El transcurrir de lo insólito*.⁴

El lobo llega a nuestro mexicano domicilio en pluma de nuestro cronista mayor del siglo XIX. Primer elemento perturbador en la infancia de Guillermo Prieto es la actuación de una loba rabiosa en el bosque de Chapultepec. El veterano liberal da comienzo a sus memorias el 2 de agosto de 1886, a los 68 años de su edad. Publicada de manera póstuma en 1904, la obra inicia con la evocación infantil en el Molino del Rey, del cual su padre era administrador. El contorno bucólico es el marco de esa niñez idílica donde Prieto se recuerda "mimado de mis padres, acariciado de mis primos y gozando mi vista con las agrestes lomas, los volcanes gigantes, la vista de los lagos apacibles y el bosque augusto de ahuehuetes".

Los recuerdos infantiles emergen en la edad adulta a través de la vivencia personal pero también a partir del testimonio de los otros, transformada en nuestra propia historia: aquella que decidimos que ha sido vivida y

⁴ Ana Álvarez, Valentina Rojas Loa y Christian von Wissel. *Citámbulos. Guía de asombros de la Ciudad de México. El transcurrir de lo insólito*. México: UNAM / Océano / Conaculta, 2007.

tiene existencia por nosotros. Las memorias de Prieto avanzan en su obertura luminosa y nos enteramos de que en 1825, cuando tenía 7 años de edad y México ya era una nación políticamente independiente, tuvo su fracasada iniciación como orador público, él que con el tiempo sería uno de los más altos y elocuentes tribunos de su tiempo. El ritmo inocente de la narración se interrumpe cuando el autor escribe: “La historia de la Loba fue el primer acontecimiento trágico que hirió poderosamente mi imaginación”.⁵

Como niño curioso, Prieto afirma que integraba la partida que se lanzó en persecución de la loba. Su testimonio tan vivo de los acontecimientos denota la unión entre la experiencia propia y la imaginación hiperbólica: el resultado es un discurso construido con base en la existencia propia y la ayuda de relatos de otros, todo lo cual contribuye a crear un verdadero cuento de horror donde el niño se enfrenta con lo siniestro: el territorio doméstico, familiar y conocido, es invadido por una entidad que llega para violentarlo y destruirlo cuando la loba causa la muerte de la familia del guardabosque:

Una mañana, criados y dependientes entraron al interior del despacho, despavoridos, a avisar al señor mi padre que una loba rabiosa acababa de pasar cerca de la fuente y se dirigía al bosque.

⁵ Guillermo Prieto. *Memorias de mis tiempos*. México-París: Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1904, t. 1, p. 8.

El tropel que entró en el despacho pedía armas para perseguir a la fiera que podía dañar a los transeúntes, que paseaban el pobladísimo bosque, que se bañaban en lo que se llamaba la alberca chica y que visitaban (no recuerdo con precisión la fecha) el jardín botánico.

Armáronse el amo, los dependientes y los criados, corrieron en seguimiento de las huellas de la loba y una cauda de muchachos, entre los que yo iba, y aun de mujeres, siguió tumultuosa a los perseguidores de la fiera.

Entre tanto la loba se había internado en el bosque y trepado a salto hasta la cumbre, penetrando en el amplísimo corredor de cristales que daba al noreste del edificio, tosco pero grandioso que coronaba el cerro y que entonces lo habitaba sólo el guardabosque con sus tres o cuatro hijas, la mayor de ochos años a lo más, y la abuelita, madre del guardabosque, anciana encorvada, de manos huesosas, trémula y de cabellos blancos, que cuidaba a las niñas.

Don Ignacio, que así se llamaba el guardabosque, constantemente estaba a la puerta del bosque con su cara gestuda, su ancho sombrero de palma, en pechos de camisa y su calzón de pana azul de tapabalazo de cuadril a cuadril y sus botones de plata del ruedo de un peso.

La Loba, al dar su último salto y penetrar al corredor, se asomó y percibió sin duda a la abuelita y las niñas que tomando sol limpiaban con polvo de ladrillo candeleros y cubiertos de peltre.

Y ya sea el natural movimiento de terror a la pre-

sencia de la fiera, ya algún grito de espanto, ya alguna tentativa de fuga, la Loba se precipitó en medio de las personas descritas, y mordía, y devoraba, y regaba las entrañas de sus víctimas entre agudos chillidos y esfuerzos inauditos de la anciana para pedir socorro.

Oyó confusos gritos don Ignacio, corrió y saltó sobre las peñas, llegó casi sin respiración al lugar de la catástrofe cuando más rabiosa, más encarnizada, más terrible estaba la loba; pisando a sus hijas despedazadas, se abalanzó don Ignacio a la loba y emprendiendo una lucha indescribible, implacable de horror y de fiereza: rodaban animal y hombre y se erguían sin soltarse; los dientes de la fiera resbalaban rechinando en los huesos de los brazos del hombre.

Don Ignacio advirtió a la anciana que, en la bolsa de sus calzones había una navaja... la anciana la buscó pero herida, enferma y siguiendo los movimientos de la lucha, su pesquisa tardaba; al fin encontró la navaja y la puso abierta en manos de su hijo, quien casi agobiado bajo la Loba la degolló, cayendo muerta la fiera y aniquilado el hombre en un lago de sangre, cuerpo y entrañas destrozadas.

En las últimas peripecias de esta escena, había llegado el señor mi padre y los suyos.

Todo quedó en silencio. La vieja, con los cabellos blancos en desorden, corría de un punto a otro como una loca. ¡Yo no sé que fue de mí! Pero ahora mismo escribo lleno de horror y de terror este recuerdo.

Por fortuna estas nubes negras volaban presto al soplo del placer, bajo el cielo casi siempre azul de mis primeros años.⁶

La circunstancia de que no obstante que Chapultepec era en la segunda década del siglo XIX un espacio urbano con reminiscencias rurales, demuestra la actualidad del cuento de Charles Perrault cuando el año 1697 fijó la historia de la Caperucita Roja y el Lobo en *Los cuentos de la mamá Oca*. Una de sus posibles lecturas es que el cuento fue escrito como una advertencia para que los niños no se alejaran demasiado de los asentamientos urbanos, porque en sus inmediaciones merodeaban los animales depredadores, de los cuales el lobo era el más frecuente.

No sabemos a ciencia cierta qué es lo que experimentó el niño Prieto pero sí tenemos elementos para conocer el temprano temple del futuro ministro de Hacienda, cuando a los trece años de su edad queda huérfano de padre y consecuentemente su madre pierde la razón. Su elaboración de la experiencia de la loba a través de los años tuvo como aliada la emoción recordada en la tranquilidad, exigida por el clásico, y la ayuda del recuerdo. Que la historia narrada por Prieto permaneció en la mente de varias generaciones lo demuestra la mención que de ella hace Federico Gamboa, cuando en 1901 hace una visita al presi-

⁶ Ídem, p. 9-10.

dente Porfirio Díaz en el castillo de Chapultepec. En su entrada del 4 de enero de ese año consigna:

La cosa comienza desde abajo, desde la gruta histórica en que, es fama, una loba dentro de ella escondida devoró a dos pequeños hijos de un jardinero que moraba en el Alcázar, quienes en ahorro de distancia y tiempo por la gruta se aventuraron; toda una leyenda de hace muchos años, cuando Santa Anna o Maximiliano: la madre, muerta también entre las ensangrentadas fauces de la fiera, por haberse lanzado al rescate de los chicos que tanto tardaban; el padre, luego en singular combate con el animal, en plenas tinieblas, armado de un mal cuchillo.⁷

Con las variaciones respecto de la versión de Prieto, Gamboa da muestra, igualmente, de la importancia de la tradición oral, que añade o elimina elementos a la historia vivida.

Afirma el sabio lugar común que el que anda con lobos a aullar se enseña. Es interesante notar cómo la mayor parte de quienes frecuenta la oscuridad en la letra también lo hace en la vida cotidiana. Claro ejemplo de ello es el de Pedro Castera, que supo de las tinieblas tangibles cuando tuvo que estar en el hospital para enfermos mentales de San Hipólito. A este

⁷ Federico Gamboa. *Diario* (1892-1939); selecc, pról. y notas de José Emilio Pacheco. México: Siglo XXI Editores, 1977, p. 70.

escritor lateral de nuestra tradición, rescatado inicialmente por Luis Mario Schneider y en tiempos más recientes por Dulce María Adame, se debe el cuento “Una noche con los lobos”, perteneciente al libro *Las minas y los mineros*, publicado en 1887.

El cuento es una auténtica narración de horror, no de horror sobrenatural sino de miedo tangible ante la llegada de una manada de lobos. Si la noche en el bosque es la tiniebla amenazadora, esta duplica sus poderes con las innumerables pupilas lupinas que indican la inminencia del ataque. Su descripción anticipa la que Arthur Machen logra en ese texto magistral titulado *The Terror* (1917), donde el monstruo está formado por los cuerpos y la energía de miles de animales. Escribe Castera:

Apenas cayó la noche sobre el bosque, cuando un inmenso clamor se elevó en toda su extensión. Era primero un murmullo confuso, vago, indistinto, formado como de lejanos ladridos, de ayes feroces, de gritos furiosos de dolor, de cólera, de hambre, de rabia y de terribles luchas. Concierto solemne con el que saluda la Sierra a la noche... Himno salvaje que cantaba la selva en brama. Toda multitud es imponente cuando aúlla de hambre: pero mucho más cuando esa multitud está formada de fieras. Aquello era una armonía feroz, pero también formidable. Canto magnífico pero a la vez terrible. Especie de rugido de cráter que quiere hacer erupción.

Queja de la madre montaña por medio de sus hijos fieras. Estremecimiento convulsivo de toda una sierra, que llegaba a los oídos de aquellos hombres como el murmullo lejano del mar, o como el inmenso rumor de una batalla, en la que los combatientes luchan a brazo partido, pero ocultos entre la espesura de sombras.⁸

Afirma José Emilio Pacheco en su poema “Indagación sobre el murciélago”, que el único animal hematófago de la naturaleza, nada sabe de su prestigio literario: el pequeño ratón volador llamado científicamente *desmodus rotundus* existe en todo el territorio americano. De igual manera, no es preciso viajar a páramos ingleses o enclaves transilvánicos para encontrar la transformación del hombre en lobo. Desde tiempos antiguos, los primeros mexicanos buscaron explicarse la dinámica de la creación con base en el *Nahualismo*, título del libro más completo que sobre el tema existe, obra del doctor Roberto Martínez González publicado en 2011 por nuestra Universidad. De manera sintética, estos son los principales elementos del nahualismo:

En el México antiguo significó el doble o personalidad auxiliar de cada hombre... un ser vivo, de especie

⁸ Pedro Castera, “Una noche entre los lobos”, en *Las minas y los mineros / Querens*; ed., intr. y notas de Luis Mario Schneider. México: UNAM, 1987, p. 56. (Biblioteca del Estudiante Universitario.)

no humana, asociado al recién nacido en el momento de su nacimiento y que era como el complemento de aquel... En tiempos modernos el nagual es más bien un hechicero que tiene la facultad de transformarse en una bestia de las variadas especies... En esta bestia sufre y hace lo que en su propia figura sufriría y todo lo que a estas bestias acontece le sobreviene a él en su forma humana. El fin de estos modos de transformación es casi siempre de intenciones perjudicantes y casi nunca de tendencias benévolas. Por pura extensión se llama nahual a la persona indocta y ruda en extremo.⁹

Alfredo López Austin recoge el testimonio de un campesino de Tepexpan, según el cual “los tlacuaches son los nahuales de los ladrones”.¹⁰ De tal manera, el nahual es nuestro animal totémico, y de nuestro equilibrio o desvío depende su comportamiento. En una de sus acepciones, el coyote es el ser humano que, taimadamente, burla a la ley y lleva a cabo sus tareas de manera subrepticia, al igual que lo hace el animal coyote en la realidad. Al principio de su relato *Vlad*, Carlos Fuentes coloca el siguiente epífrase de una canción infantil mexicana:

⁹ Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México. Sexta edición, México: Porrúa, 1995, pp. 2422- 2423.

¹⁰ Alfredo López Austin. “Relatos de tlacuaches”, en *El conejo en la cara de la luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*. México: Ediciones Era, 2016, p. 108.

Duérmase, mi niña,
que ahí viene el coyote;
a cogerla viene
con un gran garrote.

En el juego infantil llamado El Coyote, uno de los jugadores desempeña el papel del predador, igual que ocurre en el juego de mesa del mismo nombre. Nuestro dramaturgo mayor Emilio Carballido decidió incorporarlo al conocimiento de las tradiciones mexicanas en la obra de teatro *Guillermo y el nahual*. Si por regla general el nahual tiene casi siempre valores negativos, en el caso de la obra de Carballido sus poderes son aprovechados de múltiples formas: se convierte en mascota y amigo de Guillermo, niño solitario. Su capacidad para convertirse en varios lo lleva a integrar un batallón que recoge la cosecha de maíz. Sus poderes para provocar tormentas son aprovechados para el riego, la cosecha y la generación de electricidad. En síntesis, la comunidad entera se beneficia con la presencia del nahual, que en principio era una entidad amenazadora. El arraigo del nahual en la mitología popular hace que la obra sea constantemente representada, sobre todo por compañías de teatro en comunidades rurales.

Como nos ilustra el doctor Martínez González, numerosas son las formas animales adoptadas por el nahual, pero su metamorfosis en coyote es una de las más favorecidas por la mitología y los relatos populares. Al

referirse a este hermano pobre de los cánidos, Mark Twain señala: “Es alegoría viviente y respirante de la necesidad. Siempre está hambriento. Su pobreza es permanente; nunca tiene dicha y jamás posee amigos”.¹¹

Imposible no sentir simpatía por el diablo, no ponerse del lado del predador. Tal vez el cuento mexicano que mejor registra esta convivencia entre hombre y animal, la cual permite el triunfo sobre la grandeza ilimitada y casi mineral de la soledad del desierto sea el titulado “Coyote trece” de Arturo Souto Alabarce. Publicado cuando su autor tenía 24 años de edad, en *El Nacional* del 22 de marzo de 1953, es el relato más ilustrativo sobre la convivencia del hombre con el predador, el que por instinto mata y devora a las criaturas a cargo del hombre.

El coyote es la otredad concreta y simbólica de la que es preciso defenderse. Perteneciente a otro dominio, la criatura reúne los elementos que Sigmund Freud establece para considerarlo un ser siniestro. No obstante las numerosas teorías que sobre lo fantástico se han vertido en los últimos tiempos, continúa siendo válida la teoría establecida por el padre del psicoanálisis a partir de la lectura de Hoffmann: “La voz alemana ‘unheimlich’ es, sin duda, el antónimo de ‘heimlich’ (íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro

¹¹ “Coyote” en *Enciclopedia de México*: dir. José Rogelio Álvarez. México:SEP / Enciclopedia de México, 1977, vol. 4, pp. 1872-1873.

causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar”.¹² En principio, el coyote 13 es para el vaquero Juan el enemigo por vencer, el último depredador de su dominio. Pero hay un enemigo mayor que el hombre descubre al confrontar su propia soledad y la de la criatura a la que pretende dar muerte. El poeta Eduardo Lizalde lo ilustra inmejorablemente en la conclusión del primer poema de su libro *Caza mayor*, de 1979:

Pero la bestia, lo que se avecina
es demasiado grande
—el tigre de los tigres—
es la muerte.
Y el gran tigre es la presa.

Puede hacerse una anatomía entera de la metamorfosis del tigre, la actuación en la literatura y el arte de esa letal belleza armada, llamada por William Blake “temible simetría”. En este caso, quiero ceñirme a algunos ejemplos más próximos a nuestro mexicano domicilio.

*

A Manuel José Othón se debe el cuento titulado, justamente, “El nahual”, publicado por primera vez en

¹² Sigmund Freud. *Lo siniestro*. Buenos Aires: López Crespo Editor, 1976, p. 10.

El Mundo Ilustrado el 17 y el 24 de mayo de 1903. Constituye una vertiente de la exploración que Othón hace en el mundo de los aparecidos. También su poesía se había visto atraída por la oscuridad como otra forma de luz, según lo demuestran los sonetos que integran *Noche rústica de Walpurgis*, escritos en 1897, también publicados en *El Mundo Ilustrado*, y donde el poeta acepta invocar “lo que dicen las cosas en la noche” y titula uno de sus sonetos “Los naguales”.

El cuento “El nahual” oscila entre lo insólito, lo extraño y lo abiertamente sobrenatural. Aunque en el desenlace de la historia nos es proporcionada una explicación lógica, Othón cumple con el precepto exigido por M.R. James para el perfecto cuento de fantasmas: dejar la puerta abierta sólo lo suficiente para que en ella penetre un rayo de razón que permita la permanencia del misterio, el desconcierto y la duda. Como hemos visto anteriormente, el nahual está asociado a varios animales, pero en la mayor parte de sus representaciones literarias es un lobo y, de manera más concreta, un coyote definido en una acepción del diccionario como “lobo mexicano”. El jinete que protagoniza el cuento se lanza en persecución de un coyote que ha robado una gallina del poblado próximo. En el lugar donde supuestamente debía estar el coyote, el jinete se topa con un viejo repugnante. La repulsión que ante él nos hace sentir el narrador personaje nace de su otredad. Su carácter

sinistro es el de ser casi no humano, en la última escala de la degradación y sospechoso de hechicería, es decir, de poder transformarse en coyote.

En el año 2016 recordamos el bicentenario del nacimiento del monstruo. La noche del 16 de junio de 1816, Percy Shelley y su entonces amante Mary Wollstonecraft, George Gordon (Lord Byron) y John William Polidori se reunieron para crear dos de los seres míticos de más larga duración y transformaciones en el imaginario colectivo: en la Villa Diodati, cercana a la ciudad de Ginebra, nacieron la criatura concebida por Víctor Frankenstein y la figura del vampiro que se desplaza libremente entre los hombres, germen de las futuras creaciones de James Malcolm Rymer, Joseph Sheridan Le Fanu y la obra cimera de Bram Stoker.

A la fecha no existe un gran texto literario que haga justicia al hombre lobo. Honrosa excepción es Algernon Blackwood, que en el relato “El wendigo” logra una insuperable metáfora del espíritu animal, ajeno e inquietante de la naturaleza. Igualmente, en “El campamento del perro” desarrolla una idea común a varias tribus indias de América del Norte y que Eliphas Levi explica del siguiente modo:

Un hombre lobo no es otra cosa que el cuerpo astral de un hombre, donde el lobo representa los instintos salvajes y sanguinarios... mientras su fantasma se desplaza por el campo, duerme con inquietud en su cama

y sueña que es un verdadero lobo... el hombre lobo afecta en verdad a la persona dormida, por intersección de la luz astral, por correspondencia del cuerpo inmaterial con el cuerpo material.¹³

Fiel a esta idea de la presencia omnipotente de la naturaleza virgen e implacable, la lente magistral del mexicano Emmanuel Lubezki transforma el paisaje del norte de América en protagonista notable de la película *The revenant*. El personaje lucha por sobrevivir en contra del elemento humano pero su principal oponente es la naturaleza. Una naturaleza desolada pero llena de la energía del monstruo invisible, del wendigo que pone a prueba la capacidad del individuo.

En nuestra lengua, Juan Antonio Molina Foix dio a la luz en 1993, con traducciones de Francisco Torres Oliver el libro *Los hombres-lobo*, que incluye el texto clásico de Frederick Marriat, “El lobo blanco de las montañas Hartz”, donde la criatura metamorfoseada en loba es una mujer; igualmente ocurre con “*The Werewolf*” de Clemence Housmann. El cine mexicano responde con la película *La loba* (1965) de Rafael Baladón, donde Kitty de Hoyos tiene a su cargo la actuación estelar. El mejor estudio general dedicado a la criatura, publicado originalmente en español, es sin duda el libro del poeta, traductor y musicólogo

¹³ Citado por Roland Villeneuve. *Loup-garous et vampires*. París: J'ai Lu, 1970, p. 47.

argentino Jorge Fondebrider titulado *Licantropía. Historias de hombres lobo en Occidente*.¹⁴ En 1998, Eugenio Aguirre hizo una selección de relatos de hombres lobo, que incluye, además de autores extranjeros, un texto propio y una minificción de Luis Bernardo Pérez, autor que se ha mantenido fiel al cultivo del género.¹⁵

Un buen texto de terror es tan difícil como un poema de amor que nos diga *de otro modo lo mismo*, que nos estremezca como si fuera el primer texto que leemos. Por eso se agradece un cuento como “No hay hombres lobo para el amor” del obsesivo y disciplinado autor mexicano Janitzio Villamar, que publica sus libros en su propia editorial, Grupo Mensajero. El texto reúne los elementos tradicionales del mito: la metamorfosis ante la luna llena, la conciencia de la misma, la plata como sabiduría divina. La principal virtud del relato es que enfrenta la bestialidad destructiva del licántropo a la capacidad constructiva del amor. *La destrucción o el amor* y *Espadas como labios* escribió Vicente Aleixandre como prueba de la capacidad maravillosamente devastadora de la pasión. El drama del hombre lobo de Villamar surge cuando descubre su proclividad a experimentar amor y no sólo apetito por otro ser, pero es incapaz de controlar sus instintos destructivos. La

¹⁴ Jorge Fondebrider. *Licantropía. Historias de hombres lobo en Occidente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.

¹⁵ *Relatos de brujas, vampiros y hombres lobo*. México: Seleccionado del Reader's Digest, 1998.

metáfora: no puede entrar en el dominio del amor quien inevitablemente y por instinto ataca a quien ha elegido como doble. Pero ya lo dijo el gran Óscar Wilde: “El hombre destruye lo que más ama”.

En el siglo I antes de Cristo, el dramaturgo Plauto acuñó la expresión *Homo homini lupus* (El hombre es el lobo del hombre), que sintetiza la vanidad de nuestra especie para poner en los animales llamados irracionales lo más deleznable de los hombres. La historia a través del tiempo y la más reciente de nuestro país confirma que el horror cotidiano es superior a la imaginación.

Ser hombre lobo es una maldición indeseada. Excepción a la regla es la película *Lobo*, donde el actor Jack Nicholson protagoniza al mordido por el animal y adquiere paulatinamente sus habilidades físicas: fuerza, velocidad, olfato. Pero también sus virtudes interiores. Como nos han enseñado los estudios más recientes de comportamiento animal, el lobo es ejemplarmente monógamo, cuida a su manada y es galante ante la hora de la muerte porque ofrece la garganta cuando se sabe derrotado. Padre de nuestro hermano el perro, el lobo puede reclamar con justicia los antecedentes que hicieron exclamar a Lord Byron que nuestros compañeros de planeta tienen todas las virtudes de un hombre y ninguno de sus defectos.

Para contar historias de fantasmas

Sólo los fantasmas rondan en la verdadera vida de México, y ellos traen sus batallas muy hechas, muy sólidas, para que sean reales nuestros ejercicios de polvo, nuestras individualidades aplastadas por esa otra batalla permanente de fantasmas y sus luchas que no se han resuelto.

Carlos Fuentes, *La región más transparente*

UN JOVEN DE 25 años de edad se enfrenta a la máquina de escribir, aparato con nombre de mujer, leal compañera a lo largo de seis décadas donde historias e Historia habrán de ser ruedo y corona, riesgo y aventura. Gloria personal e insustituible. En sólo un mes pone en letra de molde lo que su imaginación y su inteligencia han imaginado a lo largo de febriles vivencias. El resultado será el volumen de cuentos *Los días enmascarados*, libro inicial de Carlos Fuentes aparecido en 1954 en la colección de Juan José Arreola *Los Presentes*: tipografía tan exigente como la prosa del joven autor, papel de cuerpo firme, portada con textura y una viñeta de Ricardo Martínez que representa al Chac-Mool, título

de uno de los cuentos más perturbadores del libro, de inmediato inscrito en la imaginación presente y futura de sus lectores. Casi medio siglo después, en 2003, Fuentes publica *Inquieta compañía*, libro de cuentos donde regresa a territorios y atmósferas explorados en su juventud. En ellos enfrenta lo siniestro a lo doméstico e impera la irrupción de lo maravilloso en lo cotidiano.

Las siete historias que conforman el libro en su totalidad están dedicadas a estudiar el lado oscuro de la fuerza. En esas cinco décadas la Ciudad de México, escenario de la mayoría de estos relatos, ha experimentado un cambio de piel. Se ha convertido, como dice José Emilio Pacheco, en la ciudad de los batracios, en una vieja contradictoria poblada en su mayoría por jóvenes.

Algunos de los mejores cuentos de fantasmas —o de terror puro— han sido escritos por autores que no dedicaron la mayor parte de su energía al género pero que en sus manos alcanza notas mayores; tal es el caso de Charles Dickens, Henry James, Arthur Conan Doyle, y el cimero de Robert Louis Stevenson. El mexicano Carlos Fuentes pasó a ser parte de ese selecto canon al hacer del cuento fantástico —y más exactamente del relato de terror— un arte exigente, irrepetible. Los secretos de su permanencia: la anécdota adquiere calidad de símbolo, el monstruo se convierte en metáfora de la Historia.

“La más antigua y la más fuerte emoción humana es el miedo, y la más antigua y más fuerte clase de miedo es el miedo a lo desconocido. Ambos hechos... establecen la autenticidad y la dignidad de la historia de horror como una forma literaria”.¹ Con estas palabras da inicio el ensayo que el maestro Howard Phillips Lovecraft consagró a un género que él contribuyó en el siglo xx a llevar a sus más altas cimas y a dejar puertas abiertas a futuras generaciones. ¿Para qué escribir historias de horror cuando la realidad es más insoportable, cuando la sombra es tangible y prospera en cada rincón de la ciudad monstruosa, criatura de Frankenstein fuera de control, inevitable comportamiento de toda criatura concebida por la imaginación humana o por el pequeño y soberbio dios que fomentamos en cada una de nuestras vilezas?

Carlos Fuentes dialogó desde muy joven con fantasmas. Dueño también, desde sus primeros años, de un arsenal objetivo y de herramientas para enfrentar los desafíos ideológicos de un mundo que su lucidez lo llevaba a interpretar, enfrentar y exorcizar mediante el análisis y el raciocinio, su primera formación tuvo como alas inevitables la imaginación y la fantasía. Desde los cuentos reunidos de *Los días enmascarados*, el lector enfrentaba algunos de los cuentos de fantasmas

¹ Howard Phillips Lovecraft. “Supernatural Horror in Literature”, en *Dagon and other macabre tales*. London: Panther Books, 1969, p. 61.

más memorables y provocadores de nuestra literatura. “Chac-Mool” y “Tlactocatzine del jardín de Flandes” ingresaron de inmediato en las antologías de nuestros mejores cuentos y prefiguraron la futura poética de Fuentes: la presencia omnipotente de la Historia, su retorno como tiempo cíclico al tiempo profano de los hombres. La naturaleza imita al arte: el descubrimiento de los grandes monolitos prehispánicos, su poder atribuido a los terremotos de 1985 y el retorno del Quinto Sol, evocan la tiranía que la escultura del ídolo del cuento de Fuentes ejerce sobre su inocente comprador, y la resurrección constante de Carlota en la historia, la novela y hasta en las rondas infantiles, es prueba de su presencia inextinguible.

Todos los caminos de Henry James desembocan en esa pequeña gran obra maestra titulada *Otra vuelta de tuerca*. Todos los lectores de Carlos Fuentes confluyen, tarde o temprano y de manera unánime, en la breve y creciente intensidad de *Aura*. Para autores con una obra de tan fuerte densidad expresiva, de tan amplio espectro de registros, esta preferencia podría parecer ofensiva. No lo es, porque en *Aura* se encuentran resumidos los elementos del narrador que hechiza a sus lectores y del personaje —Felipe Montero— que a su vez se ve hechizado por el amor y la muerte, por su sitio en la historia cíclica, cuyo reconocimiento le provoca horror pero al mismo tiempo fascinación. En ese su primer inventario de fantasmas, nuestro escritor

tenía antecedentes tanto en su lengua como en su México. La insondable atracción hacia nuestra mitad oscura y visionaria se halla en “El Aleph” de Jorge Luis Borges y aparecerá luego, de manera fulgurante, en el *Bestiario* de Julio Cortázar. Fantasmales serán voces y presencias en la prosa de Juan Rulfo como antes lo fueron las enlutadas que marcan el primer acorde de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez. La diferencia de los cuentos de Fuentes incluidos en *Los días enmascarados* es su carácter desinteresado, la pureza de que como cuentos de horror mantienen, además de su inevitable carga metafórica. Pueden ser leídos de manera simbólica, pero su objetivo principal e inmediato es despertar en el lector un estremecimiento que altere su realidad, su tranquilidad. Y su sueño.

Un gran escritor nunca es unívoco, y cada relato de Fuentes es una parábola que admite tantas interpretaciones como diferentes clases de lectores existen. Sin embargo, para lograr un gran cuento de fantasmas, ése que despierte, como quería el poeta, el roce de un ala desconocida y sintamos que puede ser de un ángel o un demonio y que en ambos casos nos conduzca a la belleza como el principio del terror que aún somos capaces de soportar, es una de las tareas más difíciles de lograr. Lo admirable en Fuentes es que a lo largo de su extensa saga narrativa haya continuado fiel a ese género y lo practique con plena conciencia del carácter metafórico que tiene la

oposición freudiana entre lo doméstico y lo siniestro, pero al mismo tiempo los escriba con apego a la ortodoxia del género.

Para establecer las bases del cuento clásico de fantasmas es útil acudir a la autoridad de quien frecuentó su trato, Montague Rhode James, preboste de Eton College, anticuario y reconocida autoridad en manuscritos medievales e historia de las catedrales. Autor de tres de los libros de fantasmas más influyentes de todos los tiempos, formuló tres mandamientos para el gran cuento de horror:

- a) Un cuento de fantasmas debe tener lugar en un escenario reconocible y transcurrir en el momento actual, con objeto de aproximarse más a la esfera de experiencia del lector.
- b) El fenómeno espectral debe ser malévolos antes que benéfico, debido a que el miedo es la principal emoción que se desea despertar.
- c) Es preciso evadir el carácter ocultista o pseudocientífico. El encanto de la verosimilitud casual no debe verse estorbado por una pedantería que vuelva el relato inverosímil.²

² James Montague Rhodes. *Corazones perdidos. Cuentos completos de fantasmas*; tr. Francisco Torres Oliver. Madrid: Valdemar, 1997, pp. 15-17.

Fuentes cumple las tres exigencias de Montague Rhode James. No teme utilizar las convenciones del género y tiene siempre la habilidad para torcer la mano del lector y conducirlo al desenlace terrible. Igualmente tienen lugar los ritos de paso del protagonista enfrentado al misterio: el ingreso al ámbito en principio doméstico que se transmuta en plataforma para el viaje iniciático; la separación, el reconocimiento y el retorno. Esta última etapa tiene en varios relatos una doble vuelta de tuerca: el lector y el protagonista sienten que han salvado todos los escollos y han reestablecido la situación inicial, pero un horror más grande los espera. Así ocurre con el Carlos del cuento “La muñeca reina” o con el doctor del titulado “La bella durmiente”: en ambos, el enfrentamiento con la pesadilla o la anagnórisis es el preludio para una prueba mayor de la que no habrá retorno: nosotros, tú, lector, será quien decida si esa integración o reintegración al dominio de lo otro es un beneficio o un mal. Tú, Felipe Montero, profesor de Historia, sabrás mejor que nadie si deseas regresar al tiempo que está más allá de los hombres y sus leyes. Sólo tú, lector, sabrás si el amor es constante más allá de la muerte, si tienes la fuerza y la valentía para esperar la reincidente epifanía. Sólo tú, quien al recibir con gratitud y creciente ansia el peso de ser la persona que respira, ama y jadea en el cuerpo de la novela, intenso y breve como el de la propia Aura, estás capacitado para saber

si deseas permanecer en ese reino donde podrás ver lo que ningún ser ha contemplado.

Los nombres de Aura y Amilamia, forjados por Carlos Fuentes en el dominio de la ficción, han pasado a convertirse en patrimonio espiritual. Numerosos son los bautizos que con ellos han surgido, así como los correos electrónicos registrados con diversas variantes. Ambas heroínas se mueven en ese terreno que oscila entre la realidad y el deseo.

El espacio por antonomasia del cuento de fantasmas es el de la casa, esa que por convención literaria debe estar embrujada y que, en palabras de nuestro autor, tiene “una sensibilidad, un fluir que corresponde a otros litorales.” La casa victoriana —*imán para fantasmas*, en palabras de Francisco Hernández— construida por el ingeniero Emil Baur en medio del desierto de Chihuahua, o aquella de Huejotzingo donde Calixta Brand consume su venganza, tienen en común otra convención de la novela gótica inaugurada por Horace Walpole: los retratos que evocan la estirpe espiritual o ideológica de los habitantes de la casa, la lenta evolución de esos Dorian Gray que se adaptan a las maldades crecientes de sus dueños.

Además de las dos casas en los relatos antes mencionados, todas aquellas donde los personajes de Fuentes enfrentan sus más ocultos temores y donde se conjuran en doble sentido los fantasmas, se hallan situadas en la Ciudad de México, ésa que Fuentes con-

sagraría como personaje en su primera novela, cuya mitad de siglo conmemoramos en 2008.³ La ciudad es la gran casa y es un gran acumulador de energía y de historias, de ilusiones y de pesadillas, y es una presencia constante en su obra. En el cuento que lleva por título “La buena compañía”, el personaje se instala con sus dos tías en una casa vieja y sin estilo de la Ribera de San Cosme, la misma donde el escritor sitúa la acción del cuento “Tlactocatzine del jardín de Flandes”. De vuelta de París, el personaje se integra a una ciudad que ya él no reconoce pero, lo que aún es más grave, una ciudad que no se reconoce a sí misma. Comportamiento habitual de toda criatura concebida por el hombre es que tarde o temprano se salga de control.

El primer monstruo es la ciudad, y Fuentes experimenta hacia ella un horror donde también tiene cabida la fascinación:

Acostumbrado a la perfecta simetría del trazo parisino, el caos urbano del Distrito Federal lo confundió primero, lo disgustó enseguida, lo fascinó al cabo. México le

³ Carlos Fuentes. *La región más transparente*, ed. del cincuentenario revisada por el autor. México: Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española / Editorial Alfaguara, 2008. (Incluye textos de Gonzalo Celorio, Vicente Quirarte, José Emilio Pacheco, Carmen Iglesias, Sergio Ramírez, Nélida Piñón, Juan Luis Cebrián y un glosario bajo la dirección de Concepción Company Company.)

pareció una ciudad sin rumbo, entregada a su propia velocidad, perdidos los frenos, dispuesta a hacerle la competencia al infinito mismo, llenando todos los espacios vacíos con lo que fuese, bardas, chozas, rasca-cielos, techos de lámina, paredes de cartón, basureros pródigos, callejuelas escuálidas, anuncio tras anuncio tras anuncio...⁴

Si Fuentes es cultivador distinguido de cuentos de fantasmas, ha dedicado su novela *Gringo viejo* a conjurar al fantasma de Ambrose Bierce, quien a su vez tanto hizo por esa literatura que sólo los obtusos se afanan en considerar menor. Bierce logró escribir cuentos de horror con alto oficio que tienen a la vez una fuerte carga satírica. Si en los relatos de *Los días enmascarados* Fuentes apostaba por una prosa en que la cadencia y la metáfora fueran elementos que contribuían a una mayor intensidad del encuentro con lo ajeno, particularmente en “Tlactocatzine del jardín de Flandes”, en los relatos que integran *Inquieta compañía* la prosa se ha vuelto más seca. Por eso al arder revive en el lector sus más primitivos temores. No evita el autor entrecruzamientos y homenajes a textos anteriores. Para llegar a la perfección de *Otra vuelta de tuerca*, Henry James escribió numerosos cuentos de fantasmas de desigual fortuna. Unos apoyan a otros y van configurando el estilo. De igual manera, la casa de las

⁴ Carlos Fuentes. *Inquieta compañía*. Madrid: Santillana, 2004.

tías de Andrés en el cuento “Dulce compañía” en la Ribera de San Cosme es semejante, en su proceso de iniciación, a la casa de Donceles donde tiene lugar la educación fantasmal de Felipe Montero, sus ritos de paso en que el personaje que viene de este mundo en realidad se dará cuenta de que los otros son en realidad los unos. En los relatos de Fuentes la otredad vuelve por sus fueros para reclamar su sitio, su lenguaje, su autonomía.

Cierra el volumen de cuentos el relato “Vlad”. Nuestro autor no pudo ni quiso resistir el hechizo de *Drácula* de Bram Stoker y logra otra vez, como en *Aura*, obra maestra, una sinfonía de poesía y horror. Sin que hasta la fecha haya recibido la atención de la crítica, es una lectura implacable e impecable del mal y la manera sutil y terrible como se apodera de la voluntad de una familia que pareciera vivir en el mejor de los mundos posibles: la metáfora es precisa y dolorosa: el vampiro que en el Londres de fines de siglo XIX había iniciado su tarea de predador llega a la Ciudad de México y no habita en un castillo desvencijado de Transilvania ni en una abadía pestilente como la de Carfax, sino en una casa impoluta, *high tech*, en Bosques de las Lomas, al filo de una de las barrancas que fueron antiguos tiraderos de basura y actualmente enclave para los privilegiados de una urbe en la que el vampiro llega, afirma, entre otras cosas, porque no hay en ella vigilancia policiaca.

Si el título del relato alude al personaje histórico Vlad Tepes que sirve de sustento a Stoker para otorgar a su personaje aterrador una verosimilitud, Fuentes hace frente al desafío de volver a contar la historia clásica de vampiros en escenario mexicano. Invita a su lector a participar en su juego de intertextualidades. Una pincelada inicial parece decirnos que el personaje narrador habla a partir del fin del horror, aunque el final abierto anticipa nuevas pesadillas. Fiel a la estructura de la novela de Stoker, irónicamente familiar hasta para quien no la ha leído, Fuentes establece paralelismos y los adapta al México del tercer milenio: Eloy Zurinaga, de 89 años, es el abogado que invita —no ordena— a su subalterno Yves Navarro (Jonathan Harker) a conseguir una casa para su amigo el conde Vladimir Radu. Como en textos anteriores de Fuentes, los hitos urbanos desempeñan un papel determinante en el relato: la casa de la Colonia Roma habitada por Zurinaga es una vieja mansión poblada por objetos acumuladores de historias y de Historia. Su despacho, ajado y decrepito como él, se encuentra en un edificio de la calle Cinco de Mayo: la casa como espejo de su habitante: el Mandarín de *Agua quemada* que, fiel a sus rituales y a su bata de seda, sobrevive en el naufragio urbano en una Colonia Roma que cambia aceleradamente.

La primera entrevista de Navarro con el Conde —quien pide a sus amigos que lo llamen Vlad— es

un homenaje a ese momento en que Stoker funda un hito para sucesivas versiones en la pantalla y en la página. Sin embargo, los resultados de semejante entrevista serán más explícita y brutalmente sensuales y sádicos que en versiones más edulcoradas: el Vlad de Fuentes está dispuesto a arrasar con la humanidad concentrada en la Ciudad de México y lo hace a partir de la destrucción y posesión sistemática de una familia que siente vivir en el mejor de los mundos posibles. El sirviente jorobado de Vlad, Borgo, es en su nombre un homenaje al punto geográfico donde el carruaje de Drácula recoge a Harker, quien a su vez emprende la heterodoxa y perversa iniciación en Asunción, hija de Yves Navarro, y de Minea, hija del Conde.

La pesadilla prospera a la mitad del día y pocos autores han logrado transmitir con tal intensidad, como Fuentes, el mensaje que subyace en la novela original: el mal existe y aumenta. Podemos conocerlo y combatirlo, como los cruzados de Van Helsing, pero sus contenidos latentes siempre estarán allí, listos para atacar con su carácter siniestro nuestra comodidad doméstica. La seducción que el vampiro hace de Asunción, esposa del Jonathan Harker de Anáhuac tiene lugar sin concesiones. Cuando ella afirma, brutal y definitiva: “Necesito quien me haga daño y tú eres demasiado bueno”, sintetiza de manera espléndida la condición de existencia alterna, sedienta del eros primigenio, que determina el *ethos* del vampiro.

El relato que ostenta las cuatro letras, agudas y breves, del nombre propio cuya sola enunciación estremece al iniciado y al profano: *Vlad*. Escribir de nuevo la historia del vampiro inmortalizado por Bram Stoker en 1897 significa un desafío del que sólo puede salir con éxito quien cree en la existencia de los demonios y tiene la capacidad para establecer intertextualidades, ocultar información latente en el lector. Las innumerables, prescindibles páginas de la novela *The Historian* de Elizabeth Kostova no añaden nada a la enunciación de Stoker, como tampoco lo hace *The Undead* de Ian Holt y Dacre Stoker, anunciada como secuela de la novela original. Obras nacidas de la mercadotecnia antes que de la nueva propuesta narrativa, no logran lo que Carlos Fuentes en las 111 breves páginas: afiladas como estacas, integran su novela corta que, por fortuna, fue publicada por Alfaguara en forma independiente, con portada e ilustraciones de José Ignacio Galván. Con la imaginación, Carlos Fuentes viaja a Transilvania, como antes lo hizo Stoker de la mano de Emily Gerard, autora del libro *The Land Beyond the Forest*. De regreso trae su propuesta palpitante: el personaje histórico Vlad Tepes, estudiado académicamente por Raymond Mac Nally y Radu Florescu, decide instalarse en la Ciudad de México.

La capital, espacio historiado por Fuentes desde su ambiciosa novela inaugural, reaparece en *Vlad* con nuevos matices. A principios del tercer milenio, el gran cuerpo enfermo de la bestia conserva rasgos de

su antigua y permanente nobleza: con sus opulentos desayunos de una hora, su paso instantáneo del calor al frío, sus esporádicas y milagrosas mañanas transparentes. A esa plenitud en la que vive —o cree vivir— Yves Navarro, el personaje narrador, se va a enfrentar el tiempo sin tiempo del vampiro. No evita Fuentes regresar a claves narrativas de otros textos, lo cual permite una retroalimentación de sus fantasmas. Tres hitos urbanos serán entonces aquellos en los que tiene lugar mayoritariamente la acción narrativa: la casa en la Colonia Roma del abogado Eloy Zurinaga, dueño del despacho que propicia el traslado del conde Vlad Radu; la residencia de los Navarro en el Pedregal de San Ángel; la casa de Vlad en Bosques de las Lomas. Zurinaga, antiguo amigo de Vlad en la Sorbona, vive en una casona de la Colonia Roma anclada en el pretérito. Resiste el paso del tiempo y atesora el propio, atrincherado en su casa llena de objetos, así como de cuadros que remiten a sus gustos góticos: grabados del mexicano Julio Ruelas, imágenes provocadoras del suizo Johann Heinrich Füssli. Su despacho, ajado y decrépito como él, se encuentra en un edificio de la calle Cinco de Mayo. La casa como espejo de su habitante: el Mandarín de *Agua quemada*, fiel a sus rituales y a su bata de seda, sobrevive igualmente en el naufragio urbano en una urbe que cambia aceleradamente.

Yves Navarro habita en el sur de la ciudad en compañía de su esposa Asunción y su hija Magdalena, de

diez años. Un fantasma vive en ellos: el de Didier, su hijo muerto en el mar. Finalmente, Vlad encuentra como su morada una casa minimalista en el otro extremo de la urbe, allí donde las murallas hacen más notoria la división entre clases sociales y la comunicación cotidiana. Como si marcara la escenografía para el dramaturgo que pretenda llevar a escena *Vlad*, Fuentes indica:

Limpia de excrecencias victorianas o neobarrocas, muy Roche-Boobois, toda ángulos rectos y horizontes despejados, la mansión de las Lomas parecía un monasterio moderno. Grandes espacios blancos —pisos, paredes, techos— y cómodos muebles negros, de cuero, esbeltos. Mesas de metal opaco, plomizas. Ningún cuadro, ningún retrato, ningún espejo. Una casa construida para la luz, de acuerdo con dictados escandinavos, donde se requiere mucha apertura para poca luz, pero contraria a la realidad solar de México.

El autor establece con buen cálculo las diferencias notables entre los espacios habitados por Zurinaga y Vlad. Si en 2004 el primero tiene 89 años de edad, nació en 1913 y comenzó su carrera como abogado en plena revolución institucional, donde hizo su fortuna al lado de los nuevos señores. Su amistad con Vlad, el añoso, el inmortal, da inicio en la Sorbona. Conforme la acción avance, nos enteraremos de que

el vampiro le promete la vida eterna, la juventud recuperada. Quien realmente experimenta tal proceso es el vampiro. Mientras Zurinaga envejece, Vlad adquiere mayor juventud. De ahí el abierto contraste de sus casas: una situada en un pretérito decadente; otra en el México que afirma su nueva aunque efímera grandeza. Zurinaga será, en correspondencia con el canon de la novela original, el Renfield que permite a Vlad establecer sus transacciones de toda índole con el mundo de los vivos. La amistad juvenil entre Zurinaga y Vlad no puede dejar de evocar el relato “Vampiros reflejados en un espejo convexo” de Severo Sarduy, donde tiene lugar una sugerida forma de vampirismo sexual e intelectual.

De la misma manera en que el abogado del relato “Tlactocatzine del jardín de Flandes” ordena a su empleado instalarse en la casona en la Ribera de San Cosme, que acaba de adquirir con el propósito de utilizarla como espacio de reuniones especiales, Zurinaga instruye a Navarro para que se convierta en intérprete de las necesidades de Vlad.

El círculo comienza a estrecharse: Asunción trabaja en una agencia de bienes raíces y facilita la compra de la casa. Necesidades particulares del nuevo habitante: una barraca y una serie de coladeras que faciliten sus tareas. Un túnel que permita entradas y salidas clandestinas, lo cual conduce al lector a la puerta secreta y trasera utilizada por Jekyll y Hyde. Y si el narrador

de “Tlacocatzine...” descubre paulatinamente que la casa de la Ribera de San Cosme está instalada en otra parte del mundo, porque de otra parte del mundo parecen llegar notas musicales, imágenes pictóricas, atmósferas y una lluvia pertinaz que cae sobre el patio interior mientras afuera luce el sol, Navarro llega a la conclusión de que los olores de la casa de Vlad igualmente proceden de un ámbito distinto al conocido: lo doméstico enfrentado a lo siniestro pero, al mismo tiempo, la procedencia transilvánica, la barbarie sin escrúpulos, la crueldad que conquista y sostiene el poder a toda costa, ante las instituciones que pretenden hacerlo dentro de la ley. Todo va a ser perturbado por el vampiro, inclusive el concepto de pasión en el que Navarro siente vivir con su mujer.

Elemento catalizador del *Drácula* original, así como de sucesivas adaptaciones literarias y cinematográficas, es la primera aparición del vampiro y la entrevista inicial con el monstruo. “Vlad, para los amigos”, irrumpe la voz del Ajeno cuando extiende su mano helada a Navarro. El aspecto físico elegido por Fuentes para su vampiro hereda directamente características que nacen con el cine mudo y llegan hasta que la voz del vampiro articula una nueva forma del horror.

Unos tobillos extremadamente flacos, como lo era su cuerpo entero, pero con una cabeza masiva, grande pero curiosamente indefinida, como si un halcón se

difrazase de cuervo, pues debajo de las facciones artificialmente plácidas, se adivinaba otro rostro que el conde Vlad hacía lo imposible por ocultar... Sus manos eran elocuentes. Las movía con displicente elegancia, las cerraba con fuerza abrupta, pero no deseaba, en todo caso, esconder la extraña anomalía de unas uñas de vidrio, largas, transparentes, como esas ventanas que él vetó en su casa.

He aquí al Marx Schrek del *Nosferatu*, seguido canónicamente por la adaptación cinematográfica de *Salem's Lot* de Stephen King y definitivamente consagrado por el Willem Dafoe de *The Shadow of the Vampire*, que articula el discurso del condenado y luce con particular deleite las uñas de cristal que Fuentes enfatiza en su criatura. No es el aristócrata Lugosi que la viuda de Stoker, Florence Balcombe, impone al cine sonoro, y donde Lugosi a su vez imprime su sello personalísimo, indeleble, sino el depredador repulsivo, semejante a una rata, que detenta y ostenta todo el poder de su otredad para apoderarse de la voluntad de sus potenciales víctimas. Vlad es, en consecuencia, lo más opuesto a los mortales, lo más alejado posible a lo familiar. Sus diálogos con Navarro integran la parte medular del enfrentamiento de dos mundos y dos formas de duración.

En *Aura*, la casona de la calle de Donceles, cargada de energía pretérita, se transforma en espacio propi-

ciatorio para que la hechicera logre recuperar dentro de ese espacio el tiempo cíclico. La morada de Vlad, igualmente, es el lugar donde tiene lugar la serie de pesadillas tangibles enfrentadas por el personaje narrador. La revelación no puede ocurrir de manera intempestiva. Tiene que haber una iniciación, un aprendizaje. Una seducción.

“Usted vive la vida. Yo la codicio”, sintetiza Vlad. Su articulación precisa, fría y definitiva, cuyo carácter siniestro es enfatizado por el uso de la tercera persona del singular al dirigirse a la víctima que ya tiene en sus garras, circunscribe las fronteras. Aquella donde hacemos del tiempo una criatura de límites acotados, y esa otra, donde el vampiro impera, el tiempo se anula y sólo la eternidad modela sus criaturas. En *Drácula* de Stoker y en *Vlad* de Fuentes las víctimas no eligen serlo; incluso la rendición a la voluntad del agresor ocurre como consecuencia del ejercicio de sus poderes. La posibilidad de optar por el estado vampírico es una de las innovaciones que Anne Rice introduce desde el primer volumen de sus *Crónicas vampíricas*, donde pone de manifiesto la dependencia física y emocional que el vampiro tiene de los humanos. En el fondo, y aunque declare lo contrario, al vampiro no le basta matar, eliminar, hacer otros seres semejantes a él. Como ser alienado, intruso en el dominio de la luz, necesita de un interlocutor inteligente, de alguien que experimente la misma simpatía por las

tinieblas y lo acompañe en la soledad donde habita, a la que está condenado. Por eso, y a pesar de la repulsión y el terror que nos causa Vlad, no podemos dejar de sentir simpatía por el diablo.

Quien no se llena de fantasmas corre el peligro de quedarse solo, dice Antonio Porchia. Y la Cábala advierte que quien juega a ser fantasma puede acabar por serlo. Fuentes eligió un camino intermedio, de gran profesional de la escritura. Si sólo la mano del hombre despierto puede escribir el poema de sueño, únicamente el ser vivo y sensible puede captar, descifrar y transmitir el lenguaje proveniente del otro lado del espejo.

Vampiros de esta lengua

MONASTERIO DOMINICO DE ORENSE, primavera de 1748. El doctor en Teología Benito Jerónimo Feijoo moja en tinta su pluma de ganso para dar comienzo a la vigésima de sus *Cartas eruditas*. Su propósito: responder a los argumentos planteados por el también fraile dominico Dom Augustin Calmet, quien dos años atrás ha dado a luz el libro que, al cuestionar la existencia de los vampiros, elabora el tratado más completo sobre sus apariciones en una Europa devastada por epidemias y supersticiones. Hijo de la Ilustración, Feijoo es el primer autor en lengua española que incluye y explica en un libro la palabra *vampiro* para denominar al ser que vuelve de la tumba con objeto de perturbar tangiblemente la existencia de los vivos. El trabajo de Dom Calmet, hecho para demostrar que todo cuanto es contrario a la voluntad divina constituye una aberración, es uno de los más sistemáticos y ob-

jetivos que existen: en él se encuentran testimonios y pruebas presentadas por un hombre que, si bien declara no creer en los vampiros, despliega un amplio conocimiento sobre la criatura que en el siglo de la razón entra en el Diccionario, no obstante los esfuerzos de sus detractores.

Ciudad de México, primavera de 1996. Alejandro tiene siete años. Su capacidad de jefatura y su edad superior a la de los niños que viven en las casas vecinas a la suya, le otorgan autoridad para ser escuchado cuando cae la tarde, y el cansancio de la bicicleta y el fútbol sucede la narración de la historia del día. Mientras las golondrinas ennegrecen el cielo antes de entrar en formación perfecta dentro de la chimenea en la fábrica abandonada sobre el antiguo camino a Toluca, en un espectáculo que para los niños del rumbo ya resulta cotidiano, Alejandro narra detalladamente los hábitos del nuevo monstruo conocido como *Chupacabras*, los modos como ataca y el aspecto físico que tiene. Su hermana menor y los otros niños lo escuchan sin parpadear, plenamente convencidos del discurso de Alejandro, formado por conversaciones familiares, menciones televisivas y el bombardeo del internet, el temor de la nana que lo cuida y la sedienta imaginación infantil. El extraño predador —dice Alejandro— tiene rostro y cuerpo semejantes a los del canguro, y además trompa de elefante; le brotan escamas o extrañas espinas luminosas cuando

succiona a su víctima, con unos colmillos semejantes a los de un tigre dientes de sable.

Sin intentarlo, al responder al libro de Calmet, Feijoo lograba que la iglesia canonizara el tema del vampirismo que había venido asolando Europa desde la tercera década del siglo XVIII. Sin saberlo, Alejandro articulaba en los estertores del siglo XX un discurso semejante a la conferencia magistral sobre vampiros dictada por el doctor Abraham Van Helsing en la novela *Drácula* de Bram Stoker, una vez que el holandés detentador de varios posgrados en ciencias y humanidades, posee todos los elementos para comprobar la existencia del monstruo. En compañía de sus tres intrépidos compañeros encuentra las maneras de prevenirse contra sus ataques, antes de planear la destrucción total de la criatura que perturba la respetable y cómoda existencia de damas y caballeros victorianos. Afirma Van Helsing que el arma más poderosa del vampiro es que nadie cree en su existencia.

El monstruo que ocupó la primera plana de periódicos mexicanos que no son precisamente amarillistas —nuestro horror cotidiano ha hecho palidecer al adjetivo—, durante la primavera de 1996 tuvo a su favor que hasta los más escépticos terminaron por aceptar que las apariciones de la criatura eran, por lo menos, extrañas, y no satisfactoriamente explicables. Al igual que Alejandro, mi pequeño vecino, todos los mexicanos supimos de la existencia de una nueva

criatura en nuestra mitología cotidiana. En una de las múltiples notas que proporcionaban la tipología del monstruo, podía leerse: “Corre, brinca, vuela, muerde, chupa, desgarrar, fractura, mata, huye”. En principio, todo animal que lucha por sobrevivir realiza todas o parte de las acciones anteriores. La gran diferencia es que esta nueva criatura se alimenta básicamente de sangre. Desde *La Biblia* hasta la frase “La sangre es la vida”, el flujo sanguíneo es emblema superior de la existencia, y aunque biológicamente es el líquido esencial de la subsistencia, desde un punto de vista emocional derramarla o incluso mirarla provoca una sensación alterna de fascinación y horror. De ahí que la dieta exclusivamente hematófaga del vampiro constituya uno de los mitos más poderosos del bestiario universal y la razón principal por la cual el nuevo habitante de la República mexicana despierta sentimientos encontrados.

Del mismo modo en que los habitantes de comunidades rurales donde preferente y supuestamente atacaba la bestia construyeron jaulas para atraparla, la defensa inmediata contra ella se manifiesta en representaciones gráficas donde el humor es la forma más eficiente de exorcismo. Lllamarlo *chupacabras* —vocablo cacofónico, ambiguo, de fácil memorización— fue uno de los elementos más eficientes para su vulgarización y para permitir que la risa sustituyera al horror, desde las camisetas que ostentan su imagen hipotética

hasta las canciones donde es personaje central. Es el mismo proceso lingüístico que tiene lugar cuando los usuarios del rifle de asalto AK-47 le dan el nombre de *cuernos de chivo* o *chanate* para referirse a su morfología y a su color, según me informa mi amigo sinaloense César Ibarra. En un dibujo realizado por la imaginación popular, que circuló en mi centro de trabajo, se da a la criatura la bienvenida a México, mientras una criatura monstruosa, con todos los atributos de su retrato colectivo, chupa a un charro mexicano, no precisamente la sangre.

De acuerdo con la diferencia establecida por Sigmund Freud, lo siniestro es aquello que se distingue de lo doméstico: nuestro terror nace de nuestra incapacidad para reconocer aquello que enfrentamos. De ahí la efectividad de la definición que Arthur Machen da sobre el horror: nadie podría dejar de perturbarse si la más hermosa de las flores le dijera verbalmente “buenos días”, porque en nuestra domesticidad ninguna flor es capaz de articular el lenguaje. Si la metáfora dientes de perla o labios de coral se concretaran en la mujer a la que lo decimos, seríamos el primero en escapar de su lado.

Nuestro terror ante lo que denominamos bestia, monstruo o fiera no nace del daño físico que nos pueda provocar, sino primeramente de su existencia en un dominio ajeno al que hemos vuelto doméstico. En una rancharía de Michoacán, mientras nos reuníamos alrededor de la fogata, un niño llamado

Fructuoso nos dijo que se iba a su casa. A mi pregunta de qué haría si se encontraba un lobo, me respondió con naturalidad: “Lo mato”. Acostumbrados al enfrentamiento con criaturas silvestres, los pobladores de las comunidades que el nuevo predador ha utilizado como escenario ya no confían más en sus armas tradicionales. Los mil elementos de seguridad pública que en Sinaloa siguieron el rastro de la bestia revivieron escenas de las primeras versiones del monstruo de Frankenstein y el hombre lobo, cuando una multitud enardecida y aterrorizada se dispone a enfrentar al horror de una vez por todas.

Acaso sin darnos cuenta de manera consciente, añadimos nuevos elementos al retrato hablado del monstruo necesario; trazamos mapas de sus desplazamientos y ubicuas apariciones que recuerdan, por su rapidez asombrosa, las de la ballena blanca, Moby-Dick. Herman Melville escribió la más conocida de sus novelas a partir de las historias que los marineros contaban sobre una ballena a la que bautizaron Mocha-Dick, de tamaño mayor al habitual y con una particular inteligencia. Bram Stoker sintetizó y sincretizó en Drácula varias leyendas de la Europa central en torno a los vampiros para otorgar verosimilitud al predador de Transilvania.

Constructores de tótems, adoradores del ánimo de las criaturas que nos acompañan en nuestro planeta, creemos en seres cuyo nuevo prestigio nos salva de la

rutina. El furor por los osos panda llevó a más de un mexicano a sugerir que el emblema blanco y negro del plantígrado unánime sustituyera al águila y la serpiente en el escudo nacional. El desfile para despedir a la orca Keiko es otro ejemplo de esa adoración a los animales que se convierten en patrimonio de la tribu.

El animal sin nombre —ojalá y no prospere el fácil y chocante “chupacabras”— no es simpático como el panda o la ballena, no nos mueve a la piedad ni a la ternura, pero valdría la pena ponerse en el sitio del predador y tener un poco de simpatía por el diablo. Como escribió hace varios siglos el poeta François Villon, el lobo sale del bosque sólo cuando siente hambre. Nuestro vampiro-perro, este nahual de fin de milenio, llega cuando nosotros tenemos hambre de todo, necesidad de creer en algo y por lo menos cimbrarnos ante el horror cósmico y escapar del horror cotidiano y mediocre en que vivimos. El esquimal que mata a una fiera, debe prepararla para su viaje al mundo de los muertos. Aquel que obtenga la recompensa ofrecida por el cadáver de nuestro monstruo —doméstico pero siniestro— deberá tener en cuenta ese ritual. De otro modo, el vampiro llegado al Anáhuac seguirá perturbando nuestros sueños, del mismo modo en que en nuestras pesadillas aún no se extingue el lamento de la Llorona.

La convivencia del mundo de ámbito hispánico con el vampiro nace literariamente con Feijoo pero sus raíces son más hondas. En una sociedad que, como la de los antiguos mexicanos, hacía del derramamiento de sangre razón fundamental de su subsistencia, aquellos animales que se alimentaban exclusivamente de sangre eran objeto de culto. Sin embargo, con todo y que la historia de los vampiros está vinculada en diversas religiones y países a cultos de fertilidad, la historia literaria del vampiro cubre apenas dos siglos. La palabra *vampiro* proviene de una voz serbia que significa *monstruo* y *sangre*, más específicamente “monstruo o demonio que se alimenta de sangre”, pero el animal de la naturaleza así denominado es un habitante exclusivamente del Mundo.

De ahí que el *desmodus rotundus*, único murciélago con dieta exclusivamente hematófaga, sea una demostración de la manera en que la naturaleza imita al arte. En este caso particular, el pequeño animal recibió nombre a raíz de que los europeos venidos a nuestro Continente, al verlo alimentarse de sangre, recordaron las leyendas contadas en la Europa Central sobre los muertos que regresaban de la tumba a alimentarse de los vivos. Sin embargo, el murciélago vampiro es una criatura de excepcionales cualidades y de respetables defectos. Como apunta el doctor Wi-

lliam López Forment Conradt, autoridad mexicana en murciélagos vampiros, éstos producen un bebé al año, caminan a saltos, como los humanos, son muy voraces y sumamente inteligentes. Como nosotros, tienen el radio y el cúbito fusionados en una sola pieza. Perteneciente a la orden de los *chiroptera* —que significa *alas en las manos*—, es tan antiguo en nuestro planeta como los dinosaurios, pues ha poblado la tierra desde hace 180 millones de años. José Emilio Pacheco resume la ironía de los paralelos establecidos entre los hombres y el vampiro en la conclusión de su poema “Indagación en torno del murciélago”:

Ermitaño perpetuo, vive y muere de pie y hace de cada
cueva su tebaída.

Así, lo confinamos en el mal porque comparte la fealdad viscosa, el egoísmo y vampirismo humanos. Recuerda nuestro origen cavernario y tiene una espantosa sed de sangre.

No quiere ver la luz: sabe que un día
hará arder en cenizas la caverna.¹

Es en el siglo XVIII cuando la palabra *vampiro* aparece por escrito en documentos que dan constancia de extraños casos donde los muertos regresan a alimentarse con la sangre de los vivos: de ahí el nombre que se

¹ José Emilio Pacheco. “Indagación en torno del murciélago”, en *Tarde o temprano (Poemas 1958-2000)*. México: FCE, 2000, p. 94.

les da de revinientes. De los numerosos tratados sobre vampiros, uno de los más autorizados y completos fue el escrito por el antes citado fraile benedictino de la abadía de Sénones y exégeta de La Biblia, Dom Augustin Calmet, quien en 1751 da a la luz su libro *Dissertation sur les revenants en corps, les excommuniés, les oupires ou vampires, brucolaques*, más conocido como *Tratado sobre los vampiros* y traducido al español por Lorenzo Martín del Burgo.

En el siglo XVIII, el de la Razón y el Iluminismo, los vampiros despertaban curiosidad, interés y a veces franco fanatismo entre los escritores “serios”, y los clérigos. Aunque el espíritu de la Ilustración no invadió a los escritores españoles de manera tan violenta como a los franceses, el español Feijoo fue uno de los autores más preocupados por desterrar las sombras de la superstición. El título completo de su texto es “Reflexiones críticas sobre las Disertaciones, que en orden de Apariciones de Espíritus, y los llamados Vampiros, dio a luz poco ha el célebre Benedictino y famoso expositor de la Biblia D. Agustín Calmet”. Es revelador notar que Feijoo escribe en cursivas y con mayúsculas la palabra *Vampiro*, pues en el siglo XVIII comenzaba apenas a ser una voz aceptada por la Academia, por generalizado que estuviera su uso. En la célebre *Encyclopédie* dirigida por Denis Diderot y M. D’Alembert aparece la siguiente definición:

VAMPIRE.,s.m. (Hist. Des superstit.) c'est le nom qu'on a donné à de prétendus démons qui tirent pendant la nuit le sang des corps vivants, & le portent dans ces cadavres dont l'on voit sortir le sang par la bouche, le nez & les oreilles. Le p. Calmet a fait sur ce sujet un ouvrage absurde dont on ne l'auroit pas cru capable, mais qui sert à prouver combien l'esprit humain est porté à la superstition.²

La definición anterior da pie a varios elementos de discusión. Por una parte, deja claramente establecida la importancia que una criatura clasificada en la “Historia de las supersticiones”, merecía tal atención. En su crítica a la existencia de los vampiros Feijoo afirma:

Por otra parte, pretender que por verdadero milagro los Vampiros, o se conservan vivos en los sepulcros o, muertos como los demás, resucitan, es una extravagancia, indigna de que aún se piense en ella. ¿Qué fin se puede imaginar para esos milagros? ¿Por qué se obran

² *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. A Livourne, de L'Imprimerie des Éditeurs, 1775, vol. 16. p. 791. (Vampiro. Es el nombre que se le ha dado a pretendidos demonios que succionan durante la noche la sangre de cuerpos vivos y la llevan a cadáveres en los que puede verse la sangre salir de la boca, la nariz y los oídos. El padre Calmet hizo sobre el tema una obra absurda de la cual no se le hubiera creído capaz, pero que sirve para demostrar hasta qué grado el espíritu humano se deja llevar por la superstición”.)

sólo en el tiempo dicho? ¿Por qué sólo en las regiones expresadas? Se han visto resurrecciones milagrosas. Y no sólo se deben creer las que constan en la escritura, aunque no tengan el grado de certeza infalible que aquellas. Pero en esas resurrecciones se ha manifestado algún santo motivo, que Dios tuvo para obrarlas. En las de los *Vampiros* ninguna se descubre.³

El vampiro resucita con el estímulo mayúsculo del Romanticismo. Si el sueño de la razón produce monstruos, de las criaturas nacidas de sus nupcias con la poderosa madre que llamamos imaginación, el vampiro es el más prestigiado, temido y admirado. La explicación de semejante omnipotencia se halla en que, no obstante la metamorfosis que experimenta al separarse del mundo de los vivos, el vampiro conserva las características de los humanos, pero además consume los deseos que nosotros, en nuestra limitada condición, apenas nos atrevemos a nombrar. Con todo y la gran influencia que *El vampiro* de John William Polidori tuvo entre los escritores franceses, que se apresuraron a imitarlo o parafrasearlo, las letras hispánicas no parecen haberlo tomado en cuenta. Sin embargo, es posible —como lo hace Fabio Morábito— establecer

³ *Cartas eruditas, y curiosas, en que por la mayor parte se continúa el desig-
nio del Teatro crítico universal, impugnando, o reduciendo a dudosas, varias
opiniones comunes.* Madrid: Supremo Consejo de la Inquisición,
1,758-1,759.

una analogía entre el vampiro y Don Juan, en tanto que ambos deben alimentarse constantemente con nuevas víctimas, y esperan al pie de la ventana, antes de que la presa codiciada abra las puertas del aposento por vez primera y por voluntad propia. Si uno de los grandes arquetipos románticos es el del perpetuo errante, Don Juan y el vampiro cumplen con todas sus características: ninguno de los dos está plenamente satisfecho, y su insaciable sed termina con la muerte y la condenación en las llamas del infierno, en el caso del Don Juan de Tirso y Zorrilla. El vampiro no puede consumirse en las llamas de un infierno del cual proviene. En su libro *La noche*, A. Alvarez escribe: “Don Juan era un ruido de pisadas en la calle, una criatura de la noche, un depredador, un habitante de un elemento ajeno; la oscuridad era consustancial a su índole maligna”.

La hora del vampiro en nuestras letras llega con los modernistas en su vertiente decadentista. José Bernardo Couto Castillo en *Asfódelos* (1897) es claro ejemplo de esta resurrección del género, e incluso el cuento “Blanco y rojo” de este último —del que ya se habló antes en el texto dedicado a Poe—, puede ser leído como un cuento vampírico: inspirado en un poema de Baudelaire, el personaje da muerte a su amada y contempla, arrobado en delirio estético, cómo corre la sangre sobre la blancura del cuerpo desnudo. Por su parte, Rubén Darío, quien hizo la anatomía de

los escritores finiseculares europeos, todos ellos a su manera grandes vampiros de la vida, escribió el cuento “Tanathopia”, donde el joven personaje descubre que su padre ha contraído segundas nupcias con una vampira que habrá de acabar con su vida y la de su padre.

A fines del siglo XIX, surge una cruzada contra las mujeres que comenzaban a tomar parte activa en la vida laboral, política y sexual, ejercicios todos antes destinados exclusivamente a los hombres. De ahí que en la literatura y en la pintura aparecieran constantes representaciones de la mujer como un ser sediento de la energía vital del hombre. *Drácula* es el más claro ejemplo de ello, tanto en las tres mujeres que atacan en el castillo a Jonatahn Harker, como en la transformación que el siniestro conde ejerce sobre las muchachas Lucy y Mina.

Entre los pintores mexicanos, el zacatecano Julio Ruelas fue quien con más fervor representó a la mujer en este papel de monstruo sediento de la energía viril. Siguiendo de cerca a Baudelaire, los mexicanos dieron al vampiro una identidad femenina. Es la seductora, la hetaira mitológica, pero se hace tangible y contemporánea en la “Misa negra” de Tablada, se vuelve trasgresora de la religión y altera el orden doméstico. El poeta mexicano Efrén Rebolledo, autor de algunos de los mejores poemas eróticos en la lengua española, incluyó en su colección *Caro vitrix*

un soneto titulado “El vampiro”, donde la mujer aparece como una amenaza para la integridad física y moral del hombre, pero ante cuya fascinación no puede sino caer rendido. El tema es prolongado en la novela *Salamandra*, verdadero resumen de la idea finisecular de la Gran Pecedora de Baudelaire, aquella máquina calculadora, bebedora de sangre, capaz de petrificar al genio:

Ruedan tus rizos lóbregos y gruesos
por tus cándidas formas como un río,
y esparzo en su raudal crespo y sombrío
las rosas encendidas de mis besos.
En tanto que descojo los espesos
anillos, siento el roce leve y frío
de tu mano, y un largo calosfrío
me recorre y penetra hasta los huesos.
Tus pupilas caóticas y hurañas
destellan cuando escuchan el suspiro
que sale desgarrando mis entrañas,
y mientras yo agonizo, tú, sedienta,
finges un negro y pertinaz vampiro
que de mi ardiente sangre se sustenta.⁴

⁴ Efrén Rebolledo. “El vampiro”, en *Obras completas*; intr., ed. y bibliografía Luis Mario Schneider. México: Ediciones de Bellas Artes, 1968, p. 87.

El cuento de Alejandro Cuevas “El vampiro”, incluido en su libro *Cuentos macabros* (1911) sigue de cerca el modelo tradicional del cuento de vampiros, por lo que se refiere a la estructura: un viejo extraño, que despierta sentimientos de repulsión física y moral por parte del hijo de la víctima en potencia, llega a alterar el orden familiar. La atmósfera opresiva, de horror puro, característica de todas las narraciones de Cuevas, va creciendo hasta la muerte del padre, que no es la culminación de los horrores, sino el principio de nuevos, una tortura que no terminará —acaso— ni con la muerte del protagonista.

En los alocados años veintes, imperio de las *flappers* y las vampiras del cine mudo, escribe sus textos más importantes ese hombre legendario, ese estilista impecable llamado Horacio Quiroga (1878-1937). El título de su libro más conocido, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, es un resumen de su existencia torturada e intensa. La mayor parte de las antologías de vampiros incluye como texto representativo de Quiroga “El almohadón de plumas”, que trata acerca de un extraño animal que crece en el interior de una almohada gracias a que se alimenta de la sangre de la mujer que se encuentra postrada en el lecho. El texto es de una belleza monstruosa, escrito con la economía de medios de quien con justicia se decía discípulo de los grandes maestros Maupassant, Kipling y Chéjov. El cuento titulado ‘El vampiro’ es menos conocido y es un ejemplo

clásico de relatos donde el horror se alía a las exploraciones científicas del momento. Además de explorador y hombre de acción, Quiroga fue alguien atento a los hallazgos científicos de su momento. En su examen de los rayos N y las extrañas peticiones de Rosales, Quiroga logra una lectura metafórica del vampiro: en 1896 el cine llega al mundo para modificar nuestra manera de observar la realidad; en 1897, Bram Stoker publica *Drácula*.

Para ejercer plenamente sus poderes, aún hoy, con la proliferación de los videos, el cine precisa de la oscuridad, al igual que el vampiro, y también se alimenta de la pasión y los deseos de los espectadores. Combinación de ciencia, humor y temblor, el texto de Quiroga demuestra una vez más su genio adelantado y provocador.

En los años sesenta surge una obra doblemente significativa en la evolución de los textos de vampiros: *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. Además de ser un intenso poema en prosa sobre Erzébeth Báthory, la condesa húngara que sacrificaba doncellas para bañarse con su sangre, anticipa el suicidio de la autora. El texto de Pizarnik rinde homenaje al de Valentine Penrose, biografía intensa de ese ser atormentado por la melancolía y la sed de vivir eternamente bella y joven. Como ninguno otro de los vampiros históricos que en el mundo han sido, Erzébeth Báthory consume una idea de André Breton: “La belleza ha de ser convulsiva o no ser”.

Erzébeth Báthory no fue un vampiro ortodoxo pero en ella se resume la idea de que la sangre es la vida. Erzébeth y el vampiro son metáforas del enamorado porque ambas son en principio vencedoras del tiempo y de la muerte. Tienen un solo enemigo: el acabamiento. En el vampiro, el poeta y el amante se resumen los dos principios extremos que determinan la existencia: el Eros creativo y biofílico y el Tanatos destructivo y necrofílico. Como el joven, el vampiro es poderoso, solitario y rebelde. El gran y único tema de la literatura es la Vida. El Amor y la Muerte son las manifestaciones más altas del acto supremo que es palpitar con el mundo, y el anhelo de permanecer para siempre en el tiempo o en el espacio. El vampiro da la muerte pero ofrece una forma distinta —y permanente— de existir. Escribir un texto de vampiros es un arte tan difícil como lograr un poema de amor que trascienda el presente de la fiebre. Acaso el mayor obstáculo resida en el temor y el temblor experimentados al bordear el abismo o acariciar el filo de la navaja.

Alejandra Pizarnik trascendió el escollo gracias a que al transformar en palabras su drama personal, era dueña de alas más poderosas que las tinieblas que enfrentaba. Vampira de sí misma, pudo superarla para darnos verbos que apuestan a la verdadera eternidad, esa a la que no pueden vencer las edades y se sostienen en palabras articuladas por los integrantes de su

tribu. Resulta significativa la parte donde Alejandra Pizarnik se refiere al espejo en que Erzébeth atestiguaba e interrogaba su belleza. Nuestra poeta descubre que esa acción es análoga al demonio de la melancolía:

Un color invariable rige al melancólico: su interior es un espacio de color de luto; nada pasa allí, nadie pasa. Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre por esa inercia. Éste quisiera liberar al prisionero, pero cualquier tentativa fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser él mismo, hubiese sido, también, el Minotauro; matarlo, entonces, habría exigido matarse. Pero hay remedios fugitivos: los placeres sexuales, por ejemplo, por un breve tiempo pueden borrar la silenciosa galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica. Y más aún: hasta pueden iluminar ese recinto enlutado y transformarlo en una suerte de cajita de música con figuras de vivos y alegres colores que danzan y cantan deliciosamente. Luego, cuando se acabe la cuerda, habrá que retornar a la inmovilidad y al silencio. La cajita de música no es un medio de comparación gratuito. Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical, una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras afuera todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, adentro hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto.

En la cita palpitan múltiples claves para comprender la escritura y la vida de Alejandra Pizarnik. Aparecen aquí formuladas la inmovilidad y la acción, contemplada por un doble que mira su víctima ser al mismo tiempo su victimario, porque le es imposible abandonar la celda de su yo. La melancolía era vista en las mujeres como una posesión demoniaca, y la figura de la melancolía como un ángel de ceño fruncido, más próxima a la representación femenina que a la androginia, la asocia a la imposibilidad de construir cuando se tienen todas las herramientas al alcance para hacerlo.

Julio Cortázar no quiso ser inmune al ataque de los vampiros. “El hijo del vampiro” es un ejercicio de estilo situado en un escenario intemporal, pero es más conocido su *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, donde el vampiro es encarnado metafóricamente por aquellos seres que se alimentan de la energía intelectual de los escritores. Igualmente simbólico, aunque más ortodoxo en su estructura de puro relato de terror, es el de Severo Sarduy, “Vampiros reflejados en un espejo convexo (y moraleja final)”, protagonizado por dos personajes que realizan investigaciones doctorales sobre los vampiros. El sentido del humor, un fino y sugerido erotismo, y la moraleja de que es tan importante guardar la yugular contra los colmillos del atacante como conservar la integridad intelectual, hace del texto de Sarduy uno de los mejores relatos de vampiros que se han escrito en los últimos años.

La estimulante complejidad de su narración provoca múltiples niveles de lectura. Su carácter intertextual no impide la actuación de la metáfora y el erotismo. Sarduy es un autor agudo y cauto. Aunque aquí se despoja del barroquismo que caracteriza la mayor parte de sus novelas, cada párrafo es una trama de ideas completas y proposiciones abiertas, símbolos y guiños que exigen la atención constante del lector.

El texto de Sarduy constituye un posible planteamiento teórico de varios de los problemas que enfrentan los cazadores de vampiros, ya se trate de los textuales, los amorosos o los Alan Quatermain de fin de semana. El protagonista es un cazador erudito. Su objetivo es, en cierta manera, el de los lectores de este libro; saber todo acerca de esas criaturas de las que sabemos más, desde que nacemos, que de aquéllas que forman parte de la tangible cotidianidad. Sin embargo, el ansia lo conducirá por caminos no menos estimulantes: el encuentro fortuito con el otro que tiene, por fortuna y desgracia, los mismos intereses.

El vampiro no quiere ni puede estar solo, idea que desarrollará Anne Rice a partir de su primera y admirable novela *Interview with the Vampire*. La complicidad y la solución a la alteridad en un compañero de viaje, es sólo uno de los numerosos temas de este cuento. Una de las múltiples lecciones de “Vampiros reflejados en un espejo convexo” es la actuación en ausencia de numerosas metáforas vampíricas, así

como las claves que sólo puede descifrar el iniciado en ellas. El cuento apareció publicado en la revista *Vuelta* y, acaso fiel a su carácter oculto, Sarduy nunca lo incluyó en volumen.

En su libro *Loup-Garous et vampires*, Roland de Ville-neuve apunta que para fundamentalistas como Fidel Castro, el vampiro del sistema comunista es el capitalismo. Con todo, Sarduy fue víctima de otra forma de vampirismo. Al igual que Reynaldo Arenas, Virgilio Piñeira y otros escritores cubanos, Sarduy vampirizado por un sistema incapaz de concebir su verdad de amor y otras forma de disidencia. Las más brillantes y perpetuas son las que, al darle la inmortalidad, convirtieron a Sarduy en otro vampiro.

Nacido en Perú, historiador, narrador y poeta, Fernando Iwasaki es un joven maestro que cultiva con particular altura el cuento de horror porque lo respeta y le teme, se burla de él cuando lo considera necesario pero lo hace con esa maestría que Breton exigía del humor negro. La belleza —también lo dijo el maestro del Surrealismo— ha de ser convulsiva o no ser. Fiel a semejante premisa, Iwasaki no deja en sus relatos nada al azar. Bajo el título *Ajuar funerario* reúne un conjunto de textos impecables: breves, afilados, inteligentes, poseen “la brevedad de un escalofrío y la iniquidad de una gema perversa.” Por sus páginas desfila una galería de alucinados que enfrentan situaciones siniestras que los alejan peligrosamente de

la domesticidad y de la armonía pero que no tienen otro remedio que asomarse al fascinante abismo. Ante lugares comunes de la parafernalia gótica —monjes, muertos vivos, licántropos, casas embrujadas— o al poner a sus lectores en desenlaces previsibles, nuestro autor logra en el último momento una impecable vuelta de tuerca. Como muestra de su talento, incluyo un par de otra temática pero donde se aprecian sus grandes virtudes narrativas:

“Las reliquias”

Cuando la madre Angelines murió, las campanas del convento doblaron mientras un delicado perfume se esparcía por todo el claustro desde su celda. Son las señales de su santidad, proclamó sobrecogida la madre superiora. Nuestro tesoro será descubierto y ahora el populacho vendrá en busca de reliquias y el arzobispo nos quitará su divino cuerpo. Después del santo rosario nos arrodillamos junto a ella. Hasta sus huesos eran dulces.

“Los ángeles dormidos”

En una librería de viejo adquirí una caja de antiguas placas de magnesio de un fotógrafo rural, donde abundaban los retratos de niños muertos, repeinados y vestidos de domingo por unos padres arrasados de dolor.

Morían los niños en los pueblos y los padres mandaban buscar al fotógrafo para tener un recuerdo que llorar, otra imagen para rezar. Y mientras el artista llegaba andando o a caballo, alguien vestía y peinaba a los niños como si hubieran sido invitados a un cumpleaños triste, amortajados de encajes y almidones. Para sus padres sólo eran ángeles dormidos, pero aquí en mi apartamento siempre serán niños muertos. Y lloran todas las noches.

Uno de los cuentos de vampiros incluido en *Ajuar funerario* reúne las mejores cualidades de Iwasaki. Su erudición e intertextualidad se aprecian entre líneas. En primer lugar, su personaje ostenta el nombre *revenant*, denominación que se otorgaba al vampiro antes de que el segundo término se institucionalizara. La palabra aparece precisamente en el título de la ya citada obra de Dom Augustin Calmet. Por otro lado, al hacer su personal anatomía del monstruo, el texto de Iwasaki recuerda la película *The Vampire's Kiss*, donde Nicholas Cage protagoniza a un ejecutivo de una empresa editorial: neurótico, compulsivo, amante del orden y la limpieza. En una de las contadas noches de exceso que se permite, tiene la certeza de haber sido mordido —y contagiado— por una vampira. De ahí en adelante, su obsesión lo conduce a ser sádico, sucio y vivir de acuerdo con los cánones ortodoxos del vampirismo. Aunque el director la concibe como una comedia, el destino del personaje termina en

tragedia y la metáfora final es dolorosa por su lucidez: la ciudad moderna es el auténtico vampiro que se apodera de la voluntad de sus víctimas.

Monsieur Le Revenant

Todo comenzó viendo televisión hasta la medianoche, en uno de esos canales por cable que sólo pasan películas de terror de bajo presupuesto. Luego vinieron el desasosiego y los bares de mala muerte, las borracheras vertiginosas y las cofradías siniestras de la madrugada. Por eso perdí mi trabajo, porque dormía de día hasta resucitar en la noche, insomne y hambriento.

No es fácil convertirse en un trasnochador cuando toda la vida has disfrutado del sol y de los horarios comerciales, pero la noche tiene sus propias leyes y también sus negocios. Así caí en aquella mafia de hombres decadentes y mujeres fatales. Malditos sean.

Siempre regreso temeroso de las primeras luces del alba para desmoronarme en la cama, donde despierto anochecido y avergonzado sobre vómitos coagulados. Tengo mala cara. Me veo en el espejo y me provoca llorar. Lo del espejo es mentira. Lo de los crucifijos también.

A quien conoce la obra y la persona de Fernando Savater no le resulta extraño que sea tanto un filósofo de grandes alcances y profundo humanismo como un ser lúdico y juguetón que se niega a abandonar ese país llamado infancia. Bajo el título *Malos y malditos*,

Savater da rienda suelta a su fervor hacia seres de la ficción, la historia o la leyenda que forman parte del patrimonio espiritual de los jóvenes —identificados con la audacia, la otredad o las sorprendentes y súbitas metamorfosis experimentadas— por las que en otro de sus libros, al cual pertenece “Habla Drácula”, el filósofo denomina *Criaturas del aire*.

Con la misma claridad de sus ensayos filosóficos, que es la divisa de su estilo, como hubiera querido Ortega y Gasset, cada monólogo de *Criaturas del aire* es una historia completa pero también una lectura alterna de los textos ortodoxos que dieron vida original a tales seres. En su caso, es el propio Drácula quien habla. Es pertinente y necesario: como se ha tomado el trabajo de comprobarlo el erudito Leonard Wolf, en las 390 páginas de la edición original de la novela, sólo en 62 aparece activamente quien da título a la obra. De ahí que Fred Saverhagen haya dedicado una novela, traducida como *La voz de Drácula* donde la historia armada por Bram Stoker es narrada desde la perspectiva del vampiro. Las sorpresas en tal sentido son múltiples, entre otras, el encuentro fortuito en un tren y la conversación de Drácula y el joven Sigmund Freud cerca de Viena. Con su preocupación filosófica, Savater logra una impecable y sugerente interpretación de la preocupación central del vampiro. Si para los humanos *nacer es empezar a morir*, la muerte es para el vampiro el inicio de su verdadera condición y por

lo tanto la vida, las formas de prolongarla y mantenerla, son su obsesión central.

*

La noche del 15 de noviembre de 1997, un frío que descendió a tres grados sobre cero espesó sus poderes para contribuir a la ceremonia en que sería entregado el Premio de Cuentos de Vampiros “Criaturas de la noche”, especialmente convocado por el Instituto Coahuilense de Cultura para recordar la aparición centenaria de la novela de Bram Stoker.

El trayecto del aeropuerto de Monterrey a Saltillo, en medio de una niebla que apenas permitía ver unos metros hacia el frente, se convirtió en involuntario homenaje al camino seguido por Jonathan Harker rumbo al castillo del Conde, en uno de los viajes más intensos y aterradores de la literatura. Un siglo después de aquel 1897, vestido de negro, Sergio Santiago Madariaga se dirigía, en el año 21 de su edad, al auditorio donde recibiría al premio al que se hizo acreedor por su cuento “Muerte, veo por tus ojos”.

La ceremonia, donde no faltaron la lluvia natural ni la escenografía creada por la sensibilidad de Alejandro Cerecero, era la culminación del homenaje al *Drácula* de Bram Stoker, que convocó a 342 participantes de cuentos de vampiros. El jurado que integraron Enrique Romo, Mauricio José Schwarz y el de la voz se puso de

acuerdo unánimemente en premiar al joven Madariaga: al conocimiento de códigos pictóricos, fisiológicos y ocultistas, al manejo de las palabras, pesadas y elegidas con cuidado de alquimista, añade una escritura afilada como los colmillos de Lestat. Sin embargo, a lo largo de la lectura había textos que si bien no mantenían la calidad de principio a fin, aportaban algún nuevo elemento al tratamiento del vampiro. Eliminábamos de entrada aquellos donde la imitación era muy burda o donde la sangre y la truculencia se utilizaban sin una eficaz estructura narrativa. El resultado fue un libro con diez cuentos finalistas que contribuye a señalar los nuevos caminos del cuento de terror en general y del relato de vampiros en particular. Dos de ellos son particularmente notables porque sus protagonistas son niños. Los comento a continuación.⁵

Bram Stoker pone en labios del conde la expresión *Hijos de la noche* para referirse a las criaturas siniestras —en este caso particular los lobos— que con su aullido componen para él una melodía insuperable. Es una de las frases más célebres y repetidas de la novela, y designa de manera particular a quienes en la noche encuentran —lo dirá en el otro siglo Efraín Huerta— una forma diferente de existir.

En su narración “Noches de asfalto”, Norma Macías Dávalos ofrece una soberbia y terrible parábola sobre

⁵ *Criaturas de la noche. Cuentos de vampiros*. México: Instituto Coahuilense de Cultura, 1998.

esos seres nocturnos que se agremian para sobrevivir ante los ataques del verdadero vampiro: la ciudad que los utiliza y los degrada, los infecta y los convierte en semejantes a ella misma, ya no en su papel de madre nutricia sino de loba devoradora. El escenario ya no es los Cárpatos ni los personajes alrededor del castillo del vampiro un grupo de aterrados y supersticiosos campesinos o de incondicionales y sometidos gitanos. Los niños de la calle forman un ejército de códigos particulares. Sobrevivir es cuestión no sólo de valentía sino de estrategia. Niños silvestres que nacen sin el privilegio de la inocencia y de inmediato se integran a la lucha por la supervivencia, una supervivencia que, como la ofrecida por el vampiro, siempre será alterna pero, en este caso, limitada en el tiempo. *Los muchachos perdidos*, los llama en su película Joel Schumacher, a semejanza de los de Peter Pan o los de *El señor de las moscas* de William Golding, agrupados igualmente para enfrentar el monstruo interior, a punto de corromper su no experimentada inocencia. *Los desechables* son llamados en la ciudad colombiana de Medellín, uno de los espacios donde las noches de asfalto propician su actuación cotidiana y terrible, su existencia de esplendor-tragedia fugaces. En esta marginalidad está su otredad.

Con la narración “Bebe mi sangre”, Richard Matheson consagró el papel protagónico del niño en el universo de los vampiros. “El amor desciende sobre los inocentes” dice David Bowie. Inocentes y por ello

proclives a ser pararrayos del relámpago son los niños Flora y Miles en la novela cimera de Henry James; inocente y por lo mismo fuerte es el niño de Ma y Pa Drácula de Anne Martin: en cuanto se da cuenta de que sus padres son vampiros, los acepta y los quiere pero se protege de ellos al dormir con un collar de ajos alrededor de la garganta.

La narración de Pável Ubaldo Pérez Brito “Vampiro que no sabe llorar” ilustra la diferencia entre el universo racional, deductivo, rígido, y en este caso limitado, de los adultos. El niño, en cambio, es capaz de imaginar toda suerte de apariciones y transformarlas en combustible para su fantasía. En las tiras cómicas de Bill Watersson, el niño Calvin ve a Hobbes, su tigre de peluche, transformarse en ser de carne y hueso sólo cuando no está en presencia de los adultos. La imaginación, loca de la casa, tejedora y hada madrina, otorga alas a sus iniciados y freno, a veces trágico, a quien no la merece. La tragedia, activa o pasiva, persigue finalmente a ambas especies. Si en el estilo de Mattheson es notable la traslación de la sintaxis y el pensamiento infantiles, a través de oraciones cortas y sustantivas, del mismo modo en que lo hace Julio Cortázar en sus cuentos protagonizados por niños. Hacer niño el estilo y no aniñarlo es uno de los logros mayores de este cuento.

En nuestro mexicano domicilio, varios otros son los homenajes que el cine, la literatura y la cultura popular

han hecho a un personaje que, como quería Joseph Campbell, tiene tantos rostros como enigmas enfrenta la humanidad. El conde Drácula y sus transformaciones están presentes desde las muy dignas apariciones del conde Lavud —personificado por Germán Robles— en *El vampiro* y *El ataúd del vampiro* de Fernando Méndez hasta el conde Satán Carroña, que incorpora su parafernalia vampírica a la galería de personajes de *La familia Burrón* de Gabriel Vargas. A lo largo de más de medio siglo, Gabriel Vargas fue el cronista gráfico más importante de la vida mexicana. Por las páginas de *La familia Burrón* desfila una rica galería de personajes, todos ellos poseedores de una personalidad compleja, acorde con la sonoridad y gracia de sus nombres: el peluquero Regino Burrón, el pepenador Susano Cantarranas, la niña música Alubia Salpicón, el cacique Briagoberto Memelas, señor de la Coyotera, el ladrón redimido Ruperto Tacuche.

En nómina tan variada no podía faltar un vampiro. Con el rimbombante nombre de Satán Carroña, el conde insepulto, avecindado entre nosotros, hace sus esporádicas apariciones en la obra central de Vargas. Su caracterización cumple con los lugares comunes del estereotipo vampírico: capa, sombrero alto, buenos modales, lenguaje retórico y título nobiliario que le permiten relacionarse fácilmente con sus potenciales víctimas. Su casa, ruinoso y habitada por toda clase de alimañas, tiene el estilo característico de la parafernalia

gótica, “tan cierta en la realidad como en la imaginación de Mrs. Radcliffe”, según la fórmula de Poe.

La compañera de Satán Carroña es la fiel Cadaverina, quien con el mayordomo multifacético de nombre Narciso completa esta trilogía vampírica, próxima a los locos Adams y la familia Monster. Como esos ilustres parientes, Satán Carroña enfrenta su particular condición de existir entre dos mundos. En algunos de sus capítulos, con el estilo deliberadamente retórico que lo caracteriza, Vargas establece una erudita disquisición sobre vampiros, al final de la cual el autor concluye que, puesto que los vampiros no están ni muertos ni vivos, pero tienen características de ambos, resultan seres campechanos. Como este hallazgo, numerosos son otros que logra Vargas en su personal interpretación del mito.

Uno de sus capítulos toca un tema casi inevitable en este nuevo milenio: el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida que ha modificado radicalmente la relación erótica en su más amplio sentido. Si en el *Drácula* de Francis Ford Coppola el doctor Van Helsing, personificado por Anthony Hopkins, concluye que la civilización es hermana de la sifilización, la sociedad de fines del siglo xx vio la emergencia de una nueva peste, igualmente letal y hasta el día de hoy, incurable, contraída también por quienes, como el vampiro, aceptan tocar, morder, lamer, penetrar el cuerpo del otro.

La ingenua idea del conde Satán Carroña de que las muchachas de alta sociedad son las menos proclives

a contraer sida, recuerdan al Drácula de Andy Warhol: condenado a no encontrar nutrientes sino en la sangre de muchachas vírgenes, se traslada a Italia, con predecibles consecuencias: la sangre de las jóvenes promiscuas lo envenena y está a punto de destruirlo. Insaciable y simpático, elegante y chusco, Satán Carroña es uno de los personajes mejor delineados de *La Familia Burrón*. Su amor imposible —si se puede hablar de amor en un depredador— es la propia Borola Burrón, por cuyas venas corre una “sangre dulzona” que causa los delirios del vampiro. Al mismo tiempo, con su carácter indómito y combativo, ella es su Némesis, del mismo modo en que para Drácula lo es la multifacética Mina en la novela de Stoker.

Escribimos aquello que deseamos leer. Juan Montalvo concibió los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* como prueba de fervor a una novela imitable aunque difícilmente igualable. Numerosos son igualmente quienes, ansiosos de leer otra vez a Conan Doyle y escuchar sus posibles voces, han escrito nuevas aventuras para Sherlock Holmes. La última de ellas, acaso la más célebre, se titula *El misterio del italiano*, y la firma Caleb Carr.

José Luis Zárate decidió, por fortuna, no resistir la tentación y atrever una historia completa, a partir de su esbozo en *Drácula* pero no plenamente desarrollada por Bram Stoker. En el capítulo VII de la novela original se da noticia de la travesía del barco *Demeter*,

fletado por el siniestro Conde, entre el puerto de Varna, en Bulgaria, y su llegada al puerto de Whitby, en Inglaterra. Para hacer más enigmático lo que ocurre a bordo, Stoker se vale de la bitácora del capitán del barco, escrita entre el 18 de julio y el 4 de agosto, así como de recortes del periódico *Dailygraphy*. Zárate explora la pesadilla constante y creciente que significó esa travesía y lo hace con atinado y prolijo uso de términos marítimos y otros códigos, reconstrucción de la geografía y la historia de la época.

La lujuria del vampiro, latente en una novela victoriana que no se atrevía a expresar contenidos manifiestos, se despliega con naturalidad y libertad en esta narración. Para los devotos de Drácula, el *Demeter* es tan importante como el *Pequod* de *Moby-Dick* o la nave del anciano marinero en el poema de Coleridge: barcos hechizados, acumuladores de energía que en el viaje sufren innumerables transformaciones y pasan por diversas pruebas. Murnau supo aprovechar tal escenario en su película clásica *Nosferatu*, y algunas de sus escenas más inolvidables ocurren a bordo del barco: la aparición del vampiro en la cubierta o la llegada lenta y siniestra del velero a puerto, con su carga de muerte consumada y de propagación futura.

Ejemplo del vampiro tangible es el cuento “La mantis” de Emiliano González, sin duda el único de los escritores mexicanos que ha dedicado totalmente sus energías a la escritura y la difusión de la literatura de

terror. Existe otra clase de relatos donde las características tradicionales del vampiro aparecen trasmutadas metafóricamente: tal sería el caso de Luis Zapata en *El vampiro de la Colonia Roma*, donde el personaje que ejerce la prostitución masculina es un vampiro no porque tenga colmillos y sepa volar, sino porque explora el corazón de la noche y los deseos que la mayor parte de los profanos no se atreve ni siquiera a mencionar.

Como ejemplo de obras de dos autores mexicanos que han hecho del vampiro tema de sus obsesiones, cito a Francisco Segovia y Fabio Morábito. El primero es autor del pequeño gran libro *Conferencia de vampiros*, libro de difícil clasificación porque participa del ensayo, de la vida imaginaria a la manera de Marcel Schwob, del poema en prosa y del relato. A lo largo de sus breves e intensas páginas, desfilan testimonios que expresan admiración y horror hacia la criatura. El colofón de *Conferencia de vampiros* da testimonio del trabajo iniciático y ritual llevado a cabo por escritor e ilustrador para este libro aparecido por primera ocasión en 1987:

Esta conferencia de vampiros terminó de imprimirse en febrero de 1987 en los talleres de Juan Pablos, Mexicali 39, Col. Condesa. Inés Segovia la compuso en tipos English Times 11:14 y 9:11. Othón Téllez la ilustró poco a poco en sesiones de doce de la noche a cinco de la mañana, en técnica mixta sobre papel Fabriano al 50% de algodón... La escribió Francisco Se-

govia, todavía más poco a poco, entre el primero de marzo de 1981 y el cierre de esta edición.⁶

Esencialmente poeta, y uno de los más notables y cultos de su generación, Francisco Segovia (México, 1954) sigue, en principio, el método de los autores de tratados: exponer un tema y demostrarlo mediante el ofrecimiento de pruebas. Sin embargo, debido a que quien escribe el texto es un hombre de letras, múltiples son las formas de escritura a las que acude: el ensayo, el poema en prosa, el cuento de misterio, la declaración en primera persona. Por su modo plural de exposición y superposición de imágenes y voces, por el rigor y la belleza de su estilo, es hermano del Marcel Schwob de *La cruzada de los niños*.

La lucidez alucinada de Segovia lo lleva a escribir narraciones que, a punto de serlo puramente, invaden deliberadamente el terreno de la anécdota y se inscriben en el del ensayo o en el de la ficción heterodoxa ejemplificada por Borges. En tal sentido, la “Explicación del médico” es el mejor ejemplo del modo en que Segovia nos hace llegar a ese inevitable momento de toda historia o película de vampiros: cuando los protagonistas tienen delante de sí los elementos para identificar objetivamente el horror que enfrentan, en su complejidad cultural y ontológica. El vampiro es,

⁶ Francisco Segovia. *Conferencia de vampiros. Las sombras dan su fe*. México: Cuadernos de La Orquesta, 1987.

por naturaleza, un ser de siglos. El objetivo del cazador de vampiros, en este caso el médico, es hacer la anatomía del enemigo que enfrenta. Descifrarlo para leerlo. Conocerlo, para hacer doméstico su carácter siniestro y, si es lo suficientemente cuerdo para mantener la cordura y la existencia, vencerlo:

La razón que doy a mi terror es ésta: en un ser reducido a una sola y única cualidad (no estar vivo ni muerto) y a una sola y única actividad (morder y producir a otro ser idéntico a él), cualquier semejanza se resuelve, necesariamente, en una identidad. Así, si somos capaces de encontrar otro ser elemental con estas cualidades, podremos estar seguros de que tal nuevo ser no es sino el mismo idéntico virus. Y todos sabemos que ese ser elemental es el vampiro.⁷

Por su parte, Fabio Morábito incluye el texto “El vampiro” en su libro *Pastores sin ovejas*, donde hace un análisis de esos personajes convulsos, rebeldes y solitarios que han modificado el mundo, que han creado su propio culto pero que por diversas razones han merecido la marginación o la abierta repulsa.

Prueba de la solidez ensayística de su autor, “El vampiro” puede ser leído de manera autónoma. Sin embargo, resultan estimulantes y enriquecedoras las ideas en él contenidas con las que en su libro antes

⁷ *Idem*, pp. 32-33.

citado dedica a Hitler y a don Juan: al igual que los personajes históricos Vlad Tepes o Erzébeth Báthory, el Führer cometió asesinatos en masa y sometió a los que consideraba sus enemigos a torturas inimaginables e inéditas: el horror del empalamiento es semejante al de la colectiva cámara de gases. Como don Juan, el vampiro vive en perpetua errancia. Su refugio es la noche, la alcoba ajena. Su lugar predilecto se halla al pie de la ventana de la siguiente conquista. Para vencer tiene que convencer: el vampiro no pasa si nosotros no abrimos primeramente la ventana.

Como Francisco Segovia, Fabio Morábito es poeta, lo cual dota a su escritura de una particular sustancia. Con la minuciosa sobriedad de las prosas de *Caja de herramientas* o de los versos de *De lunes todo el año*, este ensayo es ejemplo de interpretación y análisis, en la tradición del mejor Montaigne. De la lectura de Morábito podemos deducir que podemos creer en los vampiros o negar absolutamente su existencia. Lo que ya no podemos hacer es permanecer indiferentes ante ellos. Pero si el vampiro reúne características repugnantes, tiene también los atributos del poderoso, de quien ejerce sobre el otro su voluntad de ataque y transformación. Es un depredador, pero no termina con la vida de sus víctimas sino las convierte a su imagen y semejanza. En el vampiro se resumen los dos principios extremos que determinan la existencia: el Eros creativo y biofílico y el Tanatos destructivo y

necrófilo. Como el joven, el vampiro es poderoso, solitario y rebelde. El gran y único tema de la literatura es la Vida. El Amor y la Muerte son las manifestaciones más altas del acto supremo que es palpitar con el mundo, y el anhelo de permanecer para siempre en el tiempo o en el espacio. El vampiro da la muerte pero ofrece una forma distinta —y permanente— de existir.

Así lo comprendió el colombiano Andrés Caicedo. El personaje de su breve, intensa y aguda narración “Destinitos fatales” bien puede ser un retrato de su autor. Caicedo fundó en los años 70 el Cine-Club de Cali, la ciudad donde vio la luz primera el 29 de septiembre de 1951 y en la cual habría de quitarse la vida el 4 de marzo de 1977. No obstante el breve cuarto de siglo de su existencia, durante él se convirtió en uno de los renovadores de la narrativa colombiana. Así lo demuestra el humor negro y la irremediable condición humana presente en los cuentos de *Angelitos empantanados* e *Historias para jovencitos*. Escribió además una novela titulada *¡Que viva la música!* Como si lo anterior no fuera suficiente, fue un apasionado del cine, y a él dedicó gran parte de su tiempo. *Pepito Metralleta* lo llamaban sus amigos, pues aun en medio de la fiesta tecleaba furiosamente su máquina de escribir. Sus reseñas cinematográficas —críticas, apasionadas, generosas— han sido recopiladas por Luis Ospina y Sandro Romero Rey en el libro *Ojo al cine* (Bogotá, Editorial Norma, 1999), en cuyo prólogo apuntan:

Esta condición creadora Andrés la puso al servicio del cine en una buena cantidad de guiones de distinto calibre y con distintos propósitos. Su primer trabajo fue la adaptación de su cuento ‘Angelita y Miguel Ángel’. Posteriormente, escribió tres largometrajes (dos films de horror y un ‘western’ crepuscular) los cuales tradujo al inglés con su hermana, con el firme propósito de vendérselos al productor de la Serie B gringa Roger Corman. La pasión por hacer llegar el prodigio de cine al gran público y el culto por el cine de horror están presentes en *Destinitos fatales*, el libro póstumo al cual pertenece el siguiente cuento. Conmover en su ritual generoso, el personaje recibirá la mayor de las recompensas y el elogio del último —y primero— de sus espectadores.

A continuación, el cuento: “Destinitos fatales”

A un hombrecito le gusta el cine y llega y funda un cine club, y lo primero que hace es programar un ciclo larguísimo de películas de vampiros, desde Murnau y Dreyer hasta Fisher y ese film que vio hace poco de Dan Curtis. Al principio hay mucha acogida y todo; el teatro se llena. Pero semana tras semana va bajando la audiencia. Como se sabe, el público cineclubista está compuesto en su mayoría por gente despistada que acude a ver acá ‘el cine de calidad’ que no puede ver en los teatros cuando éstos sólo exhiben vaqueros y

espías; imbéciles que abuchean una película de John Ford con John Wayne ‘porque el ejército de EE.UU. siempre mata muchos indios’, que le dicen imbécil a Jerry Lewis. Esa gente cómo le va a coger la onda a los vampiros, no falta por allí uno que insulte al hombrecito del cine club por estar exhibiendo cosas de éstas cuando los estudiantes luchan en las calles, gente que únicamente sueña de noche y que siempre duerme bien y al otro día se despiertan y pueden hablar de amor, de papitas, de viajes, de política y cuando llega la noche se ponen a soñar de lo mismo que han hablado durante todo el día. Pues bien, el hombrecito de nuestra historia comenzó a perder grandes cantidades de dinero, porque ya al final no iban más que 10 personas a sus películas de vampiros, 9, 8, 7, 6, 5, los últimos 4 si empezaron a conversar, a contarse recuerdos, pasó el tiempo y uno de ellos se mudó de ciudad, otro amaneció un día muerto, uno se graduó de arquitectura y nunca nadie más lo volvió a ver por estas tierras.

El hecho es que el sábado 25 de septiembre de 1971, el hombrecito encontró, al ir a introducir el último film del ciclo, que no había más que un espectador en la sala, allá detrás, en un rincón, mitad luz y mitad sombra.

El hombrecito iba a comenzar a hablar de la película que amaba tanto, pero el Conde se paró de su butaca y le sonrió, y el hombrecito tuvo que bajar los ojos.⁸

⁸ Andrés Caicedo. *Destinitos fatales*. Bogotá: Oveja Negra, 1988, p. 57.

Escribir un cuento de vampiros es un arte tan difícil como lograr un poema de amor que trascienda el presente de la fiebre. Acaso el mayor obstáculo resida en el temor y el temblor experimentados al bordear el abismo o acariciar el filo de la navaja. Hacer tangible al ser que reclama el título de príncipe de las tinieblas, vencer y convencer al lector de la existencia del horror, hacer que lo fantástico adquiera verosimilitud, requiere de herramientas más sofisticadas que el martillo y la estaca. Como género que Doña Literatura considera menor o marginal, el gran cuento de vampiros debe apostar por la brevedad, la intensidad y el efecto, los tres elementos del teorema de Edgar Allan Poe que siguen siendo vigentes para todas las grandes y auténticas pasiones.

En la imposibilidad de revisar las múltiples direcciones adoptadas por los cuentos de vampiros, enunciemos, a modo de conclusión, y en homenaje a Horacio Quiroga, un “Decálogo del perfecto cuentista de vampiros”.

1) Cree en el maestro como en Dios mismo: Poe, Stoker, Lovecraft, Bloch.

2) El cuento de vampiros debe tener filo y verosimilitud en sus colmillos, desde la gestualidad de Max Schreck en su cosmos expresionista de agudas sombras hasta la fiesta multicolor, sensual y hedonista de la Hammer.

3) Si decides incluir en tu texto como escenario a Transilvania, piensa que el prestigio otorgado por la literatura y la leyenda no bastan para crear una atmósfera de horror. Acude al texto de Julio Cortázar “Figuras en un círculo rojo” para ver cómo el maestro, sin jamás mencionar la palabra *vampiro*, lleva a la realización una idea de Mallarmé: “No crear la cosa sino el efecto que produce”.

4) Resultan más sorprendentes y verosímiles aquellas narraciones situadas en ambientes urbanos, donde la soledad, la violencia y el ansia de ser se conjugan para hacer de la ciudad el gran vampiro que se alimenta con la sangre de sus iniciados. Los hijos de la calle son la versión contemporánea, más real y aterradora, de los *children of the night*.

5) Lo mismo para la peligrosa y estimulante intertextualidad. Establece diálogos, llena huecos, conjetura sobre las palabras no dichas. Así lo hace José Luis Zárate en su novela *La ruta del hielo y la sal*, que reconstruye el viaje del barco *Deméter*, con su fatal cargamento, desde el puerto búlgaro de Varna al de Whitby. Es un capítulo que se le olvidó a Bram Stoker, y el joven autor mexicano lo reconstruye magistralmente.

6) Si te vas a burlar de los vampiros, debes comenzar por la buena artesanía. Fernando Méndez, que supo combinar el sentido del horror con el sentido del humor en sus dos obras maestras: *El vampiro* y *El ataúd del vampiro*, evita el patetismo de la escena donde el apuesto Germán Robles pierde toda su galanura

al corretear a Clavillazo. Burlarse de los vampiros y su mitología parece fácil. Lo difícil es crear a partir de su conocimiento ortodoxo la heterodoxia de la originalidad. A semejanza de la de Jonathan Swift, la modesta proposición de Ibargüengoitia consiste en hacer una lectura de lo que todos, asombrosamente sabemos, con una precisión y una amplitud de espectro que no tenemos sobre otras realidades objetivas de la naturaleza. Como los otomíes, concluye el escritor.

7) El que anda con vampiros, a volar se enseña. Cuida tus alas y aprende a conocerlas.

8) No intentes explorar el corazón de la noche sin antes saber de los trabajos y los días de Andrés Caicedo, Horacio Quiroga y Alejandra Pizarnik.

9) No olvides la advertencia de la Cábala: “El que juega a ser fantasma, puede acabar por serlo.”

10) La brevedad es cortés y estimulante. Huye a toda costa de los lugares comunes, de los malos chistes, de las analogías baratas que pueblan los cuentos de vampiros. Toma como modelo “Se solicita sirvienta” de Patricia Laurent Kullick. La sonrisa que nos arranca no desvanece el horror.

A continuación, “Se solicita sirvienta” de Patricia Laurent Kullick:

Kushner

Si viene por el anuncio, pase. Las instrucciones están sobre la mesa.

Señor:

Me llamo Regulema y leí su recado. Fui al súper con el dinero que estaba sobre la mesa. Le dejo dos coliflores cocidas y un caldito de pollo. Espero que le guste.

Regulema

Regulema:

Le doy la bienvenida. Disculpe usted que no lo haga personalmente pero soy un hombre enfermo. En el recado de ayer olvidé decirle que su horario será de diez a cuatro, pero si termina antes puede irse. Hay un cuarto al fondo del pasillo que está bajo llave, no se preocupe en limpiarlo. Cada viernes dejaré su sueldo sobre esta misma mesa.

Jonas Kushner

Señor Kushner:

Compré veneno para ratas y un líquido para limpiar la vajilla del vitrinero. Mañana voy a ir a pagar los recibos de luz y agua que estaban amontonados en el buzón. No estaré por la mañana.

Regulema

Regulema:

El caldo de ayer tenía especias. Le pido por favor que el pollo lo hierva en agua solamente. Lo que compré para limpiar el oro y la plata no era necesario, como quiera se lo agradezco.

Jonas Kushner

Señor Kushner:

Ya lavé su ropa y perdone usted la libertad que me tomé para tirar una camisa blanca (las mancuernillas están en el florero dorado) que por más que lavé y lavé, apestaba a podrido y estaba muy rota del cuello. Si usted quiere yo le puedo comprar una en el centro. Hasta mañana.

Regulema

Señorita Regulema:

Yo no uso camisas de colores y si llego a hacerlo, son lisas y muy discretas. Por favor, compre siempre camisas blancas de manga larga. Gracias.

Kushner

Señor Kushner:

Perdone el error de las camisas, pero me parecieron bonitas y modernas. No vuelve a pasar. ¿No cree que fue mucho dinero el que me pagó de sueldo o son varios meses por adelantado?

Regulema

Regulema:

No le pagué por adelantado, simplemente estoy muy contento con usted. Compré más coliflor.

Kushner

Estimado señor Kushner:

No sabía qué hacer con todo el dinero. Compré ropa

para los dos y me inscribí en una academia de corte. El resto lo metí en una cuenta de ahorros, pero antes compré mucha despensa para surtir la alacena. Gracias por todo.

Regulema

Señor Kushner:

Ya vi que no se comió el pollo ni la coliflor de ayer. Tampoco leyó mi recado. ¿Se siente mal? Hoy estuve tocando en su puerta pero nadie contestó. Espero que esté bien.

Regulema

Ay, señor Kushner, de verdad que ya me asusté. Aunque todavía no lo conozco, nunca me había sentido tan a gusto con mi patrón. Ojalá que nada malo le pase pero si no encuentro un recado mañana, llamaré a la ambulancia.

Regulema

Regulema:

Espero que vea esta nota que le pongo por debajo de la puerta. Hágame el favor de sacar todos los ajos que traje a casa.⁹

Kushner

⁹ Patricia Laurent Kullick. *Esta y otras ciudades*. México: Tierra Adentro, 1991, pp. 67-69.

Bibliohemerografía

- ACKROYD, Peter. *Poe. Una vida truncada*; tr. Bernardo Moreno Carrillo. Barcelona: Edhasa, 2009.
- ÁLVAREZ, Ana, Rojas Loa, Valentina y von Wissel, Christian. *Citámbulos. Guía de asombros de la Ciudad de México. El transcurrir de lo insólito*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Océano / Conaculta, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal, en Oeuvres completes*. París: Aux Éditions du Seuil, 1968.
- BONAPARTE, Marie. *Edgar Poe. Étude Psychanalytique; avant-propos Sigmund Freud*. París: Les Editions Denoël et Steele, 1933.
- CAICEDO, Andrés. *Destinitos fatales*. Bogotá: Oveja Negra, 1988.
- CALDERÓN Ramírez, Olga Lilia. “Enterrado vivo de Edgar Allan Poe, su influencia e importancia en la cuentística decadente mexicana del siglo XIX”, en *El genio de lo perverso. Ensayos del coloquio en conmemoración del bicentenario del natalicio de Edgar Allan Poe*; comp. Ana Elena González. México: Samsara Editorial, 2011.

- CAMPOS, Rubén M. *El bar. La vida literaria de México en 1900*; pról. Serge I. Zaitzeff. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. (Al Siglo XIX. *Ida y Regreso*.)
- . “El dictado del muerto”, y “Un noctámbulo”, en *Revista Moderna* (abril de 1901 y noviembre de 1901).
- CASTERA, Pedro. “Una noche entre los lobos”, en *Las minas y los mineros / Queren*; ed., intr. y notas Luis Mario Schneider. México: Universidad Nacional Autónoma de México; 1987, Biblioteca del Estudiante Universitario.
- CRAFTWARD, Sir Phillip. *Treatise on Vampirism, Licantropy and Werewolves*. Sussex: Higher Filford and Sons, 1927.
- Criaturas de la noche. Cuentos de vampiros*. México: Instituto Coahuilense de Cultura, 1998.
- COUTO CASTILLO, Bernardo, “Blanco y rojo”, en *Cuentos completos*; ed. de Ángel Muñoz Fernández. México: Factoría Ediciones, 2001.
- CUESTA, Jorge. “Un pretexto. A propósito de *Margarita de Niebla* de Jaime Torres Bodet”, en *Poemas y ensayos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
- DARÍO, Rubén. *Los raros*; pres. Christopher Domínguez. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Dirección de Difusión Cultural, 1985.
- DÁVALOS, Balbino. “Los grandes poetas norteamericanos”, en *Revista Moderna*. Núm. 21 (1ª quincena de noviembre de 1901), p. 336.

- DÍAZ DUFOO, Carlos. *Cuentos nerviosos*. México: J. Ballescá y Comp., Sucesor, 1901.
- ELIZONDO, Salvador. *Introducción a Edgar Allan Poe. El Cuervo. Seguido de "La filosofía de la composición"*. México: El Colegio Nacional / Ediciones el Tucán de Virginia, 1998.
- Enciclopedia de México*. México: Secretaría de Educación Pública / Enciclopedia de México, 1977.
- Escritores en la diplomacia mexicana*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1998.
- ESTAÑOL, Bruno. *La esposa de Martín Butchell*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- FONDEBRIDER, Jorge. *Licantropía. Historias de hombres lobo en Occidente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Buenos Aires: López Crespo Editor, 1976.
- FUENTES, Carlos. *La región más transparente*; ed. del cincuentenario revisada por el autor. México: Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española-Editorial Alfaguara, 2008.
- *Inquieta compañía*. Madrid: Santillana, 2004.
- GAMBOA, Federico. *Diario (1892-1939)*; selecc., pról. y notas José Emilio Pacheco. México: Siglo XXI Editores, 1977.
- *Mi diario IV (1905-1908)*. *Mucho de mi vida y algo de la de los otros*. México: Conaculta, 1995. (Memorias Mexicanas.)
- GIRON, Amado. "Un baile extraordinario. Lo que vio Edgardo Poe", en *El Cronista* (2 diciembre de 1888), p. 1.

- GOULD, Helen, millonaria estadounidense, propuso la creación de un Cementerio Americano... “Crónica”, en *El Universal* (2 de diciembre de 1900), p. 1.
- HOBSON QUINN, Arthur. *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1998.
- LAURENT Kulick, Patricia. *Esta y otras ciudades*. México: Tierra Adentro, 1991.
- LÓPEZ Austin, Alfredo. “Relatos de tlacuaches”, en *El conejo en la cara de la luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*. México: Ediciones Era, 2016.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, “Supernatural Horror in Literature”, en *Dagon and other macabre tales*. London: Panther Books, 1969.
- MÉNDEZ de Cuenca, Laura. *Su herencia cultural*; coord., Milada Bazant. México: Siglo XXI, 2010, vol. II, pp. 164-165.
- MONTAGUE RHODES James. *Corazones perdidos. Cuentos completos de fantasmas*; trad. Francisco Torres Oliver. Madrid: Valdemar, 1997, pp. 15-17.
- MONTERDE, Francisco. “Introducción a Justo Sierra”, en *Prosa literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977. v. II p. 10. (Obras Completas del Maestro Justo Sierra.)
- MUÑOZ Ledo, Norma. *Supernaturalia. Una aventura por la tradición oral en México*; pról. Alfredo López Austin. México: Prisa Ediciones-Altea, 2011.
- NERVO, Amado, “Perlas negras I”, en *Poesías completas*; pról. Genaro Estrada. Madrid: Biblioteca Nueva, 1935, p. 19.

- OWEN, Gilberto. *Obras*, México: Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 222.
- PACHECO, José Emilio, “Indagación en torno del murciélago”, en *Tarde o temprano. (Poemas 1958-2000)* México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- POE, Edgar Allan. *Cuentos completos*; ed. comentada Fernando Iwasaki; Jorge Volpi; tr. Julio Cortázar. Madrid: Páginas de Espuma / Colofón, 2008.
- . *El Cuervo. Seguido de “La filosofía de la composición”*; ed. Salvador Elizondo y Víctor Manuel Mendiola. México: El Colegio Nacional / Ediciones / El Tucán de Virginia, 1998.
- . *Historias extraordinarias y Aventuras de Arthur Gordon Pym*; tr. Carlos de Pineda. Barcelona: Ramón Sopena, [s.a]. (Biblioteca de Grandes Novelas.)
- . “La pipa de amontillado”, en *El Siglo Diez y Nueve* (28 de septiembre de 1875), p. 2.
- . “Ligeia”, en *Historias extraordinarias*; tr. E.L. de Verneuil. Barcelona: Biblioteca de Artes y Letras, 1887, p. 67.
- . *Narraciones extraordinarias*; pról. Alfonso Hernández Catá. Madrid: Saturnino Calleja Fernández, [s.a]. (Biblioteca Calleja / Obras Literarias de Autores Célebres CVII.)
- . “The Philosophy of Composition”, en *The Best Known Works in One Volume*. New York: Walter J. Black Co, 1927, p. 813.
- PRIETO, Guillermo. *Memorias de mis tiempos*. México-París:

- Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1904, T.I, p. 8.
- . “Viaje a los Estados Unidos III”, en *Obras completas*. México: Conaculta, 1994. T. 8, p. 217.
- QUIRARTE, Vicente, “El síndrome de Hyde” en *Amor de ciudad grande*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 105-139.
- . “La siesta de otro fauno. Julio Ruelas y el modernismo”, en *Art Nouveau*. México: Museo Franz Mayer / Artes de México, 2004, pp. 64-79. (Colección Uso y Estilo.)
- . *Relatos de brujas, vampiros y hombres lobo*. México: selecc. del Reader’s Digest, 1998.
- . “Zarco, Poe y Baudelaire. La invención del dandy”, en *Tipos y caracteres. La prensa mexicana. 1822-1855*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001, pp. 237-244.
- REBOLLEDO, Efrén “El vampiro”, en *Obras completas*; intr., ed., y bibliografía Luis Mario Schneider. México: Ediciones de Bellas Artes, 1968.
- SEGOVIA, FRANCISCO. *Conferencia de vampiros. Las sombras dan su fe*. México: Cuadernos de La Orquesta, 1987.
- SIERRA, JUSTO, *En tierra yankee*, en *Obras completas del maestro Justo Sierra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1948.
- TABLADA, José Juan. *La feria de la vida*. México: Ediciones Botas, 1937.

- VILLAURRUTIA, Xavier. “Notas autobiográficas”, en *Biblioteca de México*, núm. 64 (julio-agosto del 2001), p. 35.
- VILLENEUVE, Roland. *Loup-garous et vampires*. Paris: J'ai Lu, 1970, p. 47.
- ZAVALA, Ana Laura. *En cuerpo y alma. Ficciones somáticas en la narrativa mexicana de las últimas décadas del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado en Letras, 2012.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo
**Secretario de Prevención,
Atención y Seguridad Universitaria**

Dra. Mónica González Contró
Abogada General

Mtro. Néstor Martínez Cristo
Director General de Comunicación Social



ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA
Gonzalo Celorio
Director

Alejandro Higashi
Representante Académico
del Gabinete Editorial



COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

Dr. Benjamín Barajas Sánchez

Director General



PLANTEL NAUCALPAN

Mtro. Keshava Quintanar Cano

Director

Mtro. Ciro Plata Monroy

Secretario General

Lic. Moisés Vázquez Tapia

Secretario Administrativo

Ing. Reyes Hugo Torres Merino

Secretario Académico

Mtra. Angélica Garcilazo Galnares

Secretaria Docente

Mtra. Rebeca Rosado Rostro

Secretaria de Servicios Estudiantiles

Mtra. Berenice Castillo González

Secretaria de Atención a la Comunidad

Ing. Verónica Berenice Ruiz Melgarejo

Secretaria de Cómputo y Apoyo al Aprendizaje

C.P. Ma. Guadalupe Sánchez Chávez

Secretaria de Administración Escolar

Ing. Carmen Tenorio Chávez

Secretaria Técnica del Siladin

Lic. Reyna I. Valencia López

Coord. de Seguimiento y Planeación

Lic. Laura Margarita Bernardino Hernández

Jefa del Depto. de Comunicación

Mtro. Édgar Mena López

Jefe del Depto. de Impresiones

Fantasmas
bajo la luz eléctrica de
Vicente Quirarte, un título
de la colección **La Academia para
Jóvenes**, del Colegio de Ciencias y
Humanidades Plantel Naucalpan de la UNAM,
se terminó de imprimir en abril de 2019 en
los talleres del Plantel Naucalpan, Calzada de los
Remedios, núm. 10, colonia Bosque de los Remedios,
CP 53400, Naucalpan de Juárez, Estado de México.
La edición consta de 500 ejemplares con impresión
offset sobre papel bond ahuesado de 90 grs. para los
interiores y cartulina sulfatada de 12 pts. para los forros.
En su composición se utilizó la familia Joanna MT STD.
La formación estuvo a cargo de Julia Michel Ollin Xanat
Morales.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de Keshava
R. Quintanar Cano y el autor.

La **Academia para Jóvenes** es una colección de libros de divulgación dirigida a los estudiantes del bachillerato, interesados en reforzar su formación en los campos de las ciencias experimentales y sociales, así como en las humanidades. La Academia Mexicana de la Lengua se siente profundamente orgullosa de participar en ella junto con la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Secretaría General de la UNAM y del Colegio de Ciencias y Humanidades, Plantel Naucalpan.

Los títulos que la integran han sido preparados por miembros de la Academia Mexicana de la Lengua, que de esta manera quieren contribuir a que los estudiantes puedan asomarse a la amplia diversidad de sus intereses juveniles.

Las obras publicadas buscan fomentar el placer de la lectura, contribuir a la formación integral de nuestros jóvenes, despertar en ellos algunas vocaciones y vincularlos con los proyectos de investigación de connotados especialistas.

Felipe Garrido

Academia Mexicana de la Lengua

La Academia para Jóvenes

