

## EL NIÑO VAMPIRO Y EL CAZADOR

FRANCISCO JAVIER DE LEÓN RAMÍREZ

Universidad Nacional Autónoma de México

diosesymonstruos@gmail.com

Recibido: 15-01-2014

Aceptado: 15-05-2014



### RESUMEN

Si bien el vampiro es, tal vez, el más célebre en la galería de monstruos que cobrarán fama sobre todo a partir de la conocida serie de películas de la casa Universal Pictures, es indudable que su conocida efigie le ha llevado a un punto de sobreexposición que parece desembocar en una cada vez mayor carencia imaginativa. Pero ello no significa que se trate de una figura ya acabada e imposible de revitalizar, prueba de ello son el cuento breve «Bebe mi sangre» y la novela *Soy leyenda* de Richard Matheson, en las cuales el autor norteamericano ofrece una muy original visión de esta clase de monstruos a través de dos figuras centrales: el monstruo niño y el cazador. A partir del elemento común en ambos, la soledad, y de muchas cualidades distintivas, Matheson demuestra que el monstruo es, aún, la gran metáfora acerca del Otro.

PALABRAS CLAVE: Vampiros, Richard Matheson, literatura fantástica.

### ABSTRACT

It is true that the vampire is, perhaps, the most famous monster among those who won a definitive place in contemporary fiction after the release of Universal Pictures monster films. But, it is also true that this popularity has carried an overexposure of the vampire character that has led to an increasing creative crisis in recent works of literature, film and other media. However, this doesn't necessarily mean that vampires (or monsters in general) have come to an end and cannot be revitalised. Proofs of this are «Drink my red blood» and the novel *I Am Legend*, both by Richard Matheson. In them the author offers an original vision of the vampire character by means of the

protagonists: the vampire-child and the vampire hunter. Through the solitude of both characters and their particular features, Matheson shows that monsters are still a powerful metaphor about the Other.

KEYWORDS: Vampires, Richard Matheson, fantastic literature.



#### 1. UNA PUERTA TRAS EL ESPEJO

En la galería monstruosa enfrentada a la cultura contemporánea, el vampiro ocupa, sin lugar a dudas, un lugar privilegiado. La efigie del ser aristocrático que a la par de beber la sangre de sus víctimas, les consume de a poco con su sola presencia es la más perdurable de las imágenes de los célebres revinientes. Ya sea en el siniestro andar de Lord Ruthven, pasando por la inocente seducción de Carmilla, hasta llegar al emblemático Drácula, el vampiro parece cobijarse no sólo con las sombras de la noche, sino también con los encantos que en ella cobran forma. Sin embargo, no es esta su única forma. De hecho, ni siquiera se trata de su forma originaria e inmutable.

Se requirió de la llegada de la heterodoxa imaginación del romanticismo (y más propiamente del gótico británico) para que la perdurable imagen cobrará su forma definitiva; como es bien sabido, abundan en el folclor de diversas latitudes leyendas de seres chupasangre que han servido de base para la configuración del monstruo.

Así pues, por mencionar sólo un ejemplo, en textos de antigua tradición como *Las mil y una noches* (en particular en la noche 538), encontramos un ser cuyas características recuerdan en mucho al vampiro. Pero no es sino con la llegada de Lord Ruthven que el mito literario del vampiro va a cobrar su forma esencial hasta hallar su máxima expresión en el Drácula de Bram Stoker. En estos personajes, así como en los que se gestaron gracias a su influencia, encontramos elementos del monstruo que son tal vez lo que más se le atribuyen: se trata de seres pertenecientes a una clase aristocrática, exóticos y atractivos, fachada que sirve para ocultar sus siniestros objetivos. Son depredadores, en sus motivos se halla un deseo de posesión, mas no de afecto, y entre las cosas que les destruyen o delatan sus debilidades se hallan, detalles

más o detalles menos: las estacas, la luz del sol y los espejos. Pero estas cualidades, sirven para sostener los elementos principales del vampiro, es decir, su condición de ser siniestro, opuesto a formas de vida y de moralidad en turno. Afirma David Roas:

Ello determina que sea concebido como un monstruo terrorífico por dos razones fundamentales: 1) En un sentido físico, porque mata a los humanos para alimentarse de ellos, de ahí sus amenazadores colmillos y otros rasgos vinculados a su identidad de depredador, y 2) en un sentido metafísico, porque es un ser imposible, alguien que ha regresado de la tumba en otra forma de existencia. Esa segunda condición lo vincula a tres condiciones esenciales también recurrentes en las diversas encarnaciones del vampiro: el miedo a la muerte (y con ello, a lo desconocido), el miedo al ser que trasgrede el tabú de la muerte, (como ocurre con el fantasma y otros *révenants*), así como el deseo de la inmortalidad, pues el vampiro encarna también la esperanza de vencer la muerte (lo que le relaciona, por ejemplo, con el mito de Frankenstein). Ello explica que también sea visto como una imagen negativa de Cristo: ambos ofrecen la eternidad de forma, digamos, semejante («Aquel que come mi carne y bebe mi sangre, tendrá la vida eterna»), aunque el resultado sea diferente, la eternidad espiritual, por un lado, y la inmortalidad material, por el otro. Ello ha provocado que su dimensión amenazadora como depredador adquiera también una inevitable carga moral negativa, puesto que alimentarse de humanos supone violar el gran tabú (algo que también lo relaciona con el monstruo posmoderno por excelencia: el zombi). Desde antiguo, la sangre tiene un valor religioso y espiritual expresado a través de múltiples ritos y supersticiones en los que se bebe la sangre de las víctimas (el juego –paródico– con la figura de Cristo también resulta aquí evidente, muy parecidos, además, a los rituales de canibalismo: Como advierte Frazer en *The Golden Bough*, el canibalismo no sólo tiene que ver con lo alimenticio (ese sí sería el ámbito estricto del zombi), puesto que la ingestión de la carne de un enemigo supone también ingerir su fuerza física y espiritual (2012: 442).

Por todo ello, el vampiro es un ser absolutamente subversivo: altera el orden «natural» de la vida y es una amenaza para los seres humanos. Es un monstruo. En ese sentido, el vampiro se expresa en dos niveles: lo aterrador y lo deseable. Y es que su afrenta, su sola existencia, representa un atentado contra las formas de vida establecidas y aceptadas como regulares, una destrucción de todo valor moral caro a la cultura occidental, pero, por ello mismo, representa un triunfo sobre la muerte y demás condiciones de límite en la existencia.

Y de ahí, tal vez, que el vampiro resulte a la par que terrible, atractivo. En la esfigie ya descrita y bien difundida tanto en imaginerías literarias y fílmicas se proyecta un ser capaz de seducir, de atraer a sus víctimas sin necesidad de recurrir a espectaculares persecuciones, sino manteniéndose como una presencia discreta pero constante. Su alteridad física (ciertamente existente), queda oculta en sus formas atractivas, en el reflejo que se le niega, y (cuando ocurren), en las metamorfosis que liberan la condición de animal salvaje, condición depredadora. Desde los ya citados Lord Ruthven y Drácula, pasando por la falsamente inocente Carmilla del relato de Joseph Sheridan LeFanu, se muestran capaces de atraer sutilmente, de absorber y finalmente transformar de a poco a quienes caen víctima de sus encantos.

Lo anterior recuerda el trabajo de Omar Calabrese (1999: 106-109) con respecto a la alteridad y la monstruosidad. El pensador italiano afirma que de acuerdo a cuatro categorías de apreciación (morfológica, ética, estética y tímica) se puede establecer los valores ya sean positivos o negativos de la figura monstruosa. De tal suerte que, en general, aquello que sea deformé será malo y feo, mientras que lo que es conforme será bueno y bello. Aunque en el caso del vampiro surgido de la imaginación romántica la categoría estética puede ser variable, pues sus formas delatan belleza.

Pero si la afirmación de Calabrese sirve para ampliar la comprensión acerca de las cualidades del vampiro surgido de la imaginación romántica, es útil también para confirmar que ninguna configuración es definitiva: Todo monstruo cambia de acuerdo a los tiempos, de acuerdo a los modos de la cultura en la que se suscribe, de acuerdo, en fin, a una serie de condiciones que lo hacen permanecer en el imaginario. El vampiro no es la excepción y las transformaciones por las que ha atravesado son muy variadas. Como bien apunta Vicente Quirarte: «En nuestra vida cotidiana, el vampiro forma parte de una mitología que aun los niños conocen. El Conde Pátula, el cereal del Conde Chocula, Chiquidrácula, El Hombre Murciélagos, el jugo de betabel llamado vampiro, constituyen elementos familiares y menos agresivos que el horror acechante en su cotidianidad» (1996: 15-16).

Así, pese a que cada monstruo mantiene como grandes constantes determinados elementos que sostienen su mito, hay variaciones en todo momento (algunas menos afortunadas que otras). En fechas recientes, la figura monstruosa atraviesa por un proceso de «normalización», es decir, un momento en el cual es no sólo aceptada, sino ubicada en términos moralmente «positivos». En su curso acerca de la anormalidad, afirma Michel Foucault que «la norma trae aparejados a la vez un principio de calificación y un prin-

cipio de corrección. Su función no es excluir, rechazar. Al contrario, siempre está ligada a una técnica positiva de intervención y transformación, a una especie de proyecto normativo» (2006: 57), y aunque los estudios del pensador francés acerca del tema se dirigen a hacer una aproximación a la monstruosidad y la anormalidad desde lo jurídico, sin lugar a dudas puede servir para ilustrar los caminos que ha tomado la ficción «monstruosa» contemporánea.

Aparecen en fechas reciente vampiros (y un sinfín de criaturas más) que son más agradables a la vista, personajes que dejan de lado el halo terrible y alterado de la monstruosidad para ser atractivos e idealizados de acuerdo a los cánones vigentes. En múltiples cintas y libros se accede a un espectáculo abundante en vampiros, hombres lobo y hasta zombis, enamorados y estetizados de acuerdo a los cánones del mundo de las celebridades mediáticas. Series como *Crepúsculo* (tanto las novelas, así como sus adaptaciones cinematográficas), la cinta *Warm bodies*<sup>1</sup> y un largo etcétera son pilares en la galería de monstruos ya no sólo normalizados. Ya no opera desde ellos el deseo exaltado o la afrenta a los valores morales y divinos, sino que los encarnan. De nuevo Roas:

Así, por ejemplo, en la serie de novelas y películas *Twilight* (no entro en su calidad artística, ni mucho menos en su conservadurismo ideológico y en las sospechosas coincidencias con las tesis del mormonismo), los vampiros (buenos) son una feliz y típica familia americana, los chicos van al instituto, y encima combaten a los vampiros malos (sin olvidar que los indios –otro dato que revela la orientación ideológica de la obra– son licántropos). Por su parte, en la serie de TV *True Blood* no hay un conflicto manifiesto entre humanos y vampiros: cada comunidad ocupa su espacio. Los vampiros en general se portan bien, beben sangre artificial *made in Japan* (irónicamente la marca se llama *True Blood*) y luchan por tener los mismos derechos que los humanos. Una de las subtramas muestra las luchas políticas para que el Senado estadounidense apruebe una ley que les permita casarse (es evidente la relación metafórica con la situación del mundo gay) (2012: 451).

Esta imagen del vampiro naturalizado, cree Roas, surge en gran medida como una especie de consecuencia a lo que llama vampiro humanizado, cuyo ejemplo más grande estaría registrado en la afamada novela *Entrevista con el vampiro* (1975) de Anne Rice y el *Drácula* de Francis Ford Coppola (1992); y es que en estas obras, por primera vez, el vampiro muestra un lado humanizado.

---

1 Que en México fue conocida con el título *Mi novio es un zombi*.

zado, una preocupación emocional y una clara vinculación a lo social (sin perder su condición de ser extraño e invasor). Pero con la naturalización del monstruo, se pierden del todo sus rasgos de excepcionalidad. Lo afirmado por Roas, confirma así, la idea foucaultiana acerca de la integración del monstruo no con afanes de inclusión, sino de domesticación. Es decir, al quedar cercano a la norma pierde sus rasgos diferenciales.

El asunto no se limita a los obras de corte adolescente, basta acercarse a la reciente versión televisiva de *Drácula* que lanzó este año la cadena estadounidense ABC para ver como la empatía y enamoramiento (a través de su domesticación) por lo monstruoso se mantiene como la gran constante. Y eso sólo por mencionar un ejemplo. Se trata así (siguiendo con el razonamiento de Calabrese) de seres que adquieren un valor positivo en las cuatro categorías. Tanto su lado humano, así como su lado «animal», atienden a estereotipos de belleza en turno.

Pero ninguna condición es absoluta y hay, para gran fortuna, obras que salvan terreno, que nos recuerdan que si el monstruo ejerce tal fascinación sobre nosotros se debe a que es capaz, desde su alteridad, de confrontarnos con nuestras más humanas flaquezas, obras que confirman que, en más de un sentido, el monstruo tiene aún el carácter de vaticinio que se mantiene desde sus más antiguos orígenes y que su aparición, aunque se halla muy lejos ya de los acertijos de la Esfinge, o los cantos de las Sirenas, mantiene un principio enigmático.<sup>2</sup> De nuevo Quirarte:

[...] tarde o temprano, toda historia de vampiros llega a la frase que niega, categóricamente, su existencia. La historia y nuestra cordura necesitan de esa convicción. Si la fuerza del vampiro consiste en que nadie cree en él, los cazadores de vampiros reales y los amantes de sus historias exigen a sus monstruos que sufran sucesivas metamorfosis, pero que no abandonen su sintaxis original. Quien se aproxima al territorio de los inmortales lo hace bajo una condición: que el vampiro esté constituido por un número limitado de elementos, de tal modo ordenados que la existencia del vampiro resulte verosímil. La retórica de los tratados de vampiros es más convincente cuando no se detiene a poner en duda las afirmaciones sino expresa objetivamente y condena de manera orgánica el material sobre su existencia y sus apariciones (1996: 20-21).

Es posible, pues, reimaginar al vampiro, a los monstruos en general, para darles una vida que hable del momento en que aparecen y que, además,

---

2 Véase también Santiesteban Oliva (2003).

se mantenga con nuevas formas de vigencia. Y de ahí que se escoja para este ensayo hablar de dos de las metamorfosis del vampiro surgidas de la pluma de Richard Matheson, que se hallan, primeramente, en el relato breve «Bebe mi sangre» y, en segundo lugar, en *Soy Leyenda*. Y es que si bien se trata de obras ya de la mitad del siglo pasado, me parece que su forma de presentar a los vampiros no sólo resulta aún un giro refrescante en la narrativa del género, sino que sirve de base para el desarrollo de otra clase de monstruos en la ficción contemporánea (como el zombi). La infancia como punto en que se concentran energías maléficas ajena al mundo y el levantamiento de un nuevo tipo de seres dominando el mundo que otrora fuera humano, son tópicos que se ofrecen en estos relatos y que bien vale la pena abordar, pues en ellos el vampiro se concibe aún con ese rasgo inquietante e invasivo que lo orienta hacia lo fantástico y, claro, hacia lo monstruoso.

## 2. EL NIÑO VAMPIRO

Luego de una breve entrada en la cual se describe los sentimientos que la presencia del pequeño Jules, nuestro protagonista, desataba en quienes le rodeaban, Matheson lanza una contundente afirmación: «Jules wanted to be a vampire» (1951: 88). Ya desde aquí se expresa aquello que será la gran constante del relato: el deseo, mas no un deseo cualquiera, sino uno que, al expresarse desde los terrenos de la infancia, adquiere tintes muy particulares. Y es que, en un mundo que parece esperar de los niños no otra cosa que inocencia, en que el deseo infantil se limita a la expresión lúdica y asexuada, y en que se espera que todo aquello a lo que acceden les de ejemplo de buen comportamiento, Jules, por el contrario, representa una afrenta a su mundo desde su nacimiento:

People declared it common knowledge that he was born on a night when winds uprooted trees. They say that he was born with three teeth. They say he'd used them to fasten himself on his mother's breast drawing blood with the milk. They say he used to cackle and bark in his crib after dark. They said he walked at two months and staring at the moon whenever it shone.

Those were things that people said (1951: 88).

Y es que, sin lugar a dudas, en el mundo contemporáneo, la figura del infante es vista como la de aquellos seres a los que hay que proteger de las inclemencias del mundo, como si antes que guiar al niño, la labor de los entornos, sobre todo el familiar, fuera, ya no protegerles, sino evitar de la expresión

de sus propios deseos, los cuales pueden ser considerados como la fuente de futuros males. Como describe Michel Foucault:

[...] asistimos a la introducción de toda una dramaturgia familiar de los siglos xix y xx: ese pequeño teatro de la comedia y la tragedia de familia, con sus camas, sus sábanas, la noche, las lámparas, los acercamientos en puntas de pie, los olores, la cuidadosa inspección en busca de manchas en las sábanas; toda esa dramaturgia que aproxima indefinidamente la curiosidad del adulto al cuerpo del niño. Sintomatología menuda del placer. En ese abordaje cada vez más estrecho del cuerpo del niño por parte del adulto, en el momento en que ese cuerpo se encuentra en un estado de placer, vamos a toparnos en el límite con esta consigna, simétrica de la consigna de soledad de la que les hablaba hace un instante, que es la presencia física inmediata del adulto al lado del niño, junto a él, casi encima de él (2006: 232-233).

Los cuidados aquí referidos por Foucault, serán presentados como cualidades positivas, no se establecerán como formas de represión del deseo infantil, sino como formas de integración del infante a la sociedad a que pertenece. La dramaturgia es aceptada y procurada ampliamente. Ahora bien, si bien es cierto que el filósofo se refiere, en el fragmento citado, específicamente a la sexualidad del niño, es indudable que podemos ver cómo esas formas de cuidado están expresadas en el entorno del niño monstruo protagonista del cuento: unos padres preocupados por las diferencias que caracterizan al pequeño Jules, un ambiente escolar limitante, las leyendas que de él surgen en el barrio, son formas que operan, o intentan operar, sobre los deseos del niño. No es casual que las principales transformaciones se hallen en el cuerpo y los deseos de Jules, son estos los que desmantelan los esquemas de normalidad impuestos por el entorno, son estos los que resaltan su monstruosidad. El niño vampiro es pues, un personaje complejo en el más amplio sentido de la palabra.

Es interesante resaltar aquí que Matheson plantea a su personaje desde un inicio en los términos de la leyenda. Ya desde su primera aparición se destaca al infante como un ser excluido. No es ni de cerca alguien popular (no positivamente, al menos) en su barrio e incluso sus impulsos más tempranos son puestos en relación con un comportamiento bestial. Primera cualidad del monstruo: de una forma u otra muestra cualidades tanto físicas como psicológicas ajenas a las consideradas regulares en una sociedad. El detalle de los tres dientes con los que Jules nació puede parecer de entrada superficial, pero cobra sentido conforme la historia se desenvuelve. El hecho de que antes de enterarnos del relato acerca de la vida del pequeño se haga

hincapié en aquello que de él piensa su comunidad, permite, de entrada, construirle más en el terreno de la fantasía que en algún otro. Se trata de un personaje que se conforma, en primera instancia, a partir de la visión de los que le rodean.

Vienen después, ya a detalle, los elementos que más interesa destacar aquí: el deseo y el descubrimiento de Jules. Y es que Matheson no va a hacer que su personaje se comporte como un adulto miniatura, como alguien que con comportamientos en nada semejantes a su edad se expresa en el mundo, sino que permite a su personaje que haga sus descubrimientos para alcanzar su deseo a un ritmo propio. La invención de palabras como «Nighttouch» o «killove» (y la posterior aclaración de parte del narrador de que se trata de unión de palabras que expresan aquello que Jules no sabe cómo expresar) son prueba de que el infante no cuenta la experiencia suficiente para enfrentar el mundo y que, ante sus rasgos de diferencia, se ve obligado a crearlos. Lo mismo para los momentos en que ve la cinta Drácula y cuando roba de la biblioteca la novela en que ésta se basa, lo que se nota en Jules, es un tremendo asombro que no para pese al deseo de los padres de que el comportamiento de su hijo cambie, «se exprese de manera normal». Y es que, como se ha señalado ya, ante la aparición de lo extraño, de lo que se trata no es de generar rechazo, sino justo de atraer y vincular aquello extraño a lo regular, especialmente si se trata de un infante. Son faltas vistas como mayores debido a que no son propias para alguien de la edad y, por encima de todo, porque es imposible establecer un castigo adecuado. No se puede asir ni siquiera sus causas, por única explicación se dice que Jules es idiota y sus padres se fían de la posibilidad de que su comportamiento cambie con el paso del tiempo. Lo mismo ocurre en la esfera escolar. En la escena que tal vez es la más reconocida del relato, Jules lee en excitada voz alta su ensayo titulado «Mi ambición», en el cual deja claro su manifiesto deseo de convertirse en vampiro y de beber sangre de niñas: «I want to live forever and get even with everybody and make all the girls vampires. I want the smell of death [...] Then I want to draw my teeth out and let the blood flow easy in my mouth and run hot in my throat and [...] And drip off my tongue and run out my lips down my victims' throats; I want to drink girls' blood [...] That is my ambition! That is my ambition! That is my ambition» (1951: 92).

Destaca del fragmento anterior, y de toda la postura de Jules, el hecho de que se trata de un deseo expreso de convertirse en monstruo, de acentuar su diferencia de acuerdo a los rasgos terribles que caracterizan al vampiro. La maestra que trata de hacer callar al joven estudiante y sus compañeros de

clase que pasan pronto de la burla al espanto, representan ese mundo al cual Jules no puede pertenecer, pues todo en él representa una constante afrenta a la estructura social. Se trata en fin, de un deseo de posesión, no de integrarse como monstruo al mundo, sino de extraerse de ese mundo y poseerlo desde la monstruosa diferencia. De ahí que Quirarte afirme del relato:

[...] Julio, el niño solitario e incomprendido del cuento que citamos, evoca la alteridad del monstruo en un mundo regido por el sentido común y la prudencia. En su versión de *Nosferatu* (1979), Werner Herzog pone en labios de Klaus Kinski, una frase ilustrativa de esta condición de víctima en lugar de victimario. Ante el estremecimiento de Johnathan Harker al escuchar el aullido del lobo, el vampiro exclama: «Nadie piensa que se trata de un animal acosado». De igual modo, Julio es un perseguidor perseguido, un niño extraño, pero ¿qué niño sensible no es ajeno en un mundo no hecho a su medida? Escrito con las frases breves y concisas de su novela mayor, el cuento «Bebe mi sangre» (1951) imita el estilo de los textos escolares donde aprendemos las primeras letras. Gracias a la sintaxis dislocada y reiterativa propia de la cosmovisión infantil, vemos, olemos y sentimos de manera más inmediata las vivencias de Julio. La acumulación de acciones, la biografía del niño entregado a sus fantasías, permiten que el texto de Matheson pueda ser leído como un puro cuento de terror y como una commovedora metáfora de la condición humana, siempre en busca de lo que no tiene (1996: 62-64).

El niño vampiro, pues, gana su monstruosa acta de naturalización gracias a la ludicidad con la que lleva a cabo su metamorfosis: el fantaseo, el asombro ante cada nuevo descubrimiento, cada lectura y el ilimitado deseo de ser lo alejan de la clásica visión del vampiro aristocrático (y el cual, pese a su posible aparente juventud, es en realidad viejo y lleno de experiencias) para ubicarse en el territorio de la monstruosidad que recién se descubre a sí misma, la que es producto de un largo proceso y no de un ataque o algún otro tipo de exabrupto.

Jules descubre en las páginas de Bram Stoker y en la interpretación de Bela Lugosi en la cinta de Tod Browning, la perfecta expresión de su ambición expresada en su «*inocente*» ensayo. Tanto novela como película se convierten en el espejo en que el pequeño ha de reflejarse cuando el mundo ya no puede contenerle. Su lectura tiene que llevarse a escondidas y su contacto con la cinta, de manera muy adecuada, se ve cubierta por las sombras que otorga la sala de cine. Ambas obras adquieren, en ese sentido, la función de reveladores del destino para el protagonista (lo cual recuerda en mucho esa función origina-

ria del monstruo clásico como vaticinadores de lo que está por venir,<sup>3</sup> pues de a poco irán no sólo confirmando su deseo, sino orientándolo a la realización de su objetivo central. Se convierten, en fin, tanto las dos encarnaciones de Drácula, así como el murciélagos, el «Conde», en los guías del tránsito hacia lo monstruoso.

Pero el camino que Jules toma es un camino solitario. Más allá de la lectura de su ya citado ensayo, toda la transformación de Jules ocurre cuando enfrenta su soledad; sus padres, por ejemplo, siempre son mantenidos a raya, ya sea simplemente ignorándolos o, por momentos, haciendo gala de violencia (como cuando Jules obliga a su madre a devolverle el ejemplar de *Drácula* que escondió por horror al descubrir los subrayados que el pequeño había hecho). Incluso el encuentro con El Conde, el murciélagos vampiro que Jules insiste es el mismísimo Drácula, ocurre bajo el cobijo de sombras y noche. Sólo ante él confiesa sus deseos y sus logros de manera detallada, sólo en la compañía de la bestia cautiva puede sentirse libre de ser él mismo. Y es que, justo comparten el cautiverio, literal para la criatura, y, para Jules, producto del rechazo del mundo que le rodea.

El momento culminante en que en un gesto mortal Jules y El Conde se unen, no es sino el final de la metamorfosis, la monstruosidad completada. El hombre de afilada silueta que se lleva a Jules en brazos luego de pronunciar las palabras: «My son» es una clara prueba de que Matheson respeta la emblemática figura del vampiro aristocrata creada por el romanticismo y llevada a su máxima expresión en la novela de Bram Stoker, pero también deja ver una transición, un momento en el que toca reconocer que el mundo ha cambiado y con él, sus monstruos. El extraño ser abre paso final a lo monstruoso, aunque su identidad no es revelada, su efigie representa una ruptura final, la quiebra del mundo anhelado por el niño.

El deseo en «Bebe mi sangre» se ubica en la posesión: en ningún momento de su ensayo Jules habla de la posibilidad de lanzarse a la conquista de las niñas a las que quiere beber la sangre, ni siquiera romantiza la idea de la inmortalidad, sino que se expresa en términos del acto carnal, de la materialidad de la sangre que brota y fluye hasta acabar con la vida. Habla Jules, en fin, en los términos de un cuerpo transformado, latente, deseante.

El vampiro, que tal vez luce ya ingenuo su forma tan popularmente conocida (y reconocida) toma entonces una nueva forma, inesperada, y en cuya aparente inocencia se oculta su posibilidad de penetrar en un mundo

---

3 Acerca de este tema profundizo en mi estudio *Prometeo en llamas* (de León, 2011).

que le rechaza, mas porque le teme. El vampiro niño asume su monstruosidad. A diferencia de los «monstruos» adolescentes que pululan en la ficción contemporánea (especialmente en las tramas dirigidas a adolescentes), no busca lograr que sus formas monstruosas encajen con la regularidad del mundo: la escuela, la relación perfecta, los vínculos familiares como valores supremos. Muy por el contrario, Jules acepta su transformación, su paso de una forma de corporeidad a otras, en fin, la alteridad que le da sentido.

El niño ha sido relacionado con lo monstruoso en más de una ocasión, sin embargo, sus encarnaciones, o apariciones, para mejor decir, en términos generales están cubiertas por un halo de inocencia propio de nuestra cultura. Abundan en la ficción los niños fantasma (como en *El espinazo del diablo* de Guillermo del Toro, *El libro de piedra* de Carlos Enrique Taboada, o en *El Aro* en sus versiones japonesa y hollywoodense), los niños malignos (como en la poco afortunada *El buen hijo* de Joseph Ruben, la célebre *¿Quién puede matar un niño?* de Narciso Ibáñez Serrador o la poco conocida *Veneno para las hadas*, también de Taboada); y es que, los niños, desde su capacidad de generar mundos fantásticos que de a poco se mezclan con su realidad cotidiana, desde la manifestación de sus pocas herramientas para enfrentar el mundo de los adultos que les rodea, en la completud con la que sus emociones los pueden devorar, se convierten en manifestaciones de lo extraño muy especiales; son parte integral del mundo y, sin embargo, pueden desmantelarlo. Y de ahí que el protagonista de «Bebe mi sangre», sea doblemente especial al aceptar su condición, al desecharla y procurarse los medios para conseguirlas, sin desprenderse de las cualidades infantiles que le dan forma. Es un error común al escribir cualquier tipo de ficción que se otorga a los niños cualidades adultas para señalar que son listos y maduros, como si el niño inteligente tuviera que ser un adulto enano para adquirir dicha inteligencia, Matheson en cambio, introduce al lector en una lógica infantil, a la exposición de deseos que se muestran acordes a la edad del pequeño, a la visión de un monstruo que se conforma desde su propia visión del mundo; todo lo cual hace de Jules, un personaje digno de ser revisitado tantas veces como sea posible.

### 3. EL CAZADOR

Robert Neville tal vez sea uno de los más célebres desconocidos, más allá de los fieles seguidores de la novela o de las adaptaciones cinematográficas, es difícil escuchar este nombre en variantes, homenajes o algún otro tipo de obras. Y sin embargo es, tal vez, uno de los personajes más complejos y ri-

cos de la literatura del género. Al pensar en cazadores de vampiros, la primera imagen que llega a la mente de propios y extraños es, sin duda, Abraham Van Helsing, y es que, ciertamente, el Dr. Van Helsing es el cazador de vampiros por antonomasia, define (al igual que su némesis hace para con los vampiros) los elementos que el cazador debe tener: le caracteriza una profunda frialdad y unos conocimientos amplios tanto de los mundos tanto del mito, así como de la ciencia. Dichos conocimientos se reflejan en todo su actuar, en su interacción con los seres que le rodean y aquellos a los que trata de librar de la amenaza del vampiro. Variantes más, variantes menos, los cazadores de vampiros más célebres de múltiples obras de la literatura, el cine, el cómic y muchos otros medios, cumplen con este perfil o tratan de aproximarse a él. En aras de ese acercamiento, incluso en las adaptaciones filmicas a la novela aquí comentada, a Robert Neville se le presenta como un médico<sup>4</sup> cuyos conocimientos pueden ayudar a combatir la epidemia que ha llevado al mundo a la ruina.

Al acercarse a la novela que Richard Matheson publicara en 1956, la historia es muy diferente: Robert Neville es un obrero, un hombre que si bien tiene conocimientos, no es cercano al modelo planteado a partir de Van Helsing. Ciento es que conforme avanza la novela trata de indagar más acerca del funcionamiento de la bacteria que convierte a los seres humanos en vampiros, pero sus indagaciones son frutos de la situación que enfrenta, no de conocimientos especializados o académicos. Más importante aún resalta la situación en la que el personaje se encuentra: es el último ser humano vivo en un mundo completamente vampirizado. Dicha situación, aleja por completo a Neville de sus predecesores, pues él es el ser extraño en ese nuevo mundo que se levanta.

La novela desarrolla su acción entre los años de 1976 y 1979, y el recorrido atraviesa por múltiples estadios. En primer lugar se presenta a Neville consumido por su soledad y la rutina; se le muestra llevando a cabo los preparativos para salir a matar vampiros, sus formas de supervivencia, así como sus distracciones y vicios. Según se describe, toda su vida ocurre en un ciclo que comienza una y otra vez, pero es gracias a la detallada descripción de la rutina que el lector descubre no sólo aquello que Neville hace, sino a lo que se enfrenta. Se describe las debilidades de los vampiros, entre las que se encuentran los ajos, los espejos y las cruces; las armas que los destruyen, como las estacas. Pero también se abordan detalles acerca de lo que de los vampiros ha

<sup>4</sup> Esto es así en las cintas *Last man on earth* (1964) de Ubaldo Ragona y Sidney Salkow, *Omega man* (1971) de Boris Sagal y *Soy leyenda* (2006) de Francis Lawrence.

quedado en el reino de la pura superstición: como el hecho de que se transformen en murciélagos o lobos. Y, más importante, se llega a la negación de su existencia, aquella que ha descrito Vicente Quirarte en el fragmento ya citado y que en la que consiste la verdadera fuerza del monstruo:

«La fuerza del vampiro consiste en que nadie cree en él.»

Gracias, doctor Van Helsing, pensó Neville poniendo a un lado su ejemplar de Drácula. Se quedó mirando pensativamente la biblioteca, escuchando el segundo concierto para piano de Brahms, con un whisky en la mano derecha, fumando un cigarrillo.

En efecto. El libro era un amasijo de supersticiones y convencionalismos de folletín, pero esa línea decía la verdad. Nadie había creído en ellos, ¿y cómo luchar contra algo inverosímil? (Matheson, 2009: 25).

Y, efectivamente, luchar es inútil, pues el cobijo de la incredulidad es más poderoso que el de la noche: «Y antes de que la ciencia hubiera devorado la leyenda, la leyenda había devorado la ciencia y todo lo demás» (Matheson, 2009: 26). Más adelante Neville empieza a comprender a sus monstruosos rivales, les ve como seres que antes que ser terribles por naturaleza, han sido obligados a serlo. Su afán de estar en las sombras, en la noche, se debe a que eran constantemente perseguidos, pero, aún así, afirma, no puede sentir empatía por ellos.

A partir de estas estrategias, Matheson presenta un juego de inversión en el que el hombre se convierte en presa y cazador, pero con todo un mundo en su contra. Su predecesor, Van Helsing, luchaba por impedir que el vampiro consumiera la vida de Mina Harker y las personas cercanas a ella, pues ello aseguraba que el vampiro no podría propagar su presencia en el mundo; en cambio, Neville es justo esa presencia invasora, su terreno se limita a la casa que se niega a abandonar, pero que lo aprisiona. Ese es sin duda un punto de encuentro entre Jules y Neville, ambos tratan de sobrevivir en un ambiente hostil que los considera a ellos monstruosos.

En ese sentido, *Soy Leyenda* es una de las primeras obras en plantear el tema del sobreviviente en un mundo poblado por monstruos, el mismo que, sobre todo a partir del estreno de *La noche de los muertos vivientes* (1968) de George A. Romero, ha cobrado una relevancia que se extiende hasta el cansancio incluso en nuestros días. Pero, aunque sean tan similares, existen diferencias fundamentales entre ambos modelos. No se trata aquí de afirmar que el esquema planteado por Richard Matheson en *Soy Leyenda* es superior a otros más en uso y en deuda directa con la cinta de Romero, pero sí se puede

afirmar, sin lugar a dudas, que la novela de Matheson sí es un claro antecedente, no sólo en términos temporales.

En primer lugar cabe destacar el hecho de que Neville se halla completamente solo: Ben Cortman es un detonador de sus recuerdos, un recordatorio andante de que el mundo que Neville conocía se ha extinguido; el perro al que trata de ayudar en algunos de los capítulos del libro es una presencia efímera y volátil. Lo mismo ocurre con Ruth, mujer que si bien termina por sentir afecto por Neville, no es sino una trampa, una especie de carnada con la cual la nueva raza trata de acercarse al protagonista para poder destruirlo. Todo, en fin, se pone en juego a partir de este único sobreviviente, él es la medida de toda la humanidad, obligado a la soledad, sus reflexiones son necesariamente en primera persona y llevan al personaje a ubicarse de lado de la imagen de una otredad destinada a la desaparición.

A diferencia de lo anterior, en otros muchos ejemplos de la literatura y el cine, es más bien común encontrar grupos enteros de personajes que cumplen, cada uno, con papeles específicos que tienden a criticar o rescatar determinados valores de la sociedad en que se suscriben. Se trata en estos casos de personajes tipo, salvo en ciertos casos, su desarrollo se orienta a un camino muy definido. De hecho, al hablar de la ya clásica cinta de Romero, es común pensar en ella como una poderosa disección de la sociedad norteamericana de la época, con todos sus miedos y defectos completamente expuestos.

A lo anterior se suma un factor determinante: mientras los grupos de sobrevivientes en las cintas de zombis se enfrentan a una colectividad inconsciente, movida únicamente por algunas de sus más primitivas necesidades, Neville, en cambio, se enfrenta a una colectividad consciente de sí misma, y por ello, abarcadora; lo que no cabe en la nueva estructura del mundo ha de ser destruido, pues representa un enorme riesgo. En este caso Robert Neville. Ahora bien, en ambos casos se trata de dar una explicación natural a la monstruosidad: Romero culpa a la radiación por el levantamiento de los muertos, mientras que el protagonista de la novela de Matheson trata de hallar un virus, una bacteria que explique la aparición de los vampiros, pero, aunque sea por un leve resquicio, esta explicación siempre escapa a toda lógica.

Y es esta una nueva forma de revitalizar al monstruo, cuando las imágenes que le daban forma comienzan a parecer ingenuas, nada mejor que colocar al monstruo en la medida de los miedos presentes, de aquello que aunque parece estar dominado por el conocimiento, siempre representa una fractura en el orden del mundo. El vampiro en *Soy leyenda* ya no es el murciélagos que acecha discretamente desde la ventana y que aprovecha su forma

bestial y las sombras nocturnas para hacer su entrada; se trata más bien de un vampiro que, aunque padece las mismas debilidades que sus predecesores, ha hallado una forma más contundente de supervivencia: habitar el interior del hombre. Sea tal vez esta su transformación final; la sangre sigue siendo su alimento, la necesita para mantenerse en el mundo, pero su metamorfosis es más amplia, pero más discreta.

Al final, Robert Neville es capaz de reconocer que el levantamiento de la nueva especie no es sino un proceso más en la dinámica del mundo, que aquello que le horroriza, no es sino la expresión de formas de vida que, con todas las dificultades que ello implica, buscan establecer su posición. Tal como se afirma en la siguiente conversación entre Neville y Ruth:

Todas las sociedades nuevas son primitivas –replicó la joven–. Tú deberías saberlo. Son... como grupos revolucionarios, que transforman la sociedad por la violencia. Es inevitable. Tú mismo recurriste a la violencia, Robert. Mataste. Muchas veces.

–Sólo para sobrevivir.

–Nosotros matamos por las mismas razones –dijo Ruth con calma–. Para sobrevivir. No podemos permitir que los muertos persigan a los vivos. Deben ser destruidos. Y lo mismo quien mata a los muertos, y a los vivos. (Matheson, 2009: 176).

Y enfrenta también su inevitable final ante la nueva condición de ser del mundo:

Pero luego el silencio cubrió las cabezas, como una manta pesada. Todos volvieron hacia Neville unos rostros pálidos. Neville los observó serenamente. Y de pronto comprendió. Yo soy el anormal ahora. La normalidad es un concepto mayoritario. Norma de muchos, no de un solo hombre.

Y comprendió, también, la expresión de aquellos rostros: angustia, miedo, horror. Tenían miedo, sí. Era para ellos un monstruo terrible y desconocido, una malignidad más espantosa aún que la plaga. Un espectro que había dejado como prueba de su existencia los cadáveres desangrados de sus seres queridos. Y Neville los comprendió, y dejó de odiarlos. La mano derecha apretó el paquetito de píldoras. Por lo menos el fin no llegaría con violencia, por lo menos no habría una carnicería... (Matheson, 2009: 179-180).

La condición final de Neville es la de aquel que se halla en la transición entre dos mundos, aquel que justo representa el puente entre ambos y que, por lo tanto, no puede sobrevivir. No deja de causarle sorpresa, pues cree es-

tar en lo correcto al afianzarse en las formas del mundo que le era más conocido, pero se ve obligado a reconocerse como ese Otro que delinea la diferencia: el monstruo.

En *Soy leyenda*, así, la condición monstruosa del vampiro es presentada en dos sentidos: 1) El ser invasor. Y es que pese a que se trata de un mundo ya prácticamente del todo consumido por los vampiros, al ser la historia narrada desde la perspectiva de Neville, nos encontramos frente al último vestigio de un mundo que se esfuerza por sobrevivir pese a la total certeza de que todos los esfuerzos son vanos. Los constantes *flashbacks* hacia los recuerdos del protagonista acerca de la lenta caída de la civilización orientan al vampiro como un invasor, como un agente extraño y de origen desconocido que supera las formas de conocimiento. Aunque se le quiera ver como un ser natural, sigue siendo un ser fantástico en la medida en que su entrada en el mundo, ciertamente en ciertos sentidos alejada de la superstición, se mantiene desconocida. Y 2) desde la inversión de lo monstruoso. Ante la civilización que se yergue desde los transformados, Neville es el extraño, el que se encuentra excluido de la naciente normalidad.

Se trata en la novela de Matheson no ya de humanizar al monstruo, sino de hacer un monstruo del ser humano. Hacerle sentir, a flor de piel, esa condición del siempre Otro.

#### 4. COLOFÓN

Sirvan estos breves esbozos para destacar la ya de por sí evidente originalidad del vampiro en la obra de Richard Matheson, quien logra brillantes puntos de fuga en su reimaginación (la infancia y el hombre monstruoso dentro una naciente civilización completamente vampirizada) del monstruo, pero que es, además, hacer que exista un punto de encuentro entre ellos: la soledad. Característica definitoria del monstruo: la soledad ocupa lugar central de ambas narraciones pues ella obliga a los personajes a enfrentar su condición, a descubrirla de a poco. Para ello, diversas son las herramientas: las ansias infantiles orillan a Jules a hallar el temprano camino de su metamorfosis. A su corta edad descubre que no hay nada del mundo regular que sea para él, su asombro se dirige a zonas muy distintas de aquellas que toman los miembros de su comunidad. Robert Neville, en cambio, ha perdido todo lo que tiene y aquellos placeres tan propios de su mundo (como el alcohol, el tabaco, la música, la sexualidad, incluso) son no otra cosa que un recordatorio de que su mundo agoniza, que no existe más allá de las paredes de la casa que

un día fuera su hogar. El único momento en que la abandona definitivamente, marca la caída que ha de culminar con su propia muerte.

Y estos rasgos, entre muchos otros, creo, son los que resaltan la mayor cualidad de los vampiros de Matheson. Es decir, obligan al lector a confrontar su humanidad. Si, como concluye Vicente Quirarte en su ya citado ensayo:

Y si aún queremos profundizar en la razón por la cual el vampiro no se refleja, pensemos en que al buscarlo en el espejo, no lo miramos porque en medio se cruza nuestra propia imagen, la de esa criatura humana igualmente obsesionada por conocer los límites entre la vida y la muerte. Dicho de otro modo, si el vampiro necesita del hombre para continuar viviendo, nosotros, quienes lo creamos en nuestros sueños o pesadillas, necesitamos del poderío de su metáfora para sentir la vida con mayor intensidad, para mirar este jardín con ojos de vampiro y escuchar la palpitación de la sangre bajo el mármol en apariencia inerte de la estatua (1996: 125-126),

es posible afirmar que justo esa imagen humana atraviesa ambas obras. Tanto Jules como Neville aparecen desde un inicio como ajenos al mundo y aún así integrados a éste; tiene que ocurrir un proceso que les permita transformarse, encontrar su forma definitiva. En ambos casos, ello representa la aniquilación de aquello que son.

Y es justo eso, creo, lo que permite que tanto «Bebe mi sangre», así como *Soy Leyenda* mantengan su vigencia: se trata de relatos que más que apuntar a meros propósitos de entretenimiento de un público definido por encuestas y estándares (como ocurre con muchos best-sellers contemporáneos), apuntan a poner en cuestión la condición humana, misma que se descubre como jamás estable. Ciento es que de entrada, los lectores no iniciados en el género o en la obra de Matheson podrían hallar ciertas dificultades en leer una obra (*Soy Leyenda*) ubicada en un futuro que para nosotros, en estricto sentido temporal, ya ocurrió, pero es indudable también que los conflictos que Robert Neville enfrenta son pronto identificables. En fin, que en una época en que los monstruos, en sus más clásicas visiones, sufren de una sobreexposición que los ha convertido en seres dóciles y que afanosamente buscan formar parte de la normalidad, los personajes de Matheson generan un nuevo territorio, que, aunque se halla fuera de nosotros, nos enfrenta y, desde ahí, nos expone.

Al pensar por ejemplo en las ya mencionadas adaptaciones de *Soy Leyenda*, o bien al descubrir la influencia del texto en otras obras, como la también mencionada *Noche de los muertos vivientes*, se puede comprobar a todas luces la trascendencia del autor norteamericano. Ciento es que aún no hemos

podido ver la adaptación fílmica que haga justicia a todos los niveles de lectura que se abren en *Soy Leyenda*, pero cierto es también que con cada versión se abre la posibilidad de que propios y extraños vuelvan al texto original. Ahora bien, pese a que los seres que pueblan el mundo en *El último hombre en la tierra* se asemejan más a zombis que a los vampiros de la novela, hay un factor determinante para recordar la cinta: la interpretación de Vincent Price, quien es expuesto en la cinta en la más absoluta soledad y cuya inconfundible efigie, sumada a su capacidad expresiva e interpretativa, muestra el perfecto rostro de un Neville que ha llegado a la conclusión de su propia monstruosidad, y que, silenciosamente, cede el paso al nuevo mundo que se abre. La interpretación de Price permite que ver que Robert Neville, como cualquier gran personaje, antes que un rostro definitivo, es un rostro definitorio. Uno en el cual se congregan una serie de emociones y sensaciones que conectan con quien las contempla.

Es posible, pues, reimaginar al vampiro, a cualquier monstruo, en verdad, pues su presencia nos es siempre necesaria, pero para ello, creo, es necesario saber mirar atrás. Como se ha mencionado ya, Matheson referencia a Drácula no solo como un mero antecesor de su obra, sino como un forjador de un mito desde el cual él genera una nueva invención. Así también reencontrar la obra de Matheson puede significar para las generaciones contemporáneas, ese otro gran antecedente que debe quedar por encima de la mera referencia, sino que está más bien en la visión que del mundo nos ofrece. Pero se requiere, sobre todo, creo, también al igual que hace Matheson, reconocer que el monstruo jamás será parte del mundo regular, que desde su nombre, en su presencia toda evoca una otredad que, por fuerza y con la *violencia* que ello implica, nos hará responder con una mirada atenta y asombrada.

## BIBLIOGRAFÍA

- CALABRESE, Omar (1999): *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid.
- DE LEÓN, Francisco (2011): *Prometeo en llamas: Metamorfosis del monstruo*, FFyL UNAM-AFINITAS.
- FOUCAULT, Michel (2006): *Los anormales*, FCE, México.
- <[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_noma.2012.v34.n2.40745](http://dx.doi.org/10.5209/rev_noma.2012.v34.n2.40745)>
- GLANTZ, Margo (2006): «Las metamorfosis del vampiro», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, disponible en <[http://www.cervantesvirtual.com/obrador/las-metamorfosis-del-vampiro-0/html/68ab2029-ab30-43a1-b657-4ed874618b5d\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obrador/las-metamorfosis-del-vampiro-0/html/68ab2029-ab30-43a1-b657-4ed874618b5d_2.html)> [fecha de consulta 7 de febrero de 2014].

- MATHESON, Richard (1952): «Drink my red Blood», disponible en <<http://magic-monkeyboy.blogspot.mx/2012/06/drink-my-red-blood-by-richard-matheson.html>> [fecha de consulta 10 de enero de 2014].
- \_\_\_\_ (2009): *Soy leyenda*, Minotauro, México.
- QUIRARTE, Vicente (1996): *Sintaxis del vampiro*, Verdehalago, México.
- \_\_\_\_ (2005): *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*, Paidós, México.
- RICE, Anne (1976): *Interview with a vampire*, Random House, New York.
- ROAS, David (2012): «Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo», disponible en <<http://www.letraseletras.ileel.ufu.br/viewarticle.php?id=847>> [fecha de consulta 10 de febrero de 2014].
- SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor (2003): *Tratado de monstruos: ontología teratológica*, Plaza y Váldez editores, México.