

MUTACIONES POSMODERNAS: DEL VAMPIRO DEPREDADOR A LA NATURALIZACIÓN DEL MONSTRUO

David ROAS

Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB).

Professor titular da Universitat Autònoma de Barcelona (UAB).

Resumen

El vampiro es una de las figuras más visitadas por la literatura, el cine, el cómic y otras expresiones artísticas. Hay historias de vampiros para todos los gustos: desde el terror puro a la comedia más o menos delirante. En ellas, dicho monstruo aparece como un ser fantástico en el que se encarnan múltiples sentidos: el miedo a la muerte, el ansia de inmortalidad, el mal, el caos, la enfermedad, e incluso el deseo sexual. El presente artículo, tras examinar brevemente los sentidos y formas tradicionales del vampiro, propone una reflexión sobre los caminos por los que ha evolucionado este mito en la cultura posmoderna, uno de los cuales ha generado un curioso proceso de naturalización que ha llevado al vampiro a abandonar el estricto ámbito de lo fantástico, al que pertenecía por su indiscutible dimensión imposible, e introducirse en una nueva variante de lo maravilloso. Un deslizamiento de categorías que implica una significativa mutación del motivo, así como un interesante problema para la teoría de lo fantástico.

Palabras Clave:

vampiro; fantástico; monstruo; narrativa; cine; TV; posmodernidad.

Si examinamos los orígenes del vampiro en las diversas tradiciones en las que aparece (mesopotámica, hebrea, griega, latina, china, árabe...), éste se presenta siempre como un monstruo que se alimenta de seres humanos y que está dotado de poderes mágicos, características que se mantendrán (con variaciones y matices) en sus posteriores encarnaciones literarias y artísticas. 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 sentidos 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 transgrede el tabú de la muerte (como ocurre con el fantasma y otros *révenants*), así como el deseo de inmortalidad, pues el vampiro encarna también la esperanza de vencer a la muerte (lo que lo 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 otro. Ello ha provocado que su dimensión amenazadora como depredador adquiriera 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 tiene sólo que ver con lo alimenticio (ése 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.

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.¹

Al mismo tiempo, el vampiro puede interpretarse como una representación de la Alteridad, de todo lo que no somos pero queremos ser. Basta recordar las reveladoras palabras (no exentas de cínica ironía) que Lestat dirige a Louis en la película *Interview with the vampire* (1994, Neil Jordan):

¹ Entre la abundantísima bibliografía sobre el vampiro y su dimensión fantástica y monstruosa (en literatura y cine), merecen destacarse BALLESTEROS (2000), BOZZETTO (2001), CARROLL (2005), FRAYLING (1991), GELDER (1994), SKAL (2008), SUMMERS (1968), y VOLTA (1964). Acerca de las diversas encarnaciones del vampiro en las series de TV, véase CARO (2011).

I've come to answer your prayers. Life has no meaning anymore... does it? The wine has no taste. The food sickens you. There seems no reason for any of it... does there? What if I could give it back to you? Pluck out the pain and give you another life? One you could never imagine. And it would be for all time. And sickness and death could never touch you again.

Una visión “positiva” que volvemos a encontrar, por ejemplo, en la película alemana *Wir sind die nacht* (*Somos la noche*, 2010, Dennis Gansel), protagonizada por un grupo de vampiras. Una de ellas afirma significativamente (lo cito por la traducción española): “Podemos comer, beber y follar lo que queramos, no engordamos y no nos quedamos embarazadas, somos lo que sueñan todas las mujeres”.

Porque el vampiro representa, también, el principio del placer, la noche, el desorden, la liberación del Ello (nuestras pulsiones naturales). Frente al vampiro está la sociedad humana, que representa el principio de realidad (de castración), el orden, el día, la represión de los instintos primarios. Por eso la novela de Stoker resulta profundamente inquietante: traer el vampiro a las calles de Londres supone –simbólicamente– introducir el caos en nuestro (aparentemente) tranquilo y ordenado mundo; sin olvidar el hecho de que Drácula venga de Transilvania, es decir de más allá de los límites del imperio, de un mundo salvaje y sin civilizar... para un inglés victoriano.

El escritor español Hipólito G. Navarros resume perfectamente todo lo que estoy exponiendo en su inquietante microrrelato “Meditación del vampiro” (*Los últimos percances*, 2005):

En el campo amanece siempre mucho más temprano.

Eso lo saben bien los mirlos.

Pero tiene que pasar un buen rato desde que surge la primera luz hasta que aparece definitivamente el sol. Manda siempre el astro en avanzadilla una difusa claridad para que vaya explorando el terreno palmo a palmo, para que le informe antes de posibles sobresaltos o altercados. Luego, cuando ya tiene constancia de que todo está en orden, tal como quedó en la tarde previa, se atreve por fin a salir. Su buen trabajo le cuesta después recoger toda la claridad que derramó primero. Por eso se ve obligado a subir tan alto antes de caer, para que le dé tiempo a absorber toda esa luz y no dejar ninguna descarriada cuando se vuelva a hundir por el oeste.

Luego en el campo, paradójicamente, se hace de noche también muy pronto.

Los mirlos apagan sus picos naranjas y se confunden con el paisaje.

Y agradecido yo, me descuelgo y salgo.

Como vemos, el texto crea un orden perfecto, poético, bello (sin olvidar la evidente ironía, pues quien habla es el vampiro, que espera que el sol se marche de una vez para salir de caza). Un orden que es destruido sin necesidad de explicar nada: el lector sabe muy bien qué va a ocurrir después. Ahí está todo el encanto y el horror del vampiro.

Así pues, el vampiro ocupa en la memoria colectiva el lugar de la irracionalidad, de algo que se encuentra más allá de los límites establecidos por nuestra cultura. Por eso, la mayoría de las historias de vampiros, por más cotidianas que sean, no eliminan el temor o el respeto que esos seres causan en los humanos. Porque son una amenaza para nuestra idea de lo real (son imposibles, fantásticos) y para nuestra integridad física.

Quizá en el cine sea *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) la obra que mejor exponga esa dimensión monstruosa y terrible del vampiro. Además de su repulsivo aspecto, el conde Orlok representa el Mal Absoluto. Por eso Murnau evita tanto lo religioso como lo sexual: su vampiro es la depravación en estado puro, un Mal Absoluto, metafísico, que sólo puede ser vencido por un Amor también Absoluto, como el que une a Ellen y Hutter. Como advierte Losilla (1993, p. 65-66), la caída final de Ellen en brazos del vampiro no debe interpretarse como la simple satisfacción de un deseo sexual reprimido, sino como un acto de amor y sacrificio, una victoria de la belleza sobre la monstruosidad. El triunfo de la Luz sobre las Tinieblas. Por eso, literalmente, la luz del amanecer destruye al vampiro, retenido por Ellen, que le ofrece su sangre en sacrificio.

En otras ocasiones, el vampiro encarna también otros deseos reprimidos del hombre, normalmente de carácter sexual. Si el vampiro no está sometido a las reglas de la Moral humana, el sexo no tiene reglas para él.

El vampiro simboliza, de ese modo, la transgresión a todos los niveles.

La evolución del vampiro

Una vez planteados algunos de los sentidos recurrentes del mito del vampiro, podemos examinar hacia dónde ha evolucionado (o está evolucionando) en la literatura, el cine y la ficción televisiva posmodernos. Para ello, conviene preguntarse si esos sentidos (e iconografías) perviven y si han surgido otros nuevos, comprobar si tiene razón Jacobo Siruela cuando, en el prólogo a su imprescindible antología *Vampiros*, afirma que “pese a sus cambios y diversas representaciones, el vampiro sigue representando todo *aquello* que la razón rechaza y la moral condena, aquello que, consciente o inconscientemente, entra dentro de ‘lo prohibido’, y debe olvidarse. De ahí su poder fascinador –mezcla de horror y atracción- y su energía transgresora capaz de sintetizar nuestro miedo más ancestral a la muerte y de remover a la vez nuestros más oscuros deseos: la sangre” (SIRUELA, 1992, p. xi).

Antes de nada, debo advertir que un rasgo recurrente en la mayoría de las encarnaciones posmodernas es la eliminación del aspecto religioso tradicionalmente vinculado al mito del vampiro. Una perspectiva que queda perfectamente resumida en una escena de la película *30 Days of Night* (2007, David Slade): ante el “Oh, my God” que exclama una mujer a punto de ser atacada por un vampiro, éste, tras una pausa dramática en la que mira irónicamente al cielo, le dice a la mujer “There is no God”, y la deja en manos de sus compañeros para que sea devorada.

En las páginas que siguen, voy examinar tres de las encarnaciones posmodernas del vampiro más habituales: el depredador, el monstruo humanizado y el vampiro domesticado.

1. El vampiro depredador

Muchas obras actuales siguen apostando por la encarnación mítica del vampiro como un monstruo que se alimenta de humanos. No hace falta detenerse demasiado en este variante pues, a grandes rasgos, enlaza con su encarnación tradicional. Así puede verse, por ejemplo, en una de las primeras revisiones posmodernas: *Salem's Lot* (1975), novela de Stephen King, adaptada por Tobe Hooper en 1979 como miniserie para TV. En esta obra los vampiros son depredadores brutales, y King juega con la tradición e incluso mantiene los tópicos de las cruces y el agua bendita, que, como ya dije antes, desaparecerán de la mayoría de las obras posteriores, donde vamos a encontrar vampiros que actúan más allá de la moral: devoran a los humanos sin plantearse dudas éticas. De ahí que la religión desaparezca. Los humanos no son más que comida: su sangre permite a los vampiros continuar su particular existencia.

Lo que me parece muy revelador es que en estas películas el vampiro ya no es un individuo excepcional, sino una comunidad entera que vive entre los humanos: el contacto suele producirse en los momentos en que los monstruos tienen hambre. Así ocurre, por citar sólo algunos ejemplos, en *From Dusk Till Dawn* (1995, Robert Rodríguez), las ya comentadas *30 days of night* (2007), *Wir sind die nacht* (2010), o también en *Prowl* (Patrik Syversen, 2010).

Ello explica que se hayan sucedido las historias protagonizadas por cazadores de vampiros, como *Vampires* (1998, John Carpenter), un spaghetti-western que debe mucho a *Salem's Lot* (los cazadores de vampiros trabajan para la Iglesia católica, pero la población en general no sabe que existen los vampiros, que se han extendidos por todo el mundo), y su secuela *Vampires: Los muertos* (2002, Tommy Lee Wallace); así como las delirantes –y paródicas– *Van Helsing* (2004, Stephen Sommers) y *Abraham Lincoln Vampire Hunter* (2012, Timur Bekmambetov). Un síntoma evidente del éxito de este tipo de historias es la existencia de una variante adolescente como la serie de televisión *Buffy The Vampire Slayer* (1997-2003). O la vuelta de tuerca que plantean *Blade* (1998, Stephen Norrington; basada en el cómic de la Marvel) y sus secuelas: su protagonista es un híbrido que nació de una mujer que a punto de dar a luz fue mordida por un vampiro; gracias a un suero que se inyecta, puede anular sus instintos y su sed de sangre, y dedicar su tiempo a luchar contra los vampiros (que, además, siempre son muy malvados).

Como analizaré en la última parte de este artículo (centrada en el vampiro naturalizado), aquí se plantea un interesante problema respecto a la fantasmaticidad de estas historias: si los vampiros se convierten en una raza más de las que habita la tierra (en mayor o menor conflictividad con los humanos, según las obras), ¿eso no les hace perder su condición de seres excepcionales, ras-

go fundamental de lo fantástico? Sin detenerme demasiado en este aspecto, conviene recordar aquí que lo fantástico es una categoría que presenta fenómenos, situaciones, seres, que suponen una transgresión de nuestra idea de lo real, puesto que se trata de fenómenos imposibles, inexplicables. Una idea que construimos siguiendo los postulados de la ciencia y la filosofía, pero también a partir de las “regularidades” que conforman nuestro trato diario con la realidad: en función de éstas codificamos lo posible y lo imposible, dibujamos el límite entre ambas categorías. Dicho de otro modo, establecemos unas expectativas en relación a lo real, sobre las que hemos construido una convención tácitamente aceptada y compartida por toda la sociedad. El objetivo de lo fantástico va a ser precisamente desestabilizar esos límites, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos. De ese modo, el mundo deja de ser algo conocido y se convierte en un lugar extraño y, como tal, incomprensible. Y eso siempre provoca una impresión amenazante sobre el receptor. (Una exposición más detallada de mi teoría de lo fantástico puede verse en ROAS, 2011.)

Pero antes de responder a esa pregunta, quisiera exponer otras dos variantes del vampiro posmoderno, pues ello me ayudará en mi argumentación.

2. El vampiro humanizado

En esta categoría estarían todos aquellos vampiros surgidos en la estela de Louis, personaje de la novela de Anne Rice *Interview with the Vampire* (1975). Como se recordará, Louis lucha contra su nueva identidad, porque ésta le plantea profundas dudas éticas. Algo nuevo en la evolución del vampiro ficcional. Podríamos decir que Louis es el primer vampiro existencialista de la historia: después de su transformación, es un individuo completamente atormentado ante la posibilidad de matar a algún ser humano, por causar el mal a los que fueron sus semejantes. A diferencia de Drácula o Nosferatu, no se ha convertido en un monstruo completo. Algo queda en él de su humanidad original. Tampoco es, como su compañero Lestat, un sádico depredador que disfruta de su condición vampírica. Por el contrario, Louis no puede aceptar con normalidad su nueva condición y prefiere beber sangre de rata antes que matar a un humano.

Todos estos rasgos provocan un efecto antes impensable en relación al vampiro: atenúan su condición de monstruo, reducen su distancia respecto a nosotros... porque nos reflejamos en él, en sus dudas y angustias existenciales. Dicho de otro modo, el vampiro se humaniza. Éste es uno de los grandes cambios que se producen en las reelaboraciones posmodernas del vampiro, y que explica varios de los caminos por los que discurren la literatura y la ficción cinematográfica y televisiva en los últimos veinte años.

Como advierte Lucena (2010, p. 135), los nuevos vampiros suelen ser caracterizados como más humanos y, por tanto, más sociables y dependientes de la alteridad, y menos inmorales y responsables sobre todo con respecto

a los seres queridos: “La clave de este cambio parece ser –añade Lucena- el descubrimiento, por parte de estas criaturas, de que existe una inadecuación entre su deseo y la vida que llevan. Buscan algo que, pese a su inmortalidad y poderes sobrenaturales, no pueden conseguir por sí mismos. Por muchos errores que hayan estado cometiendo hay algo en ellos, parecido al alma, que constituye una experiencia elemental, consistente en un conjunto de evidencias y exigencias básicas irrenunciables en tanto que humanos-vampiros. Es esto precisamente lo que les muestra como errónea, por insatisfactoria, su vida narcisista de constante y noctámbula cacería”. (Véase también Martínez Lucena y Barrycoa, 2010.)

Una dimensión que ya exploró Werner Herzog en *Nosferatu. Phantom der Nacht* (1979), en la que hibrida la novela de Stoker y la particular versión que de ella rodó Murnau. En ella, el conde Drácula –consciente de que su nueva existencia tiene su precio- es un individuo deprimido, sin energía, que ya no encuentra sentido a la eternidad (aunque no se suicida, porque puede más su instinto depredador). Así se lo confiesa a Harker cuando éste lo visita en su castillo: “Amo la oscuridad y las sombras, donde estoy solo con mis pensamientos. Soy descendiente de una vieja familia. El tiempo es un abismo, profundo como mil noches. Siglos van y vienen, y no poder envejecer es terrible. La muerte no es lo peor. Hay cosas más horribles que ella. ¿Se imagina usted vivir durante siglos experimentando día tras día las mismas cosas banales?”. Aunque Herzog dará un giro irónico muy revelador al final de la película: Harker se convierte en vampiro y, una vez muerto Drácula, lo veremos escapar, exultante de energía y felicidad, y lanzarse al mundo para extender la enfermedad.

Otra película que explora la figura del vampiro que lucha contra su condición es *The Lost Boys* (1987, Joel Schumacher). La resistencia de su protagonista (Michael) a completar su metamorfosis en vampiro tiene que ver con dos elementos que serán recurrentes en obras posteriores: 1) la repugnancia ante el crimen (no puede dañar a sus congéneres, porque todavía no ha abandonado completamente su identidad humana); y 2) la historia de amor (está enamorado de Star, una chica que tampoco ha completado su transformación, pues le ocurre lo mismo que a Michael: aunque ha sido infectada, todavía no ha consumido sangre humana). Dos razones que justifican que el protagonista luche contra su caída completa en el vampirismo y que se enfrente a los monstruos: no lo hace sólo para salvar a Star, sino también para librar a toda la humanidad de esa amenaza. El título de la película y buena parte de su dimensión metafórica también hacen referencia al traumático paso de la adolescencia a la edad adulta y lo que ello significa.

Volviendo a la novela de Anne Rice (la primera de la serie), ésta plantea, además, un revelador juego posmoderno con la tradición, encarnado en el personaje de Louis, quien en esa entrevista que da título a la novela se muestra como un vampiro descreído: como se recordará, empieza su confesión burlándose de todas las patrañas transmitidas por la tradición y el folklore en relación al vampiro (crucifijo, ajos y demás), revelándole a su entrevistador que lo único que puede destruirlos es la luz del sol y el fuego.

Asimismo, Rice lleva a cabo otra innovación interesante, que añade un nuevo factor de humanización del vampiro, sin que éste pierda su dimensión fantástica y terrorífica: el personaje de Claudia, la niña-vampira atormentada porque sabe que nunca crecerá y exteriormente será siempre un ser infantil (con todo lo que ello significa para su entorno social y, sobre todo, para su vida sexual). Un aspecto heredado por la excelente película sueca *Låt den rätte komma in* (*Déjame entrar*, 2008, Tomas Alfredson), cuya protagonista, Eli, es también una vampira niña, una brutal depredadora que por su aspecto infantil necesita de los cuidados de un humano. Lo esencial de la película es la historia de amor que surge entre ella y el otro niño protagonista, Oskar (también atormentado por una familia desestructurada y, sobre todo, por los abusadores de su colegio). Si bien Eli nunca renuncia a lo que es, no mata a Oskar por amor y porque, no hay que olvidarlo, entre ambos se establece una relación simbiótica: Eli le ayuda matando a los abusadores y Oskar será el adulto que cuide de ella (aunque eso ya no lo veremos en la película). Pero lo esencial es que nunca dejamos de ver a Eli como un monstruo depredador, y, a la vez, compartimos su desazón, su angustia ante lo que es y lo que ello implica.

Aunque la innovación de Anne Rice que más ha contribuido a esa humanización del vampiro ha sido la de darle voz, convertirlo en el narrador de su historia. Un proceso recurrente en la literatura fantástica de las dos últimas décadas.

Darle voz al ser imposible supone una radical transgresión de una de las convenciones tradicionales de lo fantástico, porque “el otro, tanto histórica como ficcionalmente, resulta afásico para los que lo juzgan a partir de la propia realidad” (CAMPRA, 1991, p. 59). La historia fantástica siempre nos ha llegado desde la misma perspectiva: la voz humana, “la del protagonista –víctima de esos indeseables encuentros con las criaturas del otro lado- o la de un narrador externo y neutro, pero que de todos modos se coloca en un espacio homogéneo al de la humanidad, espacio metafórico al que pertenece también el lector” (CAMPRA, 1991, p. 57). La razón es muy sencilla: el ser fantástico está más allá de lo real, más allá de lo humano, y por ello, siempre ha sido la fuente del conflicto y del peligro. Su perspectiva de los hechos no nos interesaba, puesto que en quien nos reflejábamos era en el humano –el protagonista- que sufría el acoso del ser imposible.

Como ya advertí en ROAS (2011b, p. 306-308), los textos a los que me referí invierten radicalmente esta situación y generan un efecto impensable en otras épocas: darle voz al Otro supone acercarlo al lector, atenuar su “otredad”, pues mediante su discurso nos hace cómplices de sus experiencias y de sus sentimientos. Y eso lo humaniza. Aunque ello no implica que el lector asuma la situación planteada en el relato como algo normal, puesto que la presencia (la existencia) de ese ser sigue siendo percibida como imposible, como algo más allá de nuestra concepción de lo real. Y, por eso mismo, la comunicación no debería producirse. Pero ocurre, añadiendo un grado más de imposibilidad –de fantasticidad- al relato: “Un vampiro que nos cuenta su historia muestra la

caída de la frontera entre la vida y la muerte, pero la frontera sigue existiendo, y esa abolición sigue siendo un escándalo racional, porque el mundo que el texto ha erigido es –sigue siendo– un mundo que responde al principio de no contradicción” (CAMPRA, 1991, p. 71). Esa voz que viene del otro lado –y el hecho de que nosotros podamos escucharla– subvierte los códigos que hemos diseñado para pensar y comprender la realidad. De ese modo, en este tipo de relatos lo imposible surge de la propia emisión de la historia, que, al mismo tiempo, convierte también la lectura en un acto fantástico.

Así, en las novelas de Anne Rice (y en otros textos y películas posteriores) accedemos a la interioridad del monstruo, a su intimidad. Pero eso no elimina su condición fantástica y terrorífica, porque sigue siendo un ser imposible. No estoy de acuerdo, por ello, con Bozzetto (2001, p. 131), quien afirma que al adquirir esa interioridad, como un humano diferente, el vampiro deja de ser un monstruo al acceder a la palabra. Según el crítico francés, al ser no sólo accesibles sino también comprensibles su universo íntimo y su visión del mundo, el vampiro perdería su estatuto mítico pero se enriquecería de nuevas connotaciones: el misterio toma otras dimensiones, pero no se descubre. Insisto: creo que no hay que perder de vista que todavía en estas obras el vampiro sigue teniendo una evidente dimensión fantástica, porque sigue siendo un ser imposible y que, por ello, supone una amenaza para nuestra concepción de lo real.

Si bien la novela de Anne Rice es importante en esta humanización del vampiro, quizá la obra que marca un punto de inflexión es *Dracula* (1992), de F.F. Coppola. Aunque el director estadounidense trató de presentarla como la auténtica adaptación de la novela de Stoker, la película incluye elementos nada fieles a ésta y, como afirma Martínez Lucena (2010, p. 110-111), “deja de ser una novela de terror para pasar a ser una historia de amor: el que era un ser perverso en la historia original, pasa a tener esa doble cara y a justificar sus movimientos por la recuperación del amor de su esposa, que falleció suicidándose en la lejana Edad Media cuando creía que su marido había muerto, y que parece reencarnarse en Mina Harker. (...) [De hecho,] Drácula muere en brazos de su amada, que, en una mezcla de reconocimiento de ese amor verdadero y de conmiseración, parece suscribir que el monstruo tiene su lado humano y positivo”, algo que será muy común en el imaginario colectivo a partir de entonces. A lo que añade Martínez Lucena (2010, p. 133): “los nuevos vampiros suelen ser caracterizados como más humanos y, por tanto, más sociables y dependientes de la alteridad, y menos inmorales y responsables sobre todo con respecto a los seres más queridos”. Y esto es así porque han modificado uno de sus rasgos esenciales: el narcisismo. Estos vampiros no quieren definirse por su maldad y sus instintos, e intentan llevar una vida diferente, más adecuada a esa visión no narcisista. Así, en *Interview with the Vampire*, Louis trata de cuidar de la pequeña Claudia, que ha sido convertida por Lestat para que sirva de compañía a Louis; en *Blade*, como ya dije, el protagonista es un híbrido que reprime su parte no humana con un suero y se dedica a luchar contra los malvados vampiros; o en la ya citada *30 days of night*, el policía protagonista

se autotransforma en vampiro para luchar con los monstruos, lo que al final le obliga a suicidarse (deja que el sol lo achicharre) para evitar ser un peligro para su familia y la humanidad.

Lo esencial, como dije antes, es que en la mayoría de estas obras, el vampiro mantiene su dimensión terrorífica, sobrenatural, imposible. Porque dicho ser es una entidad subversiva, altera el orden “natural” de la vida. Es un monstruo, está más allá de la norma.

Pero en los últimos años han empezado a proliferar obras en las que los vampiros se han incorporado a la vida humana corriente, lo que nos lleva a la última de las variantes posmodernas, en la que lo fantástico es naturalizado mediante un proceso que desemboca en lo maravilloso o que incluso instaura una nueva forma de realismo mágico.

3. El vampiro naturalizado

Con la idea de naturalización (incluso podría hablarse de domesticación) me refiero al fenómeno que se está produciendo desde hace unos pocos años en un buen número de películas, novelas, cómics y series de televisión, en las que el vampiro se ha convertido en una especie o raza más de las que habitan el mundo. Lo que los convierte en seres normales, naturales. Tan normales como otros seres reales susceptibles de causarnos terribles daños: serial killers, mafiosos, terroristas... Un proceso que ya se había explorado con otro de los monstruos fundamentales: el alienígena.

Como es sabido, la palabra *alien* procede del latín *alienus*, que significa “el otro”, un extraño, o un ser que viene de afuera. Su condición de extraterrestre lo convierte en una entidad que no sólo está más allá de las fronteras geográficas (y culturales) humanas, sino también de las biológicas. Es un monstruo que, además, es concebido como enemigo y agente invasor que viene a destruirnos, explotarnos o sustituirnos (cambiar nuestros cuerpos y/o identidades). Ello ha dado lugar a un buen número de obras en las que los alienígenas conforman una nueva comunidad que comparte la Tierra con los humanos, aunque no siempre de forma amistosa: desde la invasión silenciosa que poco a poco acabará por sustituirnos por seres idénticos a nosotros pero sin emociones (*Invasion of the body snatchers*, 1956, Don Siegel),² a la comunidad infiltrada que nos controla sin nosotros saberlo (*They alive!*, 1988, de John Carpenter), pasando por los extraterrestres inmigrantes y sus problemas de convivencia con los humanos (*Alien Nation*, 1988, Graham Baker; *District 9*, 2009, Neil Blomkamp; o la paródica *Men in Black*, 1997, Barry Sonnenfeld, metáfora de la visión yanqui del buen y el mal inmigrante). Véanse al respecto MOFFITT (2006) y SCOLARI (2006).

² Aquí no habría monstruos físicos, pero sí morales; como afirma Badmington (2001, p. 7), “the essential distinction between the human and the inhuman moves from the physical to the metaphysical: humans have feelings; aliens do not”.

Como decía al principio, el vampiro es un ser más allá de la norma. Si lo convertimos en una raza o especie más de las que pueblan el mundo, lo que hacemos con él es naturalizarlo, le extirpamos un rasgo que es común al resto de seres y fenómenos fantásticos: la excepcionalidad. Es decir, deja de estar fuera de la norma. ¿Podemos, por tanto, seguir considerándolo un ser fantástico?

Eso es lo que ocurre en productos –aparentemente tan diferentes- como *Blade* (y sus secuelas), la tetralogía *Twilight* (novelas y películas), los diversos *Underworld* (una serie de películas basada en un videojuego donde la humanidad convive con vampiros y licántropos, los cuales llevan luchando entre ellos desde muchos siglos atrás para exterminar a la raza contraria), *Daybreakers* (2010, Michael Spierig), o las series de televisión *Buffy The Vampire Slayer*, *True Blood* y *Death Valley*, por sólo citar algunas de las más conocidas.

En todas estas obras el conflicto esencial no surge de la naturaleza imposible del vampiro, rasgo que lo define como monstruo y que determina su valor en la ficción fantástica. Su imposibilidad queda al margen, y las historias se centran o bien en la batalla por el poder entre humanos y no humanos, o bien en la exterminación de unos por otros, o bien en el retrato de la convivencia entre ambas comunidades... Pero en todas ellas la imposibilidad natural del vampiro no es puesta en cuestión, sino que se le acepta como uno más. De ese modo, el conflicto es esencialmente el mismo que podemos encontrar, por ejemplo, en un western (blancos contra indios), en una película sobre ataques extraterrestres (humanos contra aliens), en cualquier película de guerra... o en *The Planet of the Apes* y sus secuelas y precuelas (simios contra humanos).

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).

Por mencionar un ejemplo más, la serie *Death Valley* (MTV), rodada como un falso documental, nos muestra el día a día de una división especial del Departamento de Policía de Los Ángeles dedicada a arrestar o ejecutar a zombies, vampiros, hombres lobo y demás monstruos que no cumplen las normas y, con ello, alteran la vida cotidiana de la sociedad humana (por comer humanos, por salir las noches de luna llena, etc.). Es la única de estas obras donde el tono paródico se impone y lo que vemos en verdad es una comedia

La situación inversa, aunque con un resultado semejante en cuanto a la naturalización del monstruo, nos la ofrece *Daybreakers*, película de clara dimensión distópica (se ambienta en 2019) que muestra una sociedad “al revés” dominada por los vampiros, donde los humanos no son más que comida (son criados en granjas), una comida que empieza a escasear. El protagonista, además, tratará de recuperar su naturaleza original humana.

En varias de estas obras, el vampiro acaba convertido –por ese proceso de naturalización- no sólo en uno más de nosotros, sino que –por comparación con esa dimensión mítica perdida- se convierte en una figura ridícula, incluso humorística *malgré lui* (lo que, involuntariamente, también lo hace más humano). Así ocurre, a mi modo de ver, en la construcción que se hace del vampiro en la serie *Twilight*: seres bondadosos, “vegetarianos” (no toman sangre humana), que forman una familia que se quiere mucho y, lo que es peor, no practican el sexo si no están casados.

Desde un punto de vista psicoanalítico, el vampiro es un fantasma de la mente liberado por el Ello, que es el lugar donde habita el deseo de placer y destrucción, el lugar donde las sombras del inconsciente adquieren presencia y muestran lo que el sujeto quiere ocultar. Asimismo, el vampiro también encarna la erotización de lo tenebroso. Pero tal erotización choca con la hipermoral mormona en la que está sumergida la serie *Twilight*. Y ahí es donde surge ese humor *malgré lui* al que antes me refería: Edward, el vampiro protagonista, no quiere acostarse con Bella, la humana protagonista, sin que estén casados, porque si lo hacen ella perderá su alma inmortal... ¿A esas alturas de la historia quién se acuerda ya de la dimensión problemática que siempre ha encarnado el vampiro como ser imposible y entidad subversiva a todos los niveles? Aquí el vampiro se convierte en el príncipe azul con el que la protagonista se casará, y serán felices por toda la eternidad (literalmente).³

Es cierto que este proceso de naturalización se inició con las obras de Anne Rice y Coppola: la primera convirtió al vampiro en un depresivo existencialista y el segundo en un romántico enamorado. Pero en esas obras los vampiros todavía suponían un conflicto para nuestra idea de lo real y, evidentemente, una amenaza para los personajes que se cruzaran en su camino. Eran seres fantásticos.

³ Una idea semejante a la que estoy exponiendo la plantea Caro (2011, p. 199): “Dentro de la ficción vampírica actual, por tanto, las barreras entre lo humano y lo monstruoso son cada vez más delgadas y confusas (Gordon y Hollinger, 1997, p. 2-5). Ya no encontramos seres sobrenaturales como Drácula u otros engendros que sólo piensan en matar o planear cómo matar. El vampiro ahora es una criatura que se preocupa por la ética y por el amor, duda, se arrepiente e incluso desea cambiar, dejar de ser un asesino, lo que permite que la moralidad de la historia gane en tonos de gris (Zanger, 1997, p. 21-22). No sólo se humaniza moralmente, sino que también actualiza y normaliza sus costumbres y apariencia. Se ha convertido en un elemento local, ya no es un extranjero de hábitos exóticos y acento balcánico, sino un compatriota que viste en vaqueros y frecuenta bares. Además, consciente de cuál es su situación y el peso del mito en la cultura popular, se convierte un vampiro autorreferencial que comenta, o incluso ridiculiza, los tópicos del género”.

Así, en las películas y series antes mencionadas todo ha cambiado, porque, como decía antes, el vampiro es uno más. Perdida su excepcionalidad, deja de ser una figura fantástica e ingresa en otra categoría mucho más cercana a lo maravilloso. En cierto modo, nos encontramos ante un proceso parecido al que se da en *Harry Potter*, donde el juego con lo maravilloso se aleja de lo que hizo Tolkien (y sus imitadores): en lugar de situar la acción en un mundo autónomo donde todo es posible y que nada tiene que ver con el real, la historia se ambienta en una Inglaterra perfectamente reconocible en la que la magia es un elemento más de la realidad, una cualidad natural de ese mundo (por eso se estudia en ciertas escuelas).

O también podríamos incluso hablar de otra forma de realismo mágico. Como ya señalé en Roas (2011, p. 57-58), dicha categoría plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro. Una situación que se consigue mediante un proceso de naturalización y de persuasión, que confiere *status* de verdad a lo no existente. Así, los fenómenos prodigiosos son presentados como si fueran algo corriente. Y eso lo distingue, por un lado, de la literatura fantástica, basada en el enfrentamiento siempre problemático entre lo real y lo imposible, y, por otro, de la literatura maravillosa, al ambientar las historias en un mundo cotidiano hasta en sus más pequeños detalles, lo que implica un modo de expresión realista. No se trata, por lo tanto, de crear un mundo radicalmente distinto al del lector, como es el de lo maravilloso, sino que en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad, de una realidad, como decía, absolutamente cotidiana, “reconocible” por el lector, lo que significa, en definitiva, superar la oposición posible / imposible sobre la que se construye el efecto fantástico.

¿Dónde situamos, entonces, a esa variante tan habitual del vampiro posmoderno? Un problema de difícil solución. Lo único cierto es que en tales obras el vampiro ha dejado de ser una entidad problemática, tanto en un sentido físico como metafísico, puesto que forma parte de la realidad como nueva comunidad en relación/oposición con la humana: ello lo dota de una normalidad que nunca tuvo (salvo en explicaciones supersticiosas de lo real ajenas al estricto mundo de lo ficcional, que es el que estoy analizando). Dotarlo de esa normalidad, supone incorporarlo a la realidad, convertirlo en un posible más del mundo, y, con ello, como dije antes, extirparle su condición de excepcionalidad, su original naturaleza imposible. En definitiva, su dimensión fantástica.

Incluso podríamos ir más lejos y preguntarnos: ¿sigue siendo todavía un monstruo? Habrá que ver qué ocurre en las nuevas obras que exploren este viejo mito, tan antiguo como nuestros miedos.

ROAS, D. POSTMODERN MUTATIONS: FROM THE VAMPIRE PREDATOR TO THE NATURALIZATION OF THE MONSTER

Abstract

The vampire is one of the most visited figures by literature, film, comics and other artistic expressions. There are stories of vampires for all tastes: from the pure terror more or less delirious comedy. In them, the monster appears as a fantastic being that embody multiple meanings: fear of death, desire for immortality, evil, chaos, disease and even sexual desire. This article, after a briefly reviewing the senses and traditional forms of the Vampire, proposes a reflection on the ways why this myth in postmodern culture, one which has generated a curious naturalization process that has led to the vampire to abandon the strict scope of the fantastic, that belonged to by its undisputed impossible dimension has evolved, and enter in a new variant of the marvellous. A landslide of categories which implies a significant mutation in the pattern, as well as an interesting problem for the theory of the fantastic.

Keywords

Vampire; fantastic; Monster; narrative; cinema; TV; postmodernism.

Referências

BADMINGTON, Neil. Pod Almighty!; or Humanism, Posthumanism and the Strange Case of *Invasion of the Body Snatchers*. *Textual Practice*, n. 1, p. 5-22, 2000.

BALLESTEROS, Antonio. *Vampire Chronicle. Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*. Zaragoza: UnaLuna Ediciones, 2000.

BOZZETTO, Roger. Monstres et monstrosités. In: *Le fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 109-189.

CAMPRA, Rosalba. Los silencios del texto en la literatura fantástica. In: MORILLAS VENTURA, E. (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela, 1999, p. 49-73.

CARO OCA, Ana M^a. Vampiros en la ficción televisiva del siglo XXI: El mito inmortal. In: PÉREZ-GÓMEZ, Miguel A. (ed.), *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Monográficos de FRAME, *Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011, p. 196-210.

CARROLL, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.

FRAZER, J. G. *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

FRAYLING, Chistopher. *Vampires. Lord Byron to Count Dracula*. London: Faber and Faber, 1991.

- GELDER, Ken. *Reading the Vampire*. London & New York: Routledge, 1994.
- GORDON, Joan y HOLLINGER, Veronica (eds.). *Blood read: The vampire as metaphor in contemporary culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- LOSILLA, Carlos. *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1993.
- MARTÍNEZ LUCENA, Jorge. *Vampiros y zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte*. Barcelona: Gedisa, 2010.
- MARTÍNEZ LUCENA, Jorge, & Javier BARRAYCOA. *Narciso en el espejo. La despersonalización de la cultura*. Barcelona: Scire, 2010.
- MOFFIT, John F. *Alienígenas. Iconografía de los extraterrestres*. Madrid: Siruela, 2006.
- NAVARRO, Hipólito G. Meditación del vampiro. In: *Los últimos percances*. Barcelona: Seix Barral, 2005, p. 412.
- ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- ROAS, David [2011b]. Exploradores de lo (ir)real. Nuevas voces de lo fantástico en la narrativa española actual. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n. LXXXVII, p. 293-313, jan-dec 2011.
- SCOLARI, Carlos A. *No pasarán. Las invasiones alienígenas, de H.G Wells a Spielberg*. Madrid: Páginas de Espuma, 2005.
- SIRUELA, Jacobo. Pequeñas consideraciones vampiroológicas. In: *Vampiros*. Madrid: Siruela, 1992, p. xi-xxv.
- SKAL, David J. *Monster Show. Una historia cultural del horror*. Madrid: Valdemar, 2008.
- SUMMERS, Montague. *The Vampire in Europe*. New York: University Books, 1968.
- VOLTA, Ornella, *Il vampiro*. Milano: Sugar Editore, 1964.
- ZANGER, Jules. Metaphor into metonymy: The vampire next door. In: GORDON, Joan y HOLLINGER, Veronica (eds.). *Blood read: The vampire as metaphor in contemporary culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997, p. 17-26.

