

VAMPIROS MARCA PERÚ

JOSÉ GÜICH RODRÍGUEZ
Universidad de Lima

INTRODUCCIÓN

La presencia del vampiro en la literatura peruana, como ente de ficción, es relativamente corta, si la comparamos con otras tradiciones. En años recientes, el auge de corrientes editoriales a escala global ha recuperado a este ser una vez más, hábilmente combinado con productos cinematográficos y televisivos. No pocas de las actuales inquietudes de escritores más jóvenes en torno a este personaje nacen de estas influencias, plasmadas en textos de desigual calidad.

Pero lo cierto es que el vampiro ya tenía en la narrativa del país una existencia saludable desde el Modernismo. En consecuencia, no se trata de un monstruo advenedizo, sino de digno desempeño a lo largo de casi un siglo. Es innegable, por otro lado, que las claves europeas que impulsaron su existencia en tales predios son, a su vez, más antiguas y habría que remontarlas hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

El crítico y destacado especialista en la literatura fantástica peruana, Elton Honores, quien junto al escritor Gonzalo Portals publicó el que hasta hoy es el más completo estudio antológico sobre el tema –*Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana*–, ha demostrado que, al margen de las modas o las impostaciones, la criatura experimentó un proceso nutrido de desarrollo y afirmación en predios nacionales. El libro al que aludimos líneas arriba –una antología con dos excelentes estudios preliminares a cargo de los

autores mencionados—, da cuenta de esa línea continua, tratada a partir de diversos enfoques y perspectivas. Según Honores, existe un periodo inicial en esta genealogía:

En su sentido popular, en el siglo XIX, la imagen del vampiro se utilizó frecuentemente como sinónimo de “explotador”, es decir, hacía referencia a un sujeto que se aprovechaba del otro (*dixit*: como el usurero o médico). También se usó como diatriba feroz contra el oponente o enemigo, para descalificarlo, actualizando así su sentido negativo, como lo hizo el colombiano José María Samper contra el periodista Manuel Atanasio Fuentes, “El murciélago”.

Es evidente que esta figura luciferina ya tenía un amplio desarrollo literario durante todo ese siglo. Los patrones básicos se encontraban establecidos, así como sus posibles variantes o tratamientos. Víctor Bravo (1993: 97) intenta caracterizar esas líneas dominantes: “El vampirismo, en la literatura, enraíza dos temáticas: el demonismo y la inmortalidad (o más exactamente: la inmortalidad como demonismo). En ningún lugar como en el vampirismo se expresa tan claramente la razón de lo ‘otro’ que irrumpe y aniquila el ‘yo’ para poder instalarse en la vida”. (Honores 2011: 14)

Será la asimilación del Romanticismo y su descendencia hispanoamericana, el Modernismo, la gran responsable de que el vampiro ingrese paulatinamente en el sistema literario, gracias a autores que en nuestras letras son fundacionales. No resulta para nada gratuito, entonces, que Honores y Portals incluyan a figuras como Clemente Palma y Abraham Valdelomar, forjadas en la escena de fines del siglo XIX y de inicios del XX. En este periodo se asienta una nueva identidad para la narrativa del continente y del Perú. Uno es el máximo representante de las tendencias modernistas en el género del relato; el otro es considerado un posmodernista que en cierta medida anticipa las vanguardias. La posición de ambos autores respecto al ascenso del vampiro literario es innegable, y muy vinculada con los usos y sensibilidades del momento.

Los relatos “Vampiras” (1913), de Palma, y “La virgen de cera” (1910), de Valdelomar, abren un ciclo importante en nuestras letras, muy desatendido por décadas, pero rescatado por una nueva generación de investigadores que en estos momentos se dedica a brindar panoramas rigurosos y exhaustivos no solo en torno de esta criatura, sino de la narrativa fantástica como un fenómeno de silencioso perfil, eclipsado por la hegemonía del realismo como estética. Ambos textos inauguran vetas y comparten una vocación transgresora, así como una vuelta de tuerca sobre las convenciones del género. En este largo periodo formativo, que se extiende hasta mediados del siglo XX, también destacan autores como Manuel Bedoya o Alejandro de la Jara Saco Lanfranco, creador de “El castillo de los Bankheil” (1944), verdadero rescate publicado originalmente en Argentina, narración muy influida por el clásico inagotable del género: *Drácula*, de Bram Stoker.

De acuerdo con Honores (2011: 17), el segundo punto de inflexión se produce en la década de 1950. A diferencia de un tratamiento canónico alimentado por los usos de la novela gótica europea sobre el cual el Modernismo superpone algunos intentos de reformulación de la temática —sin que esta pier-

da su esencia original—, la Generación del 50, esencial para el desarrollo de la literatura peruana, optará por una visión paródica y humorística. Representantes de esta tendencia desacralizadora son Luis Felipe Angell (más conocido como Sofocleto), Carlos Mino Jolay (otro de esos autores recuperados del olvido) e Isaac Felipe Montoro.

La apertura que supone este grupo de narradores y la novedad de sus escrituras en torno del vampiro no queda cancelada o superada, sino que amplía su influencia en otras generaciones. De ahí que se tome en cuenta para este periodo a Rodolfo Hinostroza (1941), cuya trayectoria poética no ha impedido reconocer las bondades de un relato como “Las memorias de Drácula”, incursión que lleva a su punto más elevado el tratamiento paródico y festivo del personaje, que, relegado por la Modernidad implacable que ya no lo toma en serio, termina sus días al mando del circo *Nosferatu All Stars*, añorando los años de esplendor, cuando era temido y respetado.

También es autor relevante y prestigioso Carlos Herrera (1960), que prosigue la empresa iniciada por sus predecesores con el microrrelato “Interior con vampiro”, incluido en unas de sus obras más importantes, *Crueldad del ajedrez* (1999). Herrera es miembro importante de la Generación del 80. Muchos integrantes de esta promoción cultivaron las ficciones de breve formato, en la ruta también establecida tres décadas antes por creadores de la talla de Luis Loayza.

Estamos, por lo tanto, ante un dominio con el que calza perfectamente el *animus jocandi* de los escritores respecto del recurso del humor: la ficción breve potencia el efecto desestabilizador de una propuesta basada en la neutralización del horror a partir no tanto de la risa desenfadada (como en el cuento de Hinostroza y su desventurado Conde), sino más bien de la ironía intelectual no menos jocosa, pero nutrida de intertextualidad y de todo tipo de referencias culturales.

Para cerrar el panorama, Honores establece “un periodo de retorno a la figura del vampiro vinculado al terror” (2011: 21). El crítico fecha esta nueva era desde fines de la década de 1990 hasta la actualidad. La lista de autores seleccionados es también nutrida. Forman parte de ella figuras consagradas como Carlos Calderón Fajardo (1946) y Fernando Iwasaki (1961), a quienes se suman nuevos autores como Pablo Nicoli (1964) y Carlos Enrique Saldívar (1982), entre otros. Se trata de un supuesto giro hacia las convenciones clásicas pero con el riesgo de los advenedizos que pueblan todas las latitudes:

En términos generales, podemos hablar de un retorno a la figura del vampiro en su imagen trágica y maldita, lo cual no lo libra de ciertas “poses” o mejor dicho, imposturas frente al motivo del vampiro, que terminan convirtiéndolo en mero adorno gótico por parte de escritores de plástico, sobre todo en el ámbito de la poesía, siendo la excepción el *Drácula de Bram Stoker y otros poemas* (1991) de Antonio Cisneros. (Honores 2011: 21)

Se inicia de este modo una recuperación de los usos más tradicionales en torno del elusivo ser, gracias a escritores que saben incorporar a sus trabajos un inevitable sesgo contemporáneo. Este toma en cuenta como fuentes inspirado-

ras las referencias a la cultura de masas o bien la tensión entre la modernidad y el pasado ancestral que se resiste a morir, representado por el vampiro y su mundo, que invade la realidad cotidiana hasta amenazarla. A simple vista, el corpus resulta amplio y heterogéneo, por lo que se hace indispensable elegir a un grupo de autores cuya obra ya haya alcanzado un alto grado de reconocimiento canónico para una propuesta acerca del estado de la cuestión de la narrativa vampírica en el Perú, sin desmerecer, por supuesto, el aporte de escritores cuyo trabajo está en ascenso y buscando un lugar en la compleja trama de la literatura peruana actual.

Dos de ellos integran la selección elaborada por Honores y Portals: Carlos Calderón Fajardo y Fernando Iwasaki. El otro es José Donayre Hoefken (1966). Los tres son indiscutibles representantes de la nueva literatura fantástica peruana y han efectuado aportes que los colocan en la primera línea. Nos proponemos, en consecuencia, analizar algunos de sus textos. Esto nos permitirá comprobar de modo fehaciente si ya es factible asumir el hecho de que existe una narrativa sobre vampiros con señas de identidad propia en el Perú, o de si solo estamos ante modos efímeros o epocales que responden a individualidades creadoras sin mayor conexión entre sí.

1. CARLOS CALDERÓN FAJARDO

El mayor –por edad– de estos autores es Carlos Calderón Fajardo (Juliaca, 1946). El creciente reconocimiento de su obra y trayectoria lo ha situado entre los autores más importantes de la actualidad en el Perú. Sus incursiones en lo fantástico han dado frutos apreciables. Es uno de esos autores que las nuevas generaciones consideran empático, a pesar de que cronológicamente está más cerca de otros narradores citados como referencias para el género en los manuales o aún escasos estudios, como Harry Belevan y Eduardo González Viaña. No obstante, el hallazgo de su obra por parte de escritores y críticos jóvenes lo coloca en una situación de tránsito de los usos imperantes hasta la década de 1970 hacia otras prácticas textuales que reactualizan una serie de referentes en torno de la escritura fantástica.

En 1993 publicó *El viaje que nunca termina*, una *nouvelle* que nació como ejercicio colectivo en el que también participó José Donayre Hoefken, del cual hablaremos luego. La génesis es interesante. Ese año se cumplía el plazo anunciado, como parte de un mito popular, para el retorno a la vida de un personaje conocido como Sarah Ellen, quien, según la tradición oral, fue una mujer acusada de hechicería que habría muerto enterrada viva en su país natal, Inglaterra, condenada por sus malas artes.

La leyenda concibe un cuerpo itinerante que el esposo de la “ajusticiada” lleva de un lugar a otro en barco, sin que ninguna nación la reciba, hasta que recalca en la costa peruana y es enterrado en el puerto de Pisco. La noticia de que muchas personas acudirían a comprobar si Sarah Ellen volvería o no del más allá dio la vuelta al mundo. Las crónicas periodísticas de la época dan cuenta de que la población del puerto no durmió, aterrada por la posibilidad de que el hecho

ocurriera. Se vendían incluso equipos completos (crucifijos, agua bendita y collares de ajo) para enfrentar al temido y abominable ser.

Ya a esas alturas, Sarah Ellen ostentaba además el halo de mujer vampira; era evidente que con el paso del tiempo muchas creencias del folclore europeo, mezcladas con aportes locales, se habían trasvasado a la figura de esta mujer misteriosa que en realidad sí existió y que aparentemente murió del cólera durante un largo viaje por mar emprendido junto a John Roberts, su marido. Los escasos testimonios que existen sobre estos personajes, sumados a algunas condiciones particulares, dieron nacimiento al mito de una mujer-vampira y hechicera. Pese a que no ocurrió nada particular, salvo la voluntaria ebriedad del asustado guardián de cementerio, convencido de que al primero que Sarah Ellen atacaría sería a él. Más allá de las anécdotas, queda clara la transformación de ciertos sucesos de base real o histórica en una narración de corte sobrenatural que se establece como dominio colectivo. La inexistencia de datos fidedignos o más confiables es compensada por la imaginación.

Unos meses antes del esperado retorno de Sarah Ellen, los escritores Iván Thays, Ricardo Sumalavia, José Donayre y Carlos Calderón Fajardo convinieron en elaborar sendos relatos sobre el personaje, en medio de la creciente ansiedad en círculos esotéricos acerca del cumplimiento de la promesa. Del grupo mencionado, solo Calderón Fajardo culminó el proyecto, destinado a un texto colectivo que jamás aparecería. Las fuentes utilizadas por el narrador fueron muy variadas, pero esencialmente partió de la leyenda para incorporar a esta primera "capa" referencias epocales y literarias. La más nítida de todas es la aparición de Bram Stoker como personaje vinculado al matrimonio Roberts en la ficción. El nexo intertextual con la novela clásica sobre vampiros, *Drácula*, es visible. A eso se le añade la identidad de Sarah Ellen: es una rabadomante, una adivina que utiliza varillas para encontrar manantiales subterráneos.

Calderón Fajardo recurre a un tono especulativo que le permite acentuar el misterio, no respecto al advenimiento de Sarah Ellen, sino a sus orígenes y destino. De ahí que la novela se inicie con una serie de suposiciones, tejidas desde la versión que un personaje-interlocutor (el abuelo, amigo de Roberts, quien murió en el puerto de Paita y supuestamente lo puso en autos de lo ocurrido con Sarah) le brinda a la voz narrativa responsable de la enunciación:

Yo necesitaba una respuesta racional a un hecho incontrovertible que pertenecía a la realidad: ¿Cómo, por qué, el cadáver de una inglesa terminó sepultado en el cementerio del puerto peruano de Pisco de 1917? ¿Cómo fue a parar allí?

Santos Dioses me quedó mirando y dijo:

—Imagínate un pañuelo verde que cae sobre una alfombra. (Calderón Fajardo 1993: 11)

Es esta modalidad conjetural el eje sobre el cual se desarrollará toda la historia. Pero también es un anticipo de la conclusión, dentro de lo que se conoce como manejo prospectivo del tiempo. En otra secuencia, a cargo del sujeto enunciativo, Bram Stoker aparece escondido detrás de un árbol, bajo perfiles carnavalescos (Calderón Fajardo 1993: 11). Está disfrazado de Nosferatu y disfruta

de la reunión en Halifax, a pesar de su deceso el año anterior. Corre el año 1913 y, por lo tanto, no podría estar ahí, a no ser que según las convenciones y claves propias del género, él también se haya convertido en un "Inmortal". La voz narrativa juega aquí con dos sentidos: uno, metafórico, el considerar como inmortales a los grandes autores de la literatura, cuyas obras constituyen un legado imperecedero para la humanidad. Esta primera acepción contrasta con lo que sugiere la segunda, sustentada en el hecho de que el Stoker del relato personifique un muerto viviente, siendo él creador del más famoso de una serie de engendros de procedencia sobrenatural que modifican los límites entre lo real y aquello que lo contraviene. Esta es, sin duda, una referencia y claro tributo a un autor que contribuyó a forjar una narrativa fantástica de nuevo cuño y a superar los procedimientos en boga durante la mayor parte del siglo XIX. David Roas describe este proceso con atinados criterios:

La evolución de lo fantástico –desde sus lejanos orígenes en la novela gótica inglesa del siglo XVIII– se ha caracterizado no solo por una progresiva e incesante intensificación de la verosimilitud (que ha llevado a las historias fantásticas a instalarse en la simple y prosaica vida cotidiana), sino también por buscar nuevas formas de comunicar al lector esos miedos antes descritos. (Roas 2011: 92)

Stoker, convertido en personaje, inscribe el libro de Carlos Calderón Fajardo dentro de un tipo de narrativa contemporánea preocupada por la intertextualidad, que es indispensable para completar la experiencia de lectura. Además, existe un componente metatextual: el narrador especula, cuestiona la calidad de los testimonios proporcionados por el abuelo y llena los intersticios o vacíos que la falta de datos fidedignos determina. Esto confiere a la narración un ángulo original, en tanto el lector es también constructor en grado sumo de esta verosimilitud a la que alude Roas, y que ha sido el mayor problema que debieron afrontar los escritores cuando el modelo decimonónico dejó de ser funcional a los propósitos de este género.

En la novela de Calderón Fajardo, el carácter creíble de la historia se sustenta en el hecho de que quien decodifica también es testigo de cómo se hilvanan o activan los mecanismos secretos de la ficción a propósito de una temática asimilada por la cultura en sus manifestaciones más elevadas y, por supuesto, también las más vulgares o triviales.

De igual manera, es llamativo el hecho de que la figura del vampiro (punto de partida de la narración) no se asocie directamente a Sarah Ellen, sino de modo oblicuo, gracias a las digresiones del narrador acerca de la inmortalidad:

¿Por qué digo que para John P. Roberts solo lo imaginario fue real? Porque John P. Roberts, Eduard Spacelack o Jonathan Harker y el nombre de Sarah son solo falsos rótulos para enfrentar al pequeño animalejo que es la vida si se piensa en la inmortalidad. Qué hay que hacer para lograr ser un inmortal, era una pregunta en las *loges* de los teatros, en víspera de la primera gran guerra. (Calderón Fajardo 1993: 20)

Al ser Roberts la fuente más remota de los extraños sucesos que condujeron a Sarah Ellen hasta Pisco —a través de él, Santos Dioses conoció la historia—, nos encontramos cara a cara ante un relato que se edifica sobre la base de otro, cuya veracidad es ya difícil de comprobar para el narrador innominado, quien cuenta su versión a una distancia temporal considerable. Personajes reales e inventados (Harker es uno de los protagonistas de *Drácula*) intercambian sus roles, igualados por el hecho de que la memoria humana es falible, imperfecta y debe remplazar las piezas faltantes con la idealización o la invención pura.

Lo que la novela construye es singular: desde los fueros de la literatura, imita, con evidentes transposiciones y disfraces, la génesis del mito de Sarah Ellen (no es gratuito, entonces, que Stoker aparezca con máscara de carnaval al inicio de la narración). Ella, de acuerdo con esta versión, no fue vampiro ni una hechicera que murió sepultada viva, sino una mujer culta, ansiosa de aventuras al aire libre y que practicaba el antiguo arte de la rabadomancia; su tragedia (fallecer en alta mar) la llevó para siempre a un lugar alejadísimo de su patria, donde no se sentía identificada con las costumbres ni con las aspiraciones de clase.

En la mirada popular, con la que la novela dialoga, es un ser de origen demoníaco y perverso, aliado de fuerzas oscuras, que ha jurado vengarse del género humano con su anunciada resurrección; para otros, dentro de esa misma óptica, es más bien un ser angélico, un espíritu reconciliado consigo mismo que ahora intercede por los enamorados y amantes (en la actualidad, muchos visitantes dejan flores en su tumba a la manera de un rito propiciatorio en terrenos eróticos).

Por otro lado, como sugiere el propio Roas (2011: 93) en lo concerniente a lo fantástico, dicha modalidad experimenta un proceso de "cotidianización", dada la dificultad cada vez más notoria de convencer a los lectores a quienes la irrupción de la modernidad restó capacidad de asombro. En "El viaje que nunca termina", los ambientes mórbidos y sepulcrales de la narrativa gótica son sustituidos por la rutina de un matrimonio excéntrico que no se adapta a las costumbres de su tiempo. Por eso, la pareja alquila la goleta *Estrella de Mar* y parte a un periplo del cual jamás regresarán vivos físicamente, pero sí inmortalizados por sucesivas generaciones, que han alimentado una leyenda ambigua, polivalente. Las interpolaciones de la voz narrativa respecto del imaginario vampírico aluden a ritos ancestrales de impronta religiosa o, mejor dicho, a una mitificación de estos:

En Inglaterra se decía que San Pablo y la Iglesia de Jerusalén habían insistido en que era necesario que hasta los gentiles conversos se abstuvieran de comer animales estrangulados y provistos de sangre. La verdad es que había una intención detrás de estas admoniciones: se intentaba contener la pasión por la ingesta de sangre que se decía lograba rejuvenecer. Roberts no estaba seguro de si Sarah había caído en esa trampa. Tenía que tomar providencias y era impostergerable viajar. Él sospechaba que El Ausente se iba introduciendo en Sarah como un cuchillo que penetra en la niebla. (Calderón Fajardo 1993: 25)

Esta es una de las veladas alusiones al vampirismo en la novela. Roberts parece estar convencido de que Stoker (llamado El Ausente, un posible guiño a la condición del creador que comienza a mezclarse con sus propias figuraciones), metamorfoseado en el personaje de su creación son el mismo ser y que ahora persigue a Sarah para ejercer su control sobre ella. Esa es la otra cara de la inmortalidad: la eterna juventud a cambio de una necesidad casi imposible de saciar que es la apetencia por la sangre.

¿Podría haber surgido de esta época fundacional del cristianismo la idea del vampiro como un ser que requiere del fluido para alcanzar la vida eterna? ¿Los primeros ritos en torno de la memoria de Cristo no se habrán efectuado utilizando para esos efectos no el vino, sino auténtica sangre de animales? No es objetivo del presente trabajo comprobar hipótesis semejantes, pero lo cierto es que sería factible trazar una línea continua en el tiempo, surgida de un hecho real y comprensible, dadas las prácticas del judaísmo alrededor del sacrificio en el templo. Y tampoco debería obviarse el hecho de que a los cristianos de los primeros siglos se les perseguía bajo acusaciones de sacrificios humanos.

El sondeo en el origen del mito, que es una preocupación constante en la novela, tiene al propio Roberts como su eje. Nuevamente el estilo conjetural de la narración principal, a cargo del nieto de Santos Dioses –una suerte de organizador de materiales dispersos– contribuye a la idea de que el texto, en su conjunto, es una parodia cifrada de cómo se edifican los cimientos de una tradición oral que con el tiempo ya no guarda ningún parecido con los sucesos remotos que le dieron vida. Esto ocurre cuando Roberts confiesa, según el primer narrador, la gestación de la inmortalidad de Sarah. Luego de una serie de reflexiones sobre el nexos real o imaginado entre Stoker y Sarah, el sujeto enunciador busca explicaciones aceptables para el comienzo de todo:

¿El motivo para esa invención? El amor. Roberts quiso resolver a su manera el asunto de la inmortalidad. Crear una leyenda sobre la resurrección de Sarah establecía, en realidad, la fuerza de la esperanza, algo invencible, puro y por más disparatada que fuese la posibilidad –aunque Roberts ya estuviese muerto para asistir al regreso y a la quiebra del viaje interminable, Roberts sabía que para 1993 estaría ya enterrado–, al morir tuvo una esperanza, fue su respuesta a Bram Stoker y a los que piensan que la trascendencia se puede obtener por la succión de la sangre. (Calderón Fajardo 1993: 26-27)

En la mirada de Roberts, el ficticio creador de un mito que colmara la terrible ausencia de Sarah, son las palabras (el lenguaje) el mecanismo de lo imperecedero. Es consciente de que solo a través de ellas los individuos pueden superar las limitaciones de la existencia física, como lo hacen quienes beben sangre humana para evitar la muerte. Gracias a la fuerza de la imaginación, Sarah habrá resucitado una y otra vez, en todos los momentos en que su historia sea evocada por la posteridad.

2. FERNANDO IWASAKI

Distinta mirada sobre el vampiro es la planteada por este destacado escritor peruano radicado hace muchos años en España, donde se ha labrado un espacio tanto en el campo de la creación como en el de los estudios literarios. Su narrativa recorre un variado espectro, que incluye el realismo, el relato histórico, el horror y la literatura fantástica. *Ajuar funerario* (2004) es un singular libro de ficciones breves, cuya factura técnica y tratamiento de la fantasía en sus más heterogéneos registros lo ha convertido en una obra reconocida y apreciada por la crítica.

Existe, al respecto, un consenso acerca de las fuentes literarias que el autor reelabora en esta colección. Se trata de ochenta y nueve textos que suponen un recorrido a través de la gran tradición del horror y de lo fantástico, desde Poe hasta escritores modélicos del siglo xx, como Lovecraft; por otro lado, hay claras referencias a Lugones, Borges y Cortázar, dentro de la cuentística hispanoamericana. Esa vena heterodoxa es muy bien descrita por Elton Honores en un amplio panorama de la narrativa fantástica peruana. El crítico ubica a Iwasaki dentro de una tendencia denominada "neohistoricismo fantástico":

Neohistoricistas, porque a partir del ejercicio ficcional, hay un intento de reconstrucción histórica (o mirada hacia el pasado) que permite reflexionar sobre el presente, es decir, se mezcla lo histórico con lo fantástico, rescribe la historia desde el género de la novela para pensar el presente y el futuro, sin que ello signifique la ruptura del pacto de verosimilitud por parte del lector. (Honores 2011: 30)

La figura vampírica no puede estar ausente de un concepto semejante. Con "El balberito", y en el breve formato que exige el género, surge un tratamiento que en buena medida recupera la usanza gótica del personaje, quizá tamizada por la influencia de la cultura cinematográfica del siglo xx. Es precisamente esa condensación en torno del ser maléfico lo que permite acentuar la contundencia dramática. Honores lo ha incluido en la antología ya mencionada y destaca, en su estudio preliminar, los aspectos más espeluznantes del cuento, como la abundancia de sangre y los perfiles violentos de la historia (2011: 27).

El inicio *in medias res*, pero diferido de las acciones, sin mayor información previa, deja en el anonimato a los protagonistas. Esta marca impersonal resulta muy efectiva en la creación de la atmósfera mórbida: "La otra noche matamos a un vampiro. Cerca del amanecer lo acechamos junto a su tumba y le tendimos una emboscada. El monstruo no era muy fuerte y pegó un chillido espeluznante cuando lo empalamos" (Iwasaki 2011: 209). El montaje "cinematográfico" recuerda de inmediato a las escenas persecutorias o de acoso al ser maligno. El narrador impersonal, diluido en el grupo, no permite especificar si se trata de una cacería incidental o azarosa (parece haber una rutina, una coexistencia rutinaria con los vampiros) o si son "profesionales", a la manera de Van Helsing, el implacable científico y exterminador de la novela de Stoker.

Sale a relucir el procedimiento habitual para la eliminación de estos seres: atravesar su corazón con una estaca de madera. Los datos sobre tiempo y espacio son bastante escuetos; solo se menciona que el hecho acació con las primeras luces, cuando los vampiros retornan a los camposantos, sus refugios naturales. Se menciona una estratagema (emboscan al vampiro) y la escasa fuerza del monstruo, cuyos chillidos impresionan a los integrantes de la partida de caza. Hasta ese instante, las convenciones asimiladas por la cultura popular prevalecen.

El laconismo de la narración calza con los requisitos del relato mínimo en cuanto a la dosificación; el uso cuidadoso del lenguaje es indispensable en un género muy cercano al poema por su concentración temática. No obstante, en lo que podríamos llamar el segundo segmento, sobreviene una variación del motivo clásico: "Al verlo tendido en el suelo, advertimos horrorizados que era un balberito, un niño vampiro que nos miraba con los ojos perplejos y arrasados de lágrimas, mientras se desollaba despavorido las manitas contra la estaca" (Iwasaki 2011: 209). El comentario del narrador colectivo acerca de las características del ser a quien han ejecutado revela un conocimiento previo y detallado de todo ese universo. Ello queda demostrado con el nombre utilizado para designarlo, "balberito", cuya procedencia nos remonta a la demonología, ya que es el apelativo propio del archivero de las jerarquías infernales. Se trataría, entonces, de cazadores con cierto grado de especialización, sometidos a una rutina. La sorpresa mayúscula y el horror (proveniente de que sea un niño, asociado a la inocencia y a la pureza) anuncian que no es usual un caso como ese. Cierta culpa soterrada impregna la enunciación, sostenida sobre las espantosas imágenes del balberito y su mirada de sorpresa, impotente ante los verdugos.

En el fragmento conclusivo, el lector conocerá la identidad de quien comanda la partida de caza y exterminio, y que se muestra inmunizado ante cualquier sentimiento de piedad o compasión frente al niño que sufre tan espantosa suerte: "El balberito agonizaba entre pucheros y la sangre de su última víctima resbalaba por sus colmillos de leche hasta empozarse en los hoyuelos de sus cachetes. '¡Muere, demonio!', gritó el reverendo al degollarlo con su hoz" (Iwasaki 2011: 209).

Dentro de la lógica del texto, cabe presumir que el horror de los cazadores nace de la comprobación *in situ* de la existencia de niños al servicio del Amo que se mueve en las tinieblas. Estos se han convertido en esclavos eternos, en muertos vivientes que deben regresar a donde pertenecen. El sentimiento de vacilación o de duda implícita en el narrador es brutalmente neutralizada por un sacerdote, quien no experimenta ningún cuestionamiento; en otras palabras, no permite que la aparente inocencia del balberito le haga olvidar su papel de exterminador: el niño acaba de alimentarse de sangre inocente y eso lo condena al acto ya inútil pero de contornos crueles. Degollará al pequeño con una hoz; en su fanatismo, destruye al símbolo de la subversión de un orden donde la religión también ejerce mecanismos de dominación y sometimiento del sujeto. Este pierde su libertad a causa de dogmas irracionales frente a los cuales los vampiros son intransigentes competidores.

3. JOSÉ DONAYRE HOEFKEN

El último de estos rastreos en torno del tema vampírico en la narrativa peruana contemporánea no puede obviar la novela *Doble de vampiro* (2012) de José Donayre Hoefken, una de las voces más importantes de la literatura actual en el país. El libro fue parte del mismo proyecto colectivo que daría origen a *El viaje que nunca termina*, de Calderón Fajardo. Estamos, en consecuencia, ante otro texto generado por el mito de Sarah Ellen Roberts, cuyo epitafio inserta el autor a manera de epígrafe. Las características generales de la escritura de Donayre son consignadas por Honores (2011: 30), en cuanto al cultivo de una escritura experimental y metaficcional del panorama ya comentado.

En efecto, la obra de Donayre ostenta como una de sus marcas principales la preocupación por el lenguaje y su función autonómica en tanto otorga corporeidad a mundos alternos animados por el poder de las palabras. Esos son aspectos también manifiestos en la producción de narrativa breve, a la cual este autor ha hecho notorios aportes. David Roas tipifica el tránsito de usos decimonónicos a otros, modernos, donde el lenguaje adquiere una condición autotélica y metanarrativa al que esta escritura (la de Donayre) se almoldaría con holgura: "Esa retórica de lo indecible también posee una evidente dimensión autorreflexiva, pues son constantes las representaciones críticas de la enunciación y de la propia actividad narrativa" (2011: 130).

En *Doble de vampiro*, esos elementos asumen un protagonismo particular, pues son la apoyatura de un universo verbal en gestación continua y que se abastece a sí mismo. A ello se suma la constante mutabilidad de los personajes y de las situaciones en que se involucran. Sibila es presentada, al inicio de la novela, como una hechicera y madre de Lucía (no es gratuita la referencia al personaje de Stoker), en otro momento identificada como Sarah. La atmósfera de pesadilla, donde los sueños y la realidad se fusionan, resulta aterradora. Lucía-Sarah está atrapada en un mundo de torturas inauditas, pues está a merced de un amo poderoso que no da tregua de ninguna naturaleza.

Sibila, el personaje que vive fuera del tiempo y ve lo que no es evidente, expresa su sentido del horror ante lo que nada ni nadie pueden evitar: Lucía-Sarah se ha convertido en un monstruo irreconocible cuyas contorsiones aterradoras sacuden la sensibilidad de su madre:

Prendí un fósforo y encendí la varilla. Lucía, al percibir el aroma azucarado picante de la mirra, hizo una pandiculación tan violenta que hasta me atrevería a calificarla de imposible para un ser humano. Pero en ese instante no estaba para explicaciones lógicas. Hubiera preferido enfrentarme ante un fenómeno menos creíble o más grosero, con tal de que este no tuviese relación directa con mi hija. (Donayre 2012: 22)

Una marca de la narradora-personaje es su lucha entre una observación fría de los acontecimientos que involucran a su hija y el espanto respecto de lo que es inevitable. Su condición de vidente coexiste con su tendencia al razona-

miento, que cede posiciones ante la irrupción de la irracionalidad y de lo ingobernable. En ella cohabitan dos formas de pensamiento: el lógico y el mágico, que entablan entre sí un combate interno donde confluyen las creencias en un orden sobrenatural que invade la realidad y los mecanismos de control racional.

En otro nivel de escritura, se construye una voz atemporal. El discurso, en cursiva, se alterna con los pasajes enunciados por Sibila y sus diversas encarnaciones a lo largo de la novela. La voz ficticia de estos fragmentos es una reflexión cuasi-filosófica –a cargo de una entidad innominada (probablemente el Amo o el Ausente)– acerca de la esencia del poder ejercido sobre los humanos:

La condición de nuestra inmortalidad no es más intrincada que el misterio que convierte la supervivencia en un arte decadente.

Tú y yo, no obstante los otros, construimos sin ser muy conscientes un imperio que rebasa los típicos símbolos del poder porque nuestra ambición es otra.

Hacemos de lo físico un ejercicio espiritual que supera cualquier remordimiento.

¿Morder?

Hacemos algo realmente pleno en la medida que nuestra intención es más compleja que el hecho de clavar dientes y desgarrar la piel. (Donayre Hoefken 2012: 25)

Sin duda hay algo de paródico en esta suerte de exposición de motivos sobre el vampirismo. El lenguaje vuelve a oscilar entre un registro racional o especulativo y el contenido, más bien orientado a lo irracional y monstruoso: la existencia de un mundo de entidades que esclavizan a los humanos con una justificación propia, no impulsada por el simple deseo de morder a víctimas indefensas, sino por un sentido de la trascendencia no tan distinto de ciertas doctrinas humanas obsesionadas por “la vida eterna”.

Es un correlato inverso de las argumentaciones con que filósofos y teólogos, a lo largo de la historia, han utilizado para justificar, desde puntos de vista disímiles, la existencia de un “sentido” tanto para el mundo terrenal como para el incorpóreo. Es ahí donde el lenguaje cumple un papel de invención continua o de construcción del mundo a la medida de los intereses de los humanos en cuanto a un “orden” monolítico y sin fisuras que atenúe su angustia ante lo desconocido o en cuanto a aquello que su razón no acierta a descifrar.

Luego de un misterioso interregno en el cual Sibila, la madre-hechicera, entierra –sin mayores explicaciones– el cuerpo de Lucía-Sarah en el jardín, se suscita un trasvase a otro contexto. Sarah resucita en otra época, a decir de los elementos de geografía urbana que se desprenden del discurso, como calles, luces de neón, automóviles y bares (Donayre Hoefken 2012: 46). Todo sugiere una inserción del personaje en un medio donde continuará su búsqueda tortuosa de la inmortalidad.

La relación erótico-destructiva con una muchacha llamada Beatriz es análoga a la que, en otra vida y tiempo, sostuvieron la madre hechicera-vidente y

la hija-vampiro. En una escena culminante, nimbada por la idea de la predestinación, las mujeres se unen:

Me levanté. Beatriz estiró sus brazos, me sujetó fuertemente de los hombros y me besó con agradecimiento en la frente hasta dejarse caer sobre el sofá. Me acuclillé, y busqué sus labios, sus orejas, sus ojos y su cuello. Ahí me detuve a percibir su olor, tibio y tranquilo, a clavar la muerte afilada y blanca. (Donayre Hoefken 2012: 54)

El juego de identidades, delineado antes con sutileza, nos permite inferir que Sibila, después de muchos años, es ahora Sarah, quien a su vez fue Lucía en otro tiempo. Y Beatriz también es un avatar de la muchacha, que ha estado esperando por su madre y por la salvación. El complicado juego de desdoblamientos, con el que madre e hija prolongan su extraño vínculo, transgrede las leyes lógicas y establece otros principios. Sibila-Lucía-Sarah (madre-hija) es ahora esclava del Ausente y debe continuar con el ciclo de repeticiones que buscan la unidad perdida.

CONCLUSIONES

Desde fines del siglo xx e inicios del xxi, la presencia del vampiro en la narrativa fantástica peruana ha sido recurrente. Ha atravesado por varias etapas, que van desde los usos modernistas hasta los posmodernistas (hacia los años ochenta), que recuperan al ser en gran medida bajo la influencia de la cultura de masas y sus productos, con un punto intermedio –la Generación del 50–, caracterizado por el tratamiento paródico o humorístico del personaje y su universo. Tres autores importantes, como Carlos Calderón Fajardo, Fernando Iwasaki y José Donayre Hoefken escriben textos que no se apartan de los modelos de terror clásico, pero a los cuales se les adiciona componentes tanto metatextuales y paródicos (Calderón Fajardo y Donayre) como referencias a convenciones cinematográficas y del imaginario popular (Iwasaki). Estos escritores marcan las pautas de una tendencia cada vez más sólida en la narrativa reciente; ella explora el universo vampírico a partir de una mirada ecléctica o híbrida que fusiona lo culto y el dominio de lo trivial que la cultura popular incorpora como algunas de sus marcas esenciales.

OBRAS CITADAS

- Bravo, Víctor (1993): *Los poderes de la ficción*. Caracas, Monte Ávila
- Calderón Fajardo, Carlos (1993): *El viaje que nunca termina*. Lima, Pedernal.
- Donayre Hoefken, José (2012): *Doble de vampiro*. Lima, Altazor.
- Honores, Elton (2010): "Los que moran en las sombras. Introducción". En: Honores, Elton y Portals, Gonzalo (eds.): *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana*. Lima, El Lamparero Alucinado, pp. 11-28.

- (2011): "Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario". En: Honores, Elton (ed.): *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima, Cuerpo de la Metáfora, pp. 11-35.
- Iwasaki, Fernando (2010): "El balberito". En: Honores, Elton y Portals, Gonzalo (eds.): *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana*. Lima, El Lamparero Alucinado, p. 209.
- Roas, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de espuma.