

Fragmentos de un discurso vampírico: *El conserje y la eternidad* de Ricardo Romero

Marcos Seifert

Se me dirá: henos de nuevo aquí, siempre con la misma incapacidad de superar la línea, de pasar al otro lado, de escuchar y hacer comprender el lenguaje que viene de otra parte y desde abajo.

La vida de los hombres infames, Michel Foucault

La araña vampiro

En *El conserje y la eternidad* (2017), de Ricardo Romero, un conserje duerme bajo la cama, tiene costumbres depredadoras, es adicto al cloroformo, secuestra a sus víctimas cuya sangre le sirve de alimento, y escribe. La escritura, atributo del monstruo, es obsesión, instrumento terapéutico, coartada, trampa, pero, sobre todo, es una acción que permite volver sobre la distinción barthesiana entre *écrivain* y *écrivain*. Para el segundo, propone Barthes, el lenguaje es sólo un instrumento de comunicación que se corresponde con lo que él quiere decir y la palabra sería aquello que pone fin a la ambigüedad del mundo. En cambio, para el *écrivain* el lenguaje no es ni herramienta ni vehículo de pensamiento, sino lo contrario: algo que no puede explicar el mundo, de ahí que se pierda “todo derecho a la verdad” (Barthes, 1977, p. 204). Decir que el monstruo vampírico de esta novela (cuya relación con el vampirismo carece de mucha de la parafernalia que acompaña

esta tradición) es un escritor significa señalar su íntima condición de écrivain: alguien consciente del modo en que se pierde a sí mismo y al mundo en las sinuosidades de la escritura. Alguien que comprende que el resultado de ese proceso no es alcanzar respuestas definitivas ni mucho menos, sino hacer emerger la vacilación, los interrogantes, la suspensión de los enunciados verdaderos o falsos.

Pero en *El conserje y la eternidad* esta escritura del monstruo no se presenta sin mediaciones. En primer lugar, se advierte el recorte y armado de una serie que se ancla en tres años significativos en términos histórico-políticos para el país: 1955-1982-2001. Lo que une, además, a esta tríada en la que se apoya la estructura del texto es “el sentido de un final”, de cierre trágico, en cada caso, de un período de la historia argentina. Sobre lo informe y desbordante de la escritura de la criatura se opera una contención mediante la fecha con carga histórica. Otra operación de sentido que interviene desde fuera es la del epígrafe de Alejandra Pizarnik que se lee en el inicio: “*En el centro puntual de la maraña / Dios, la araña / encontrado en su mesa de trabajo el 25 de septiembre de 1972*” (Romero, 2017, p. 4). En ese borde de comunicación con lo exterior que constituye el epígrafe se condensan muchos sentidos que orientan la lectura del texto. En principio, la particularidad de que la cita no sea cualquier verso o fragmento de la célebre poeta, sino el hallado sobre su mesa cuando la encontraron muerta y que esta circunstancia quede referida tácitamente en la notación de la fecha. Esta proximidad con la muerte ilumina como una relación imposible el diario que se va a leer en la medida en que es la escritura del que no puede morir, del que no puede acompañar su legado escrito con su propio cadáver. En cuanto al poema en sí se convoca otro sentido en contraste: una sugerencia a un imaginario del mal condensado en la figura del dios-araña que confronta acá con un narrador-monstruo que no se vincula de forma directa con lo maligno.

Sin dudas, la inscripción del poema en el umbral del diario anticipa su tono, la misteriosa gravitación de lo poético, y Pizarnik, además, como autora de *La condesa sangrienta*, convoca su propio vínculo con la tradición vampírica en la que el texto se inscribe. No puede soslayarse tampoco la remisión del poema a lo confuso y caótico (la maraña) que apunta tanto al universo como a la misma escritura. En esa resonancia el texto trabaja especialmente en los pasajes de 1982 en los que Drodman habita una red de túneles subterráneos (¿un guiño a *Los pichiciegos* de Fogwill?) y se detiene a pensar en el hombre que ideó un desvío triangular que constituye un punto ciego en medio de esos pasadizos: “Puedo imaginar a ese hombre, insomne en su casa, con su familia, soñando con este agujero bajo la ciudad. Incapaz de pensar en otra cosa” (Romero, 2017, p. 57). La experiencia de los túneles, esa maraña y la imaginación de su creador, nos remiten al relato de Franz Kafka “Der Bau” (“La obra”) en el que un narrador animal describe su incansable labor de excavación de un conjunto de túneles a los que dedica su vida. El relato exhibe cómo los avances en la construcción de un refugio que lo proteja de peligros del exterior no eliminan jamás la constante sensación de miedo y amenaza que ocupa sus días.

Junto a cada año, como otra operación de edición (¿será este editor-autor la referencia adecuada para pensar al dios-araña?) un paréntesis encierra una enumeración de figuras monstruosas que se vinculan de forma más directa en algunos casos y menos en otros con la tradición del vampiro. Lo peculiar de esta serie es la evidente voluntad de reunir variaciones del monstruo que proceden de distintas culturas y regiones como una suerte de mapeo de extensión global que vaya más allá de la asociación de esta figura con el folklore de Europa del Este o las referencias literarias más conocidas. Por ejemplo, bajo 1955 se lee lo siguiente: “1955 (Adze; Blautsauger; Bruxa; Burculacas; Ch’ing Shih; Chon-Chón; Ciuateteo; Dachnavar)” (Romero, 2017, p. 5). La lista contiene referencias a criaturas del folklore

de pueblos de Togo, Alemania, Portugal, Grecia, China, la mitología azteca o la tradición armenia. La variación de esta figura dentro de la cultura mapuche, el Chon-chón, resalta el esfuerzo de vincular varias de estas manifestaciones con la tradición del vampiro en la medida en que sus rasgos (un ave gris formada a partir de una cabeza humana con garras y unas orejas que funcionan a modo de alas) no tienen demasiados puntos de conexión. La narración se organiza, entonces, en una serie temporal articulada por tres momentos que remiten a la historia nacional acompañada por otra que expone una lista de variaciones locales del vampiro (lo global). La serie histórica se articula por medio del orden salteado, el ingreso puntual a través de tres tiempos que funcionan como cortes, la serie vampírica se sostiene en el orden alfabético que, si bien puede ser arbitrario, no deja de aludir a lo enciclopédico y a la búsqueda de un saber ligado a la totalidad. Si bien esta última serie permite liberar a Juan Drodman del linaje directo de Drácula y su tradición europea y lo inserta en un espectro más amplio y con mayores variantes¹, la lista proyecta también aquello que la criatura enuncia constantemente como el objeto —siempre presente, pero también siempre inalcanzable— de su labor como escritor: el ordenamiento de la experiencia, el intento de domesticación y aprehensión de su naturaleza monstruosa.

La idea del imaginario del final y de cierre de época que presenta cada uno de estos años se vuelve significativa en el texto no sólo porque invita a pensar un hilo en común entre acontecimientos o coyunturas históricas tan diferentes, sino porque se accede a ella mediante el punto de vista de aquel que, además de ser ajeno a la rea-

¹ Es curioso el modo en que este movimiento de despegue de la tradición literaria europea se contrapone a otro gesto que lo acerca directamente a uno de sus textos más célebres. La escritura de Drodman, que incursiona una y otra vez en la resonancia poética, lo vincula al relato *El vampiro* (1819) de John William Polidori. Este primer vampiro no era otra cosa que un poeta. La seductora figura de Lord Ruthven está inspirada en la vida de Lord Byron, de quien Polidori era médico personal.

lidad social, también lo es respecto a la misma concepción de final. ¿Cómo puede captar el final aquel que está atrapado en un presente de pura repetición? ¿Qué tipo de acceso al presente tiene aquel que lo experimenta descoyuntado de cualquier esquema que lo articule de manera explicativa en su relación con el pasado y el futuro? El texto de Romero tiene dos capas que en realidad son inescindibles: una es el material “en crudo” de aquel que en términos sociales y políticos no comprende ni se comprende, la otra es la de la intervención que encuadra al narrador y su testimonio incierto en relación con coordenadas puntuales. El extrañamiento se produce en ese cruce, en esa yuxtaposición.

Restos inmortales

La adscripción del narrador-personaje de esta novela a la serie vampírica no es producto de algo que la novela explicita (el término vampiro está ausente), sino que es resultado de una lectura enmarcada en esas listas ya mencionadas que entre paréntesis despliegan las variaciones de esta figura así como también de las sugerentes prácticas de succión sanguínea a las que este sujeto somete a sus víctimas y que las deja en un estado de letargo. El tan diverso abanico de manifestaciones vampíricas permite entender que, incluso con sus particularidades y diferencias, Drodman integra, sin dudas, este grupo y, como se dijo, lo libera de la relación directa con la tradición literaria europea. En cierta medida, su condición de “escritor” (en la que sólo está activa la idea de un yo que escribe, lo que Barthes llama “*scribens*”)², parecería en principio darnos pie para vincularlo a la literatura (otro vampiro escrito, en particular, uno que *se escribe*), pero la serie de variaciones culturales lo posicionan más bien en conexión

² Las otras dimensiones que están “tejidas” en la escritura según Barthes —*auctor* (el yo garante, responsable de la obra), *persona* (la cotidiana que “vive” sin escribir), y *scriptor* (el escritor como imagen social)— están ausentes en el texto de Drodman (Barthes, 2005, p. 279).

con leyendas que provienen del folklore y lo popular. ¿Es Juan Drodman otro avatar, en este caso monstruoso, de las tensiones entre lo popular y lo letrado en la literatura argentina?

En tanto monstruo, condición innegable del personaje, debe destacarse el modo en que, en línea con este carácter, constituye una disrupción productiva del conjunto de rasgos que se han vuelto convenciones para definir al vampiro. Drodman, además de proponerse como adaptación rioplatense que se camufla en el corazón de la ciudad y los hábitos porteños, se destaca por poner en crisis incluso características constitutivas de la figura del vampiro y de esa manera, cumplir con el potencial de dislocación y transgresión de las categorías que toda monstruosidad encarna.³ Drodman desestructura y desestabiliza aquello que ha devenido rasgo anquilosado en la historia literaria del vampiro. Frente a la estirpe despiadada y aristocrática de este monstruo, el conserje se presenta, más bien, como un despojo, una figura precaria que parece haber sido desposeída, reducida, por momentos, a un estado de “viviente” que sólo se moviliza para sobrevivir y pasar desapercibido. Esta condición de desheredado se puede pensar no solo por la ausencia de título y propiedades y su degradación a mero trabajador, sino también por la pérdida de capacidades y potencias que concibe ligadas a un pasado incierto: “En algún momento, lo sé, fui detallista. Cruel y detallista. Las caras eran para mí puertas hacia lo desconocido. Ahora solo me queda la crueldad. Y la crueldad sola es otra cosa, ni siquiera es crueldad, es saña” (Romero, 2017, p. 7). Lejos de la imagen de villano de insaciable ambición que presenta una amenaza sin límites para la sociedad, Drodman es una bestia menor, triste, que se arrastra y huye de las personas. Una criatura melancólica. No es casual que la melancolía esté generalmente motivada por la

³ Drodman se refleja en las superficies y no tiene ningún impedimento en entrar en contacto con lo religioso, por ejemplo, en un momento acompaña el rezo de una de sus víctimas.

impresión de haber sido despojado de un supuesto pasado de plenitud, de un bien que en la fijación de todo melancólico, señala Kristeva, alude a algo innombrable, irrepresentable.⁴

El vampiro, nacido en el siglo XVIII del cruce entre la racionalidad ilustrada y las supersticiones de Europa del Este, emerge en un contexto en el que la metáfora de la “circulación” invade y se aplica en un amplio rango de campos como la economía, la botánica, la expansión de las ideas. Se imagina y propone que tanto objetos tangibles como intangibles pueden fluir, manar, sorberse, rebozar (Groom, 2018). Salvo por su condición de caminante inadvertido que transita una y otra vez los mismos lugares del edificio, el vampiro de Romero evoca lo contrario a la idea de red de movimiento y proliferación líquida simbolizada por la sangre. Sin embargo, el estancamiento de Drodman no se asocia a una fijeza del sentido, sino a un estado nebuloso o gaseoso⁵ que afecta tanto su percepción como su propia forma, de ahí que un rostro se vuelva “una máscara de niebla” y que se piense a sí mismo como una “forma huidiza y gris” (Romero, 2017, p. 10).

En “The Dialectic of Fear”, Franco Moretti propone pensar a *Drácula* de Stoker y al monstruo de *Frankenstein*, la novela de Mary Shelley, como figuras complementarias, las dos caras de una misma sociedad fragmentada: el propietario despiadado y el miserable deforme;

⁴ Este rasgo nos reenvía también a Alejandra Pizarnik y su condesa sangrienta quien padecía este mal. Extrapolar las observaciones sobre la condición del melancólico en el texto de Pizarnik al de Romero lleva a pensar en la decisión de proponer el cruce entre esta mirada y el contexto socio-histórico: “Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro* hay una lentitud de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese *afuera* contemplado desde el *adentro* melancólico resulte absurdo e irreal y constituya ‘la farsa que todos tenemos que representar’” (2015, p. 34, el subrayado es de la autora).

⁵ Si bien en la novela de Bram Stoker y según el folklore de Europa del Este el vampiro es capaz de volverse una suerte de humo para atravesar los umbrales a través de sus intersticios, en Drodman la posibilidad de acceder a los espacios y traspasar las puertas se resuelve a través de lo mundano: es su condición de conserje la que lo permite.

el capital y el trabajador. En lugar de constituirse como continuación de uno de estos extremos de lo social, Drodman rompe con esta distribución de las connotaciones socio-económicas ya que superpone en sí mismo lo vampírico y la autoexploración del paria de Shelley. Si los monstruos expresan, según Moretti, la ansiedad de un futuro monstruoso, y sus antagonistas son, por contraste, representantes del presente, en el caso del vampiro de Romero esa dinámica está ausente. Drodman es un monstruo devorado por un presente perpetuo que no se puede definir con claridad en relación a un pasado ni a un futuro. Esta ausencia de confrontación facciosa y de distinción temporal significativa contrasta con las épocas en las que se sitúa su “testimonio” ya que se trata de años signados por el conflicto y el cambio social. En este sentido, el personaje de *El conserje y la eternidad* no cumpliría con el postulado de Moretti que plantea que el monstruo arrastra los antagonismos sociales y los extrapola hacia fuera de la misma sociedad ya que la figura de Drodman no se desgaja de ellos, no los traduce ni representa, más bien, coexiste desde una exterioridad inmutable.

El vampiro de Romero es un conserje y esto es relevante en la medida en que su oficio resulta más que un refugio o un disfraz para pasar desapercibido ya que constituye su hábito y le da forma a su cotidianeidad de una manera mucho más contundente que su oculta parte monstruosa. De todas maneras, esta actividad no parece ser una condena ya que hacia el final de las anotaciones de 1982 se narra el modo en que deviene taxista, no casualmente, otra actividad que lo sitúa en el centro de la vida porteña: “Tengo que ser crédulo, tengo que ser meticuloso con esto. Nombrar cada calle, cada avenida, noche tras noche, mientras me alejo y tiemblo. Voy a escribirlo todo” (Romero, 2017, p. 47). Pero en el diario del 2001 su trabajo como taxista es parte del pasado y lo encontramos nuevamente bajo el rol de conserje. No debe soslayarse que esta palabra procede del francés *concierge*, que a su vez proviene del latín “*conservius*”: término compuesto por

la preposición “*cum*” (con) y “*servus*” (esclavo). El oficio de Drodman adquiere en las distintas épocas las variaciones acordes al tiempo y al alcance del término —pasa de ser el que cuida un edificio de oficinas por la noche (1955) al que presta servicios en un hotel (1982) para, finalmente, ser el encargado del mantenimiento y el cuidado de un edificio de departamentos. Lo significativo en este punto no es la antítesis de su condición frente a su antecedente de “conde”, sino la línea de continuidad que emerge si uno atiende al detalle de que en la novela de Stoker, como advierte Moretti (1982), Drácula carece de algo que un noble generalmente tiene: sirvientes. El conde maneja su carruaje, cocina, hace las camas, limpia el castillo. Podríamos decir que el encargado que ya estaba latente en Drácula pasa a primer plano en nuestro vampiro porteño. Más precisamente, lo que parece persistir en la figura contemporánea es su espíritu ascético, su esfuerzo sistemático, la constante preocupación en cumplir con su trabajo y su función.

En línea con su carácter monstruoso, Drodman aporta un modelo cognitivo que produce ostensiblemente un efecto de extrañamiento y una visión sesgada sobre la realidad cotidiana de Buenos Aires. Lo curioso en su caso es que esta desestabilización que domina su percepción incluso está presente a la hora de observar su propio cuerpo: “Sacarme la ropa es un momento extraño. Nunca puedo estar seguro de lo que voy a encontrar debajo. Hay algo de esperanza en eso. No mucha, pero algo hay.” (Romero, 2017, p. 11). La idea del propio cuerpo como ajenidad es llevada a un extremo: su corporalidad es incierta para sí mismo. Ese “no saber” sobre sí se expande en interrogantes que parecen exceder su caso particular y pueden leerse como preguntas generales sobre qué sería un cuerpo:

¿De qué estoy hecho? Si digo “tengo instinto”, ¿dónde se asienta? ¿En qué encrucijada de humores y cartílagos? A una pregunta la sigue otra, siempre otra. ¿Qué consistencia tienen mis huesos? Lo que más me perturba no es no tener respuestas (Romero, 2017, p. 69).

Incluso esa incertidumbre sobre cómo es su cuerpo produce una desestabilización en la lectura ya que deja en un plano de irresolución la forma en que sus supuestas anomalías permiten que pase desapercibido: “¿Cómo es posible que haya partes de mi cuerpo que no están al alcance de mis manos?” (Romero, 2017, p. 13). El reconocimiento de su propio rostro es inestable, depende del puro presente, no puede trasladarlo más allá del momento en que se ve a sí mismo en un reflejo:

Me reconozco, no tengo problema con eso. Puedo mirarme durante horas sin que nada pase, sin que nada se deforme. Pero basta que cierre los ojos, que desvíe la mirada, para perderme. Es imposible que recuerde mi cara. Si me cruzara conmigo por la calle no me reconocería (Romero, 2017, p. 50).

La herramienta más certera de Juan Drodman para decirse y abordar su incesante proceso de construcción identitaria es la sentencia poética, la iluminación opaca de alguna frase que como un relámpago sordo lo revela a la vez que lo oculta, una forma de aproximación que suele captarlo contradictorio, inefable, yo lírico angélico y agonizante —“Y yo cortejo el hambre y mis alas no hacen ruido” (Romero, 2017, p. 91)—, sujeto y objeto simultáneo —“Soy, al mismo tiempo, un cadáver fresco y el insecto que lo devora” (Romero, 2017, p. 104). A pesar de la falta de una definición clara y de la incapacidad para construir un predicado estable sobre sí mismo, hay una certidumbre que toma la forma de una sensación que lo atraviesa: la de sentirse obsoleto, destinado para una función que ya no puede cumplir: “¿Qué es una celda que ya no encierra, una trampa abandonada que ya no acecha?” (Romero, 2017, p. 81).

Diario de poesía

La relación del personaje con la escritura es una cuestión central en la narración y adquiere dos formas fundamentales que presentan el doble filo de la autoexploración y de la explicitación de su misma

imposibilidad: el diario y la poesía. Respecto a la segunda, ya mencionada, el monstruo arrastra versos que condensan un enigma sin resolver, los encuentra como una escritura que supone propia y ajena al mismo tiempo, la frase poética condensa así una experiencia propia pero inaccesible, una verdad oculta que ya no puede revelarse. Como estribillos sueltos de una canción perdida para siempre, Drodman no puede evitar volver a ellos, reescribirlos, asediarlos, refractarse en ellos, aunque no lo quiera porque esos versos irrumpen en su experiencia, son un recuerdo indeseado:

*Un ángel muerto puede oler tan mal
como un hombre muerto*

Me puse de pie para sacudirme ese recuerdo. No quería derivar, conjurar frases como esa. No quiero hacerlo. Es algo antiguo, es algo que seguramente está en este mismo cuaderno o en alguno de los tantos que perdí, y que tiene que permanecer donde está (Romero, 2017, p. 33).

Es, sin dudas, significativo que la lengua poética esté en el lugar de lo siniestro para el vampiro: la perturbación que produce aquello reprimido que debía permanecer oculto y se ha manifestado. Pero el retorno no es completo, lo que vuelve es una cáscara vacía, un eco descontextualizado, una frase que, si arrastra algún tipo de experiencia traumática, ya no es posible recuperarla. Sin embargo, lo que inquieta entonces es su persistencia, el mismo movimiento de retorno, su acecho: “¿Qué intriga es esta? ¿De dónde proviene esta frase, por qué siento que me persigue?” (Romero, 2017, p. 66). Otras frases no vuelven de un pasado incierto sino que se escriben en el presente (en el cuaderno y en la pared). Por ejemplo: “La perplejidad es una estrella muerta” (Romero, 2017, p. 55). Verso que explicita la condición del que escribe, pero que a su vez introduce, en la alusión astronómica, la sugerencia de una señal de sobrevida que no es otra cosa que una ilusión producto del desfasaje, una luminosidad que señala algo que

ya no está ahí. ¿Es esa la clave para leer la relación dislocada entre experiencia y escritura que establece Drodman? Lo escrito como luz fantasmal de una experiencia extinguida.

Todo escritor frente a un diario necesita y se inventa una coartada, señala Alan Pauls en “Las banderas del célibe” (1996). En el caso del vampiro esa justificación recurrente que lo lleva a la escritura es, como ya se mencionó, la búsqueda de orden y disciplina para alguien que no sabe si cada cosa que lo atraviesa ya la vivió o ya la pensó. Sin embargo, y esto es algo respecto a lo cual él mismo adquiere conciencia, la escritura no cumple con esta función, sino que actúa más bien como prisma a través del cual los acontecimientos se transforman, adquieren nuevos matices, formas, resonancias: “Escribo para que esto sea otra cosa” (Romero, 2017, p. 13). Drodman comprende, y el diario le sirve para exponer esta reflexión, que el acto de escritura no es la transferencia transparente de sus pensamientos y su experiencia y que sus intentos de descripción de sí mismo, lo difuminan, lo borran: “Uno se sienta a escribir y cree que puede escribir lo que quería escribir. No es así” (Romero, 2017, p. 96). La escritura, entonces, se vuelve una “trampa” en la que no puede evitar caer. De esta manera, Drodman acumula cuadernos que no quiere leer y que, incluso, pierde. Para el monstruo no hay posibilidad de archivo. Así como la experiencia del propio cuerpo llevaba a una interrogación más amplia sobre el sentido de toda experiencia corporal, en este caso la reflexión sobre su peculiar registro de la realidad lo lleva a la consideración sobre el modo en que todo acto de escritura destruye la voz como instancia de autoridad dadora del sentido (Barthes, 1977). La escritura no expone a una subjetividad que existe previamente, sino que constituye una que es contemporánea y dependiente del proceso mismo que se encarna al escribir. El yo escribe afectándose a sí mismo, de manera que hace coincidir acción y afección (Barthes, 1977): la citada imagen que aúna el cadáver y el insecto que lo devora condensa esta relación.

En lo que respecta a las particularidades de la forma diario no puede soslayarse la contraposición de su uso con el antecedente del texto de Stoker. En *Drácula* los personajes utilizan esta forma de escritura con el fin de hacer un registro minucioso y detallado de lo sucedido de modo que cada visión parcial e individual pueda integrarse luego a una etapa de recopilación y colaboración textual en la que las perspectivas se unen para lograr cubrir los vacíos de experiencia y saber, en función de construir una suerte de “memoria” que permita derrotar al monstruo. La unión de fuerzas que representan a la civilización defendiéndose ante la amenaza se manifiesta en un principio como dimensión textual que se hace visible en la misma estructura narrativa de la novela (David Seed, 1985, p. 72). En su versión contemporánea, es el monstruo el que lleva adelante un diario, que ya no es un instrumento pensado para contrarrestar la extrañeza que amenaza lo cotidiano, como lo era para los antagonistas de *Drácula*, sino un elemento fragmentario, inservible para la constitución de una “memoria”; un arma que ilumina el matiz de lo extraño en los recovecos más inadvertidos: un teléfono que suena con recurrencia por la noche en una oficina vacía.

Esclavo del presente, como quien lo escribe, el diario compensa esta dependencia del registro fechado con cierta libertad formal en la que se permite yuxtaponer pensamientos, sueños, relatos, acontecimientos, opiniones (Blanchot, 1996). El diario de Drodman se sostiene en el cruce entre esta flexibilidad del género y las constricciones a las que está sometido quien escribe tanto por su necesidad de pasar desapercibido como por su condición de criatura disminuida. Diario y vampiro se sostienen mutuamente, uno parece ser sucedáneo del otro: este monstruo parece necesitar más del componente nutritivo que aportan las vidas de los otros con las que alimenta su escritura que de su sangre.

Alan Pauls señala que hay dos series paralelas e indisolubles sobre las que se escriben los diarios de escritores en la contempora-

neidad: la de las catástrofes, guerras, holocausto, totalitarismos y la de los derrumbes personales, degradación física, locura, alcoholismo (1996, p. 10). Es interesante cómo, a pesar de su obvia extrañeza y singularidad, el diario de Drodman cumple con la imbricación de estas dos dimensiones.

Políticas del vampiro

La propuesta experimental que surge del cruce entre la mirada del vampiro y la focalización en momentos claves de la historia política argentina da pie a pensar cómo se posiciona la propuesta de Romero ante una tradición rioplatense que, sin dudas, proporciona antecedentes de articulación de la figura del vampiro y la política. Este vínculo, sin embargo, no nace de la transposición y viaje del monstruo al nuevo mundo, sino que se encuentra presente ya en la noción de cuerpo político y en la posibilidad de pensar, metáfora mediante, su salud, enfermedad, o infecciones. El vampiro resulta asimilado al discurso político, señala Nick Groom (2018), a través de esta extensión metafórica.

En el Río de la Plata, durante el siglo XIX, la incursión de lo vampírico como metáfora política tiene lugar durante el rosismo por parte de exiliados y emigrados desde las “provincias flotantes” —como las llamó Alberdi— de la Argentina que proyectan las connotaciones sanguinarias de esta figura sobre la de Juan Manuel de Rosas. Gabo Ferro (2008) analiza, en el marco de su trabajo sobre las figuraciones monstruosas del rosismo en los periódicos *El grito argentino* (1839) y *Muera Rosas!* (1841-1842), el modo en que las representaciones de ciertos rasgos vampíricos aportadas por los textos de Víctor Hugo, Voltaire, Gautier, entre otros, se transponen en las imágenes y artículos de estas publicaciones. Incluso en la novela *Amalia* de José Mármol, casi una década después, puede leerse que un “fenómeno de óptica” genera en un pasaje el efecto que lleva a los personajes a pensar que Rosas se encuentra bebiendo un vaso de sangre. Es significativo el modo en

que la figuración monstruosa del vampiro sirve para dar cuenta de una verdad en términos políticos, es decir que su presencia permite ilustrar y condensar un extremo del antagonismo que atraviesa lo social y lo político. Esta lógica parece seguir la definición que da Franco Moretti (1982) del monstruo como aquello que extrapola y condensa los conflictos sociales, pero con la diferencia evidente de que, en este caso, no hay un desplazamiento de tal oposición hacia un afuera de lo social, sino el movimiento en un sentido contrario: una recuperación del lugar político de la figura anteriormente desplazada. Sin dudas, el carácter monstruoso de Rosas estriba en el modo en que representa una diferencia que se enclava en la mismidad y la desestabiliza. Rosas fue, como señala Juan Pablo Dabove, el bárbaro “que comprendió los modos de dominación micropolítica moderna (la divisa punzó, el sistema de control de lo cotidiano, la incesante repetición de la consigna, la omnipresencia del luto por la Restauradora y los retratos del líder)” (2007, p. 4). No una amenaza desde el exterior del Estado como indios o gauchos sino el “Otro diabólico o monstruoso” que “habita el centro de lo Mismo”. Aunque no compartan la magnitud y singularidad monstruosa del Restaurador, no pueden soslayarse los indios-vampiros de *La cautiva* de Esteban Echeverría, que, como advierte Pablo Ansolabehere (2011), son una transmutación de las criaturas infernales que cinco años antes en *Elvira o la novia del Plata* (1832) aparecen en el campo como una suerte de “desfile espectral” (p. 66). Los indios, propone Ansolabehere, son la corporización local de esa imaginaria europea: bestias vampíricas que “sorben, chupan, saborean” la sangre de una yegua (2011, p. 68).

La politización del vampiro o vampirización de lo político, en lo que respecta a la literatura argentina del siglo XX, encuentra su exponente más claro en las versiones de *Nosferatu* de Griselda Gambaro. Mientras que la versión teatral fue escrita en 1970, la narrativa en formato de cuento se incluyó en una publicación de 1998, en el libro *Lo*

mejor que se tiene. La obra de teatro es breve y se resuelve en un acto. Su argumento retrata a una familia de vampiros que tienen dificultades para seguir con sus hábitos monstruosos e intentan adaptarse a la vida en sociedad. Cuando el hijo secuestra a una nena para ofrecerla de alimento a su padre se pone en evidencia cómo este último ha perdido completamente su carácter amenazante y su intento de devorarla resulta más bien ridículo. Los rasgos de perversidad y maldad se trasladan entonces a la niña que, evocando un *modus operandi* clásico de los cuentos de hadas, ha dejado un camino de migas de pan para que un grupo de policías “ingleses”, vestidos con cartucheras de ajos, llegue hasta ella. Finalmente, estos policías capturan a Luquitas, el hijo de la familia de vampiros venida a menos, y uno de ellos se aproxima al cuello del joven y le chupa la sangre. En el cuento, Nosferatu recorre una ciudad imprecisa y anónima en busca de una víctima y tiene un encuentro con una vieja linyera a la que le da dinero. Luego el vampiro entra a un bar y pide un vaso de leche, allí la policía lo observa y comienza una persecución. En el desenlace Nosferatu es alcanzado por los agentes que muestran sus colmillos y comienzan a consumir su sangre. Más allá del diálogo con la versión cinematográfica de F. W. Murnau a través del título, el pasaje de victimario a víctima que sufre el monstruo viene a señalar que el contexto político, el Estado y aquello que se postula como orden, es lo que porta ahora la carga de Mal y perversidad. En el caso de estos textos de Gambaro, la figura vampírica precarizada, despojada de toda vileza y ferocidad, permite acentuar el modo en que la monstruosidad se encuentra concentrada en la política represiva de la última dictadura militar. La metáfora del vampiro para expresar los excesos del terror estatal se vuelve significativa en tanto ese Estado monstruoso representado por los policías persigue y se alimenta del mismo monstruo de la tradición, de quien extrae su capacidad de alimentarse de la sangre de sus víctimas. De ahí la condensación que se produce en el desenlace de ambos textos en

los que se representa la revelación de esta monstruosidad estatal y, al mismo tiempo, el acto de succión de la sangre (la esencia) del vampiro.

Si bien el despojamiento y la suspensión de la vileza que se advierte en el monstruo de Romero tienen como antecedente el Nosferatu de Gambaro, la lógica del uso de su figura para iluminar (directamente o por inversión) las prácticas sanguinarias de la política se ve suspendida. Drodman no está ahí para señalar mejor un aspecto terrible de lo político, ni las crueldades e iniquidades de la historia, sino que habita su intersticio como una presencia desplazada, marginal que ya no encarna los conflictos y antagonismos como postula Moretti (1982). La relación con la convulsión social y política que propone este monstruo es, más bien, la de su aprovechamiento para pasar desapercibido. Esta reconfiguración ficcional del vínculo entre la monstruosidad y lo social lleva a postular un replanteo de la función de los elementos genéricos vinculados a la tradición del gótico en relación con el terror político y su representación. Sus tropos, figuras y retórica no servirían ya como vehiculización o revelación de una “verdad” de la política que el régimen de representación realista no puede alcanzar. Si el gótico y sus temas ya no son el arsenal que permite dar cuenta de la violencia histórico-política, su rol pasa a ser el de una incrustación que se escabulle en su interior sin un fin explicativo. Se abandona así el propósito de arrojar nueva luz para, en su lugar, alojarse en las sombras. Que en los pliegues de la historia sangrienta del país aniden monstruos ocultos que sobreviven inadvertidos, significa que el gótico aquí no se entronca directamente con la política, sino que prolifera en las historias laterales ligado a sujetos periféricos, que habitan el margen de los acontecimientos.

A pesar de estar físicamente en el lugar de los hechos, la condición de Drodman, su incapacidad de comprender las relaciones sociales que se tensionan en cada coyuntura, representa, más bien, una distancia y exterioridad extrema. Drodman representa, sin dudas, un

“punto ciego”. La mirada sesgada sobre los acontecimientos históricos propone un juego de perspectiva por medio del cual se produce un efecto de extrañamiento de aquello que un lector mínimamente informado puede reconocer como sombras detrás de un vidrio. Si bien como testimonio la escritura de Drodman no tendría un peso histórico, la novela insiste en más de una oportunidad en la idea del testigo. El modo en que este monstruo se corresponde con esta figura se explicita en la imagen de “la caja de resonancia”. Sus sentidos reciben y su escritura registra un conjunto de percepciones del entorno que no coagulan en una explicación o un sentido claro, pero resuenan como una suerte de significante de lo social. La cuestión del testigo en el caso de Drodman queda, entonces, reformulada. El vampiro no registra en sus cuadernos para proponerse como testigo de la historia, sino, más bien, de lo informe, de lo invisible, incluso de la muerte que ronda estos acontecimientos. De ahí que un personaje lo interpele y le atribuya esta capacidad en un momento del diario del 2001: “—Los testigos, Drodman. Vos y yo. Los que tenemos estómago para estar cerca. Para verla. ¿Ves sus alas? ¿La escuchás aletear por el cuarto?—” (Romero, 2017, p. 108). Un suceso como el bombardeo a Plaza de Mayo en el 55 bajo la mirada del vampiro resulta desrealizado, como si fuera un hecho fantástico, de otro mundo. Drodman se siente “hechizado” por el paso de los aviones y las explosiones: “Había algo hipnótico en su paso. El ruido era ensordecedor, imposible: como si alguien metiera la mano dentro de un espejo” (Romero, 2017, p. 36). Esta descripción desde el lugar de la incompreensión no construye, claro, ningún saber, sino que trabaja con el extrañamiento, y permite, sobre todo, captar la potencia disruptiva del suceso, la irrupción de un tiempo que está “fuera de quicio”.

El conserje y lo impersonal

Estas formas en las que el monstruo se relaciona con su corporalidad, con la escritura, con su propio pasado y con lo social y político

quedan resumidas, de alguna manera, en su singular impersonalidad. El trabajo de impersonalización o deconstrucción de la categoría de persona es el modo en que Drodman, a partir de su monstruosidad, interpela lo humano. El vampiro de Romero representa una vida sin individualidad. Si bien se trata de un sujeto identificable por otros y que puede, como se afirmó, pasar desapercibido, se sugiere desde el principio su aspecto indiferenciado, la forma en que su rostro y sus señas no construyen una identidad, sino que ponen en duda su individualidad. El diario del conserje se abre con el uso de la tercera persona para describirse a sí mismo. Un cartel publicitario exhibe un rostro que se supone que se parece al suyo: “Era enorme. La cara de un hombre sonriente de casi dos metros. Mi cara.” (Romero, 2017, p. 6). La formulación elude la idea del parecido: pasa de la tercera persona al uso del posesivo en primera persona. Esta no es la única alusión al rostro en la que la construcción del retrato no fija una identidad, sino que pone en juego la ambivalencia del sujeto y una enumeración de rasgos que terminan socavando lo que lo define: “Santiago describe a alguien que no es ni joven ni viejo, que no es ni gordo ni flaco. Le asigna bigotes y pelo abundante. Santiago, sin darse cuenta de que lo hace, me describe a mí” (Romero, 2017, p. 59). Si bien se enuncian rasgos concretos (bigotes, pelo abundante), en la descripción se acentúa una condición indiferenciada que se expresa con negaciones (“ni, ni”). Debe advertirse cómo se propone de nuevo una alusión al rostro de Drodman a través de uno ajeno. Si bien todo monstruo es refractario al concepto de persona, la imposibilidad de Drodman de establecer cualquier tipo de continuidad con su pasado en términos de memoria, la dificultad para comprender su corporalidad, su rostro indiferenciado, la ausencia de voluntad más allá de la supervivencia son marcas evidentes del socavamiento de la subjetividad y la incursión en lo anónimo. Aunque presente un nombre que parece estabilizarlo como individuo, el vampiro señala que el mismo es sólo suyo “cuando

suenan como pregunta” (Romero, 2017, p. 127). Todo el trabajo de indefinición y no-saber sobre sí que exhibe el monstruo en su escritura no tiene la mera finalidad de construir una monstruosidad improbable o imprecisa, sino de desembocar en la interpelación de aquello que está más allá o más acá de la categoría de persona y que nunca puede apropiarse. Romero incurre en la paradoja de que un no-viviente eterno ponga en primer plano la vida como experiencia de un afuera inasible que atraviesa la interioridad (Esposito, 2007).

Ahora bien, esta interpelación impersonal que encarna el vampiro lo hace afín y próximo a esas vidas ínfimas, sin rostro y sin nombre, inadvertidas para el discurso histórico como el joven que durante el bombardeo del 55 busca refugio en el edificio en el que trabaja Drodman, o como esos jóvenes misteriosos que se esconden durante días en una habitación del hotel en el 82 y que finalmente mueren ahí. Queda claro que la amenaza de Drodman y sus actos furtivos para saciar su hambre no pueden ser leídos en un sentido clasista: sus víctimas no evidencian una pertenencia común. Resulta más significativo prestar atención a su capacidad bestial de oler el miedo, de esconderse en los recovecos del temor social, en definitiva, de corporizar un terror que no es materialización de las ansiedades de una clase (como muchos monstruos decimonónicos), sino de uno más amplio que persiste, en medio, y a pesar, de las seguridades de la vida cotidiana:

Habitamos los mismos espacios, pero que yo esté en una habitación, en un pasillo, que yo abra una puerta o la cierre, que yo tome el ascensor, no significa lo mismo que si lo hacen ellos. En el horizonte de sus sentidos hay puntos ciegos, y ahí es a donde me muevo, sin esfuerzo, naturalmente. Soy la mancha oscura en el borde de sus ojos, el movimiento que los roza y los desconcierta, soy la razón por la que aceleran el paso en un pasillo desierto o dudan antes de entrar en un cuarto vacío (Romero, 2017, p. 47).

Drodman no encarna, entonces, otra cosa que el origen político del miedo, ese temblor primigenio que Thomas Hobbes apuntala como fundacional para el Estado, ese miedo que no se olvida, y que, como resume Esposito, “forma parte de nosotros, somos nosotros mismos fuera de nosotros” (2003, p. 59).

Referencias bibliográficas

- Ansolabehere, P. (2011). Pampa gótica: el origen del terror en la literatura argentina. En Domínguez N., Caballero de del Sastre, E., Martín, A. N. et. al. (Comps.) (2015). *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Barthes, R. (1977). Écrivains y écrivants. En *Ensayos Críticos* (pp. 201-211). Barcelona: Seix Barral.
- Barthes, R. (1977). Escribir, ¿un verbo intransitivo? En *El susurro del lenguaje* (pp. 23-34). Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1977). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje* (pp. 65-71). Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI.
- Blanchot, M. (1996). El diario íntimo y el relato. *Revista de Occidente*, 182-183, 47-55.
- Dabove, J. P. (2007). Demonios culturales: conjuras y exorcismos. *Demons of Nineteenth Century Hispanic Literatures, Special issue of The Colorado Review of Hispanic Studies*, 1-15.
- Esposito, R. (2003). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Esposito, R. (2007). *Tercera Persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ferro, G. (2008). *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Marea Editorial.

- Gambaro, G. (1989). Nosferatu. En *Teatro 3* (pp. 38-52). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Groom, N. (2018). *The Vampire. A New History*. New Haven: Yale University Press.
- Kristeva, J. (1992). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana.
- Moretti, F. (1982). The dialectic of fear. *New Left Review*, 136(1), 67-85.
- Pauls, A. (1996). Las banderas del célibe. En *Cómo se escribe el diario íntimo* (pp. 1-13). Buenos Aires: El Ateneo.
- Pizarnik, A. y Caruso S. (2015). *La Condesa Sangrienta*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo.
- Romero, R. (2017). *El conserje y la eternidad*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Seed, D. (1985). The Narrative Method of Dracula. *Nineteenth-Century Fiction*, 40(1), 61-75.