Trópicos góticos: vampirismos transculturados por el Grupo de Cali¹

“Un vampiro es un muerto-vivo, inmortal
mientras no haya escasez de sangre”
(Andrés Caicedo Estela, Ojo al cine 469).

Empiezan a rodar los cortos: un vampiro de legendaria y aristocrática elegancia ocupa su butaca en el calor y la humedad de una sala de cine en plena ciudad tropical y asiste con voracidad a un ciclo de películas protagonizada por colegas; su mirada silenciosa y penetrante es capaz de helar la sangre en las venas. Un moribundo potentado del azúcar yace en cama viendo a su enfermera cambiarse de ropa a la espera de que realice sobre él la cotidiana e imprescindible ceremonia de la hemodiálisis con la sangre que ella misma le ha procurado en la noche. Vampiros de la miseria recorren las calles de las principales ciudades colombianas armados con cámaras puntudas y afiladas en procura de imágenes de la abyección tercermundista que serán procesadas y exportadas al Primer Mundo, sin sospechar que serán canibalizados por un actor inesperado...

Escenas de monstruoso encanto como las anteriores pueden hallarse con insistente frecuencia en varios trabajos de los jóvenes escritores y cineastas conocidos como el Grupo de Cali. Aunque su huella puede hallarse aún hoy en la obra de algunos de sus compañeros, alumnos y herederos, el Grupo organizado y liderado a principios de los 1970s por el escritor y crítico de cine Andrés Caicedo y por los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo se disolvió rápidamente siguiendo el prematuro suicidio de Caicedo en 1977.¹

En este ensayo me intereso por la manera en que el Grupo representa el tema del vampirismo y cómo este elemento aporta a la consolidación de lo que Mayolo ha denominado el “Gótico Tropical”.² El concepto surge a partir de una lectura

¹ A revised version of this essay was published in *Tropos* XXX (2004): 42-70.

transcultural de cine y literatura Góticos,³ en un doble proceso transcultural y tecnológico mediante el que estos jóvenes creadores “tropicalizan” la gramática canónica del Gótico – la lengua del colonizador—ajustándola a los parámetros de su realidad local y contemporánea al tiempo que se dejan tropicalizar por sus códigos para transgredir representaciones locales del vampirismo provenientes de una amplia variedad de fuentes (desde crónicas coloniales e historia “oficial” de la república, hasta crónicas periodísticas e imágenes mediáticas, pasando por leyendas y mitos populares), reescribiéndolas.⁴

Me interesan aquí tanto las maneras en que el sujeto subalterno es vampirizado por el polo hegemónico como aquellas en que se da el proceso inverso impulsado *desde abajo*. Contradiciendo la premisa de Baldick según la cual al Gótico se le dificulta atravesar fronteras (xxiii), al configurar un Gótico *made in* el Trópico, Caicedo, Mayolo y Ospina le estarían dando a sus bestias chupasangres una inyección de geopolítica (trópico vs. hemisferio norte), y por lo tanto una luz (neogótica) y una temperatura particular. Por otra parte, las estarían adiestrando en la “barbarie” asociada con esta región del mundo y enseñándoles a decir, en un inglés nítido con acento hollywoodense, “*Such is life in the fuckin’ tropics*”. Después de todo, como consta en los manuales de zoología, a pesar de que su nombre parece provenir del vocablo serbio *wampira* (*wam* = sangre, *pir* = monstruo), el murciélago vampiro (*Desmodus spp.* y *Diphylla spp.*), mamífero volador que se alimenta exclusivamente de sangre, existe solamente en zonas tropicales de América del Sur y Centroamérica, y reterritorializar al monstruo desde su frígido lugar de desplazamiento sería una primera acción transculturadora.⁵

Luise White, quien ha estudiado historias y rumores de vampiros en África colonial, afirma que no es el provenir de un origen común lo que explica la longevidad y

frecuencia de estas historias, sino su elasticidad, la amplitud de la categoría “vampiro” que permite abordar siempre diferentes problemáticas desde distintos ángulos (19). De allí que sea posible relacionar la representación de unas criaturas nórdicas enfermas por la sangre con las realidades sociopolíticas, raciales y económicas de un país como Colombia que se ha mantenido a través de siglos sumida en una serie interminable de guerras civiles declaradas y no declaradas y con las particularidades de una ciudad tropical como Cali que pasó en abrupto contrapunteo de la industria azucarera alimentada por descendientes de esclavos africanos a la cultura ilegal y también extremadamente violenta de los Carteles de la cocaína en las últimas dos o tres décadas del siglo XX.

El primer y más evidente vínculo entre los fenómenos del vampirismo y la violencia es, por supuesto, la sangre, que anega la realidad política, social y humana de una región y un país cuyo complejo conflicto armado ya cumple medio siglo asegurando sangre en abundancia para la alimentación de cualquier vampiro. Esta figura hace su aparición en el largometraje de ficción Pura sangre, ópera prima del director caleño Luis Ospina realizada en 1981, en plenos inicios de la década del “capitalismo salvaje” en Latinoamérica. La trama está basada tanto en la leyenda popular del Monstruo de los Mangones (o el Monstruo de los Andes, un sádico que raptaba y violaba niños matarlos y abandonarlos en los terrenos baldíos— o mangones—de la Cali de los sesentas), como en los rumores sobre el carácter vampiresco del magnate Aristizábal, cabeza de una de las familias más ricas y poderosas en la historia del Valle del Cauca. En esta película, un otoñal patriarca en estado de decrepitud sufre de un extraño envenenamiento de la sangre que le postra en cama. De acuerdo con el dictamen de un médico traído directamente de los Estados Unidos, la enfermedad de este personaje (que no por casualidad coincide con

la quiebra de su emporio azucarero, centrado alrededor del ingenio El Porvenir en tierras del Valle del Cauca⁶) le obliga a obtener transfusiones diarias de sangre de varones jóvenes. La postración del anciano le impide obtener esa sangre por sus propios medios, por lo cual su hijo se apersona de la tarea. En primera instancia, se recurre a un banco de sangre para efectuar el canje de plasma por dinero, pero a causa de la escasez de capital sanguíneo apto, de su alto valor y de su mala calidad, el hijo del potentado busca nuevas maneras para obtener el líquido vital con el cual mantener vivo a su padre. Chantajeados por el hijo, la enfermera que cuida al anciano y sus dos choferes se ven forzados a procurar la sangre a toda costa. Así, salen a la calle a seducir jovencitos o raptar niños de quienes extraerán la sangre que será luego inyectada en el sistema de “la Pulga” (como han rebautizado al viejo por “chupasangre”). Varias razones obligan a que la artimaña sea mantenida en total secreto, ocultándola incluso del conocimiento del anciano a quien se le practica la hemodiálisis.

A primera vista, el anciano moribundo reuniría todas las características para considerarle un vampiro según el modelo legado por novelas y películas de horror cuyas representaciones más populares serían las logradas por Bram Stoker, Anne Rice, Bela Lugosi, o el pálido Nosferatu de Murnau. El hecho de ser el receptor final de la sangre obtenida, sumado a su improductividad enfermiza y parasitaria darían para considerarlo así. Aún más, el que reciba esa sangre mediante transfusiones lo acerca a casos como los de vampiros en Drácula y en “Good Lady Ducane” (1896) de Mary Elizabeth Braddon. Y si bien la sombra cavernosa de estalagmitas y estalactitas que proyectan sus cabellos, barbas y largas uñas afiladas y los puntudos colmillos en que puntualiza un pálido rostro no son exactamente la imagen aristocrática del Drácula hollywoodense, sí están en

contacto con versiones anteriores en que el vampiro aparece como “campesino desgredado”⁷. Sin embargo, precisamente por ser el anciano incapaz de procurarse la sangre que necesita para mantenerse vivo, el vampirismo abarca en esta película no sólo a él sino a todo un sistema que gira a su alrededor y en el cual sus empleados son los instrumentos que le permiten perpetuarse. El vampirismo, en consecuencia, sería en esta película todo el sistema económico de la “máquina-Plantación” (Benítez-Rojo), el emporio azucarero representado por el anciano.

La imagen de América Latina como un cuerpo que ha sido explotado y desangrado puede encontrarse desde Eduardo Galeano hasta la poesía Zapatista o los testimonios de los indígenas U’Wa⁸. La asociación más precisa entre el vampirismo y el ingenio azucarero tampoco es un asunto novedoso en Latinoamérica y puede hallarse insinuada ya en Fernando Ortiz, quien en su Contrapunteo cubano asignaba al Ingenio algunas de sus características, presentándolo como una gran máquina ciclópea, araña o pulpo de hierro (50, 52); o como la gorda serpiente de la economía colonial que devora la tierra, estrangula a sus habitantes y se enrosca alrededor de la palma del escudo nacional, convirtiéndolo en el signo del dólar Yanqui (65). La insaciable voracidad de este monstruo se alimenta para Ortiz de los cañaduzales, los pastos y los bosques (52), y del trabajo de los esclavos, a quienes exprime para extraer el zumo de su labor (101).

Algo similar encuentra Michael T. Taussig en el significado social de la imagen del diablo entre trabajadores de las Plantaciones del Valle del Cauca en los setentas. Para estos trabajadores, en su mayoría campesinos afro-colombianos desplazados de sus tierras y forzados por las condiciones a trabajar en la industria azucarera, la caña de azúcar es vista como Monstruo Verde, la Gran Caña, diosa de los terratenientes que

esclaviza y seca los cuerpos de los hombres que le dan vida (93-4, 121-2). La explotación económica suele tener como consecuencia una síntesis en este tipo de imágenes, otro ejemplo de las cuales sería la expresión figurada y familiar “chupar la sangre”: “Ir uno quitando o mermando la hacienda ajena en provecho propio”⁹.

La maquinaria vampiresca en la película de Ospina pertenece a una clase cuyo poder hegemónico ha empezado a menguar y que se mantiene viva a duras penas mediante dominación violenta y sangrienta. Cuando el hijo del anciano trae noticias sobre la huelga declarada por los negros corteros que trabajan en el ingenio, por ejemplo, el anciano ordena controlarla con “mano dura”. En un nivel, la explotación económica de sus empleados es un acto cometido en nombre de la industria azucarera y registrado por la acepción figurada de la palabra “vampiro”: “Persona codiciosa que se enriquece por malos medios, y como chupando la sangre del pueblo”¹⁰. De hecho, ese tipo de sutil conexión entre el parasitismo biológico y el económico ha sido sugerido entre otros por Charlotte Brontë, Le Fanu, y Stoker. También ha sido empleado en este sentido metafórico por Voltaire, Engels y repetidamente por Marx (Senf 209, 11)¹¹. Es precisamente siguiendo a Marx que Taussig demuestra que las plantaciones azucareras compensan sus ineficiencias aprovechándose de la eficiencia de sus trabajadores, haciendo posible para la clase capitalista acumular el excedente que necesita para que sus negocios se perpetúen (89-91). Allí reside el carácter vampiresco de la Plantación.

Las víctimas escogidas en Pura sangre para el sacrificio pertenecen a sectores lumpenizados. Se trata de seres jóvenes que habitan el espacio marginal de la noche y de la calle: lustrabotas, homosexuales, incluso niños de los barrios más pobres. El mandato del vampiro contiene además un requisito racial, como lo enfatiza la enfermera al advertir

sobre las potenciales víctimas: “negros no”. “Negro ni el teléfono”, le contesta uno de los choferes, clarificando que el asunto de la sangre es también uno de raza, enraizado en el horror a la mezcla. La pureza de la sangre es de por sí uno de los aspectos que resuenan en el nombre de la película. Este racismo evita que empleados negros como Pura, su sirvienta, o los corteros del ingenio—a quienes les ha tocado ser víctimas de otro tipo de succión, la económica—se conviertan en víctimas potenciales del vampirismo literal.

Vale la pena dar un vistazo a las partes de la maquinaria que hacen posible estos hechos. La enfermera y sus dos choferes actúan (obligados, pero no sin vocación ni goce) como instrumentos para extraer la sangre de las víctimas y encarnan, respectivamente, a un saber pseudocientífico de laboratorio y a fuerzas parapoliciacas puestas al servicio de rentables intereses privados. La destreza que demuestra a lo largo de la película la enfermera para el manejo de toda clase de narcóticos, desde aquellos empleados para seducir y adormilar a las víctimas hasta aquellos cuyo fin es darles muerte la sitúan en relación no sólo con los hospitales y las industrias farmacéuticas, sino también con la que era entonces una naciente industria del narcotráfico (que durante la década de los 80s protagonizará con la industria azucarera un contrapunteo del poder económico en el Valle del Cauca hasta erigirse en reina incluso de la economía nacional).

Si las mujeres han tenido una participación predominante en varios momentos de la tradición gótica (como escritoras, lectoras, o personajes), una de sus representaciones más interesantes y poderosas es precisamente la de la vampiresa¹². Consecuentemente, la enfermera-vampiresa es fundamental dentro de la estructura de Pura sangre. Esgrimiendo la fállica jeringa, signo y símbolo de su poder, será ella la encargada de dopar a las víctimas, extraerles la sangre y realizar cuidadosamente las transfusiones en la habitación

del enfermo, erigiéndose en el lugar de un Otro amenazante de identidad definida desde el que se justifica la relación de la mujer con el vampirismo¹³. Tan central es para la máquina, que entre los empleados es la única a quien vemos funcionando continuamente en relación con el vampiro, sea seleccionando y desangrando víctimas durante la noche o realizando la hemodiálisis durante el día¹⁴. Podría decirse que es una “hija de Drácula”, aunque si la representación tradicional de la vampiresa hace énfasis en una agresiva sexualidad femenina, ella en cambio no parece tener familia y tampoco se interesa por relacionarse afectiva, sensual o carnalmente con las víctimas, a diferencia de sus compañeros de labor. Pareciera, en ese sentido, ser la contraparte de la monja que cuida al anciano durante las noches, una especie de “sister morphine” abocada al celibato y devotamente dedicada a su “señor”. En general, todo esto hace pensar en ella como una verdadera mujer vampiro, la única en estas obras caleñas¹⁵.

El vampirismo incorpora con frecuencia un tema sexual¹⁶. Los choferes, por ejemplo, son en la película expertos en el uso de una fuerza física y sexual con la que seducen y dominan a las víctimas antes de sodomizar sus cadáveres en un acto que subraya además el carácter homosexual y necrófilo de la maquinaria vampiresca¹⁷. De una conversación entre los dos agentes del vampiro se desprende que estas dotes las han aprendido mientras formaban parte de los escuadrones policiales y parapoliciales que actuaban durante la época de la Violencia política de los 50s y 60s “conservatizando” áreas dominadas por los liberales. Aquí se puede encontrar una conexión más con el Gótico, pues en Colombia los conservadores han sido llamados popularmente “Godos” desde el siglo XIX. Conocidos con el mote de “los pájaros” (un apelativo que parece sacado de Hitchcock), estos grupos liderados por Jesús María Lozano (alias “El Cóndor”)

adquirieron fama por su crueldad y por el amplio repertorio de cortes con que rebanaban los cuerpos de sus víctimas¹⁸.

Al mismo tiempo, uno de los choferes se dedica en sus ratos libres a ejercer como fotógrafo, extrayendo imágenes de núbiles niñas en vestido de primera comunión mientras otros niños esculcan entre sus fotos para revelar retratos de crímenes sangrientos y grupos de bandoleros en poses triunfales. En su oficio diurno se combinan la sangrienta violencia política de su pasado (que ha transmutado en violencia social y sexual en su empleo de noche) y una tendencia voyeurista del vampiro. Porque no sólo de sangre vive el vampiro. Postrado en su cama de enfermo, la Pulga es además *voyeur* en su permanente tiempo libre. Su voraz ojo espectador alimenta un insaciable apetito por las imágenes, sea las que el circuito cerrado de televisión le ofrece de los momentos en que su enfermera se cambia de ropas, sea las que obtiene de películas clásicas de la industria cinematográfica de Hollywood que demanda de los que le cuidan. En general, su relación con el mundo (con su familia, con el ingenio, con la ciudad y con el país) está mediatizada, y en esa mediación la “máquina de visión” es central¹⁹. Esta característica le emparenta con vampiros incluidos en obras anteriores del Grupo: el vampiro cinéfilo de un cuento de Caicedo y los vampiros de la miseria de un docuficción de Ospina y Mayolo. A continuación discutiré la mirada de estos otros vampiros, empezando con el del texto de Caicedo.

La reiteración de la figura del vampiro en las obras del Grupo de Cali tiene origen en la fascinación de Caicedo por los textos de Poe y Lovecraft y las películas de horror²⁰. Estos vectores convergen en su texto “Destinitos fatales”, escrito en 1971 (Caicedo

Estela, Destinitos 131-2). El texto, compuesto por tres breves cromos, inicia contando que

A un hombrecito le gusta el cine y llega y funda un cine club, y lo primero que hace es programar un ciclo larguísimo de películas de vampiros, desde Murnau y Dreyer hasta Fisher y ese film que vio hace poco de Dan Curtis. Al principio hay mucha acogida y todo: el teatro se llena. Pero semana tras semana va bajando la audiencia (131).

¿A qué podría deberse la reducción en el número de espectadores sino a la calidad del ciclo, a que en ese momento histórico es poca la receptividad que puede despertar la figura del vampiro? Al final del cuento se esbozan los elementos para otra posible hipótesis cuando nos encontramos con que sólo queda un espectador asistiendo a la cinta: “El hombrecito iba a comenzar a hablar de la película que amaba tanto, pero el Conde se paró de su butaca y le sonrió, y el hombrecito tuvo que bajar los ojos” (131).

Es el primer vampiro que aparece en los textos del Grupo de Cali, y Caicedo lo presenta esencialmente como un vampiro clásico, un personaje trasplantado de las mismas películas que se proyectan en el ciclo. Así puede verse en la genealogía del vampiro que esboza Caicedo en un texto llamado “Vampyr”, perteneciente a un boletín escrito para un ciclo de películas del Cine Club de Cali por la misma época en que escribía el “Destinito fatal”, y en el que afirmaba que

[e]l mito de los vampiros es... tan viejo como el señor feudal. La palabra... original al vampiro era *vóivode* que servía para designar al amo del pueblo y a su última dinastía de estos señores decadentes, pálidos, de mirada

profunda y hermosa boca, que se retiraron a habitar una lejana finca en el desierto de nieve y hierba... (Ojo 468).

Para el sicotrópico Caicedo, este personaje sumergido en desiertos de nieve y hierba debía ser irresistible. El vampiro del “Destinito fatal” se mantiene dentro de esa tradición legendaria, conservando su apariencia y su título nobiliario. Y probablemente también su dependencia de la sangre, pues de hecho, otra posible explicación para la progresiva disminución del número de espectadores puede ser la satisfacción de su deseo sanguíneo. Sin embargo, en su traslocación Caicedo efectúa un par de cambios importantes. Por una parte, de la nórdica soledad de su castillo el Conde es transportado a la cotidianidad de una función de cine en tierras tropicales, geoculturalmente hablando. Además, su vicio extractivo se extiende a la cinefilia, o la *cinesífilis*, “la enfermedad de Castilla”, como prefería llamarla Caicedo. El Conde que mira al hombrecito desde su rincón, “mitad luz y mitad sombra”, se dedica también a ver películas. Su mirada de espectador horroriza, paraliza, enmudece y aturde; como la de la Gorgona, esta mirada es capaz de aterrar, de petrificar. Ante el Conde el hombrecito no puede devolver la mirada, “tuvo que bajar los ojos”.

Hay algo en la mirada profunda del vampiro que está asociado a la cualidad de sus colmillos. Esa relación se explora en un contexto más explícitamente tropical en el “docuficción” (Mayolo) (subtitulada “Los vampiros de la miseria”) que Carlos Mayolo y Luis Ospina realizan por la época en que Caicedo decide dejarse de simulacros y cumplir con su promesa de suicidio. El cortometraje presenta a unos vampiros mucho más actualizados que, aunque no portan capa ni título nobiliario, nuevamente se definen por la manera en que ejercen su mirada (*gaze*)²¹. Los vampiros son en este caso la pareja

director-camarógrafo que realiza en las calles colombianas un documental sobre la miseria “pa’ llevar pa’ juera”. La caracterización de los personajes se logra mediante ingeniosa superposición de argumentos “documentales” y “ficcional”: en un nivel, y en blanco y negro, vemos la historia de los dos cineastas que pasean en taxi por los barrios populares de Cali y Bogotá en procura de imágenes con las cuales realizar un documental sobre la miseria en Colombia para exportar a la televisión alemana; esta es la película sobre la película, y en ella la cámara funciona como una persona que mira lo que pasa²². En otro nivel, y a color, vemos lo que estos cineastas están filmando, las escenas que serán exportadas²³.

Con un brillante manejo del humor, vemos cómo los dos cineastas recorren las ciudades haciendo un recuento mental de los personajes que han logrado filmar y los que les faltan entre el grupo de locos, prostitutas, gamines, limosneros y artistas callejeros. Algunas veces los directores pagan a estos personajes para que se dejen filmar “al natural” o para que representen a personajes de su clase social. Cuando un gamín está nadando en una pileta para recoger una moneda que le ha lanzado uno de los directores (en una escena que satiriza los extremos a los que se llegaba para imitar el Tire Dié de Fernando Birri), se corta con un vidrio, ante lo cual el director opta por darle otras monedas para que se compre una curita que le cubra la sangrante herida.

Con este trabajo Ospina y Mayolo realizan una crítica al cine documental de “pornomiseria” que se había popularizado y reducido a una función para satisfacer los gustos europeos por el exótico, primitivo y salvaje trópico tercermundista²⁴. El crítico cinematográfico Martínez Pardo muestra cómo con sus propuestas y posibles problematizaciones, documentales como Chircales (1968-1971) de Marta Rodríguez y

Jorge Silva, u Oiga Vea (1971) de Ospina y Mayolo habían generado anteriormente en el cine colombiano y latinoamericano una manera de realización que se popularizó rápidamente en una época en la que, después del apoyo incondicional de la crítica europea y norteamericana de izquierda en el festival de Pesaro (1968) a este tipo de trabajos, “Europa comenzaba a consumir con avidez cualquier cosa venida de Suramérica que tuviera un poco de folclor o de ‘revolución’” (320). A pesar de que Rodríguez y Silva ya habían advertido sobre el “peligro de esquematizar la realidad y las obras, de aceptar sin análisis cualquier corto de contrainformación” (391), el documental social o político se puso de moda, siendo reproducido mecánicamente en su estructura y en el tipo de imágenes de miseria que proyectaba pero no en su metodología. El crítico Hernando Salcedo Silva denunciaba en 1968, en una columna del diario El Tiempo, que “la actualidad del documental político es tan transitoria como el hecho que lo inspiró y además, y en la mayoría de los casos, sus intenciones basadas en el cliché extranjero número tal, nada tienen que ver con la realidad política colombiana”²⁵. Muy pronto se había perdido la idea inicial de trabajar *con* el pueblo y se había pasado a trabajar formuláicamente usando imágenes *del* pueblo como materia prima para ser procesada con rapidez y simplonería. “Hasta autores que no habían hecho sino cine publicitario y que habían proclamado la teoría del ‘cine positivo’, que mostrara los aspectos bellos del país, aparecieron... denunciando conflictos sociales” (Martínez Pardo 388).

Es precisamente frente a esta reproducción mecánica y orientada hacia el exterior que Carlos Mayolo y Luis Ospina creaban en 1978 su corto argumental/testimonial. En esta película, “agarrar pueblo” es extraer imágenes de vida de los más marginales para “vendérselas a los gringos”. La crítica se hace fácilmente extensiva al intelectual que

trabaja *sobre* (y no *con* o *desde*) el sujeto subalterno. Su importancia radica en el poner en tela de juicio el papel del intelectual no orgánico que realiza su trabajo para representar sin dar participación ni voz, preocupándose por satisfacer el gusto de la crítica europea o estadounidense, brindando imágenes exóticas de la abyecta miseria en el “tercer mundo”, a sabiendas de que actuando así se afianzará dentro del discurso hegemónico a expensas del subalterno. El cineasta (y, por extensión, el intelectual) se transforma entonces en *vampiro* que se alimenta del sudor, la miseria o la sangre de otros.

En este respecto, la crítica de Agarrando pueblo se alinea con el *vampirismo* que Alberto Moreiras desenmascara tras la crítica latinoamericanista del género testimonial. Como lo hace la crítica con el sujeto testimonial, al querer representar la miseria este tipo de cine documental hunde sus colmillos en los “protagonistas” en una relación que es siempre desigual y jerárquica y que Moreiras define como “la práctica aurática de lo postaurático”: “[la generación de] un *locus* auto-legitimante de enunciación mediante la postulación simultánea de dos terrenos de experiencia radicalmente heterogéneos”²⁶. El aura, dice Moreiras, se produce “a expensas de lo que en traducción se representa como el polo silente, *vampirizado* por el polo expresivo *como en un acto de ventriloquía*” (210, mi énfasis). Para representar al polo marginal como silente, se recurre a la creación de lo *abyecto*, “un cierto desecho originario y fundacional cuya tarea más concreta es fortalecer el poder, pero cuyo resultado discursivo más preciso es la constitución, o... la repetición de una dimensión social invivible” (203). Transformado ese polo en algo abyecto mediante su silenciamiento, la voz de su representación crítica recurre a una simulación, “una máscara a través de la cual la voz propia se proyecta en otra, y en la que esa otra sufre siempre de una cierta incapacidad para hablar” (210). Moreiras considera que la

crítica del testimonio permanece empantanada en lo que Taussig llama “obscuridad epistémica”²⁷, vampiresca restitución simbólica de carácter suplementario: “la solidaridad se convierte en generadora de abyección cuando el agente productor, la crítica del testimonio, mantiene *un aura que ha sido literalmente extraída del sujeto testimonial*, ahora abyecto” (203, el énfasis es mío).

En Agarrando pueblo, el ojo succionante de la cámara cinematográfica, siguiendo las órdenes del director y la mirada del camarógrafo, es la afilada dentadura del vampiro, el instrumento mediante el cual se extrae la miseria para convertirla en lo abyecto. Haciendo eco de varias mitologías, la cámara de los cineastas le chupa el alma al pueblo, en este caso para beneficio de los realizadores e incluso para apaciguar la culpa o el deseo de los espectadores. Volviendo al “Destinito fatal” de Caicedo, el tipo de espectador pasivo y ajeno que desde la comodidad de su butaca y protegido por la oscuridad de la sala satisface su necesidad de imágenes se hace tanto o más vampiro que los realizadores, mientras la cámara, como una extensión de sus colmillos, extrae imágenes de miseria que deposita ante sus ojos. Este tipo de espectador puede ser al mismo tiempo el Conde que asistía al ciclo de películas en el “Destinito fatal” o también otro tipo de espectador al que el narrador de ese texto critica, el que se queda por fuera para observar pasivamente su realidad: “no falta por allí uno que insulte al hombrecito del cineclub por estar exhibiendo cosas de éstas cuando los estudiantes luchan en las calles, gente que únicamente sueña de noche y que siempre duerme bien y al otro día se despiertan y pueden hablar de amor, de papitas, de viajes, de política...” (131). Este, a su vez, es el mismo tipo de espectador que, en su condición de lector “hace parte de la población consumidora” mientras que los sectores que conforman el polo analfabeto, vampirizado, “enriquecen el idioma sin

retribución alguna; y muy frecuentemente el dolor y la miseria de los últimos aportan el tema de los *best sellers* de la literatura universal” (Zapata Olivella 19). El vampiro, en resumidas cuentas, sería un cuerpo multiorgánico alimentado por la complicidad de quien con su mirada pasiva convierte a los otros en bien de consumo, telescópicamente distanciados, otros.

Pura sangre ofrece también escenas que permiten adentrarse un paso más en este proceso de auratización y abyección del vampirismo. Cuando la película llega al punto en que la muerte de la Pulga es inevitable, su hijo, en un acto desesperado por hacerse dueño de su decadente destino económico, la acelera intercambiando la etiqueta de una dosis de sangre que “sirve” por una que “no sirve”. Su muerte, sin embargo, no redunda en la muerte del sistema, que pervive, mutado, cuando su hijo entra a ocupar su papel, igualmente inmovilizado tras un intento fallido de suicidio. Tal como lo prevé Moreiras, la muerte del anciano conduce a su auratización (a-doración áurea), y decenas de fervorosos devotos llegan en procesión hasta su tumba para ofrecerle flores al dorado monumento que lo encumbra y susurrarle al oído alguna petición económica²⁸. Consecuentemente, el polo vampirizado cae en la abyección: de manera significativa, al final de la película, emisiones noticiosas dan cuenta de la captura del “culpable” a manos de las fuerzas policiales del Estado. La noticia es descubierta en el periódico por uno de los choferes durante un paseo al Río que han realizado para su esparcimiento. Mientras se quejan de los insectos que les chupan la sangre y disfrutan del mejor pollo que se han comido, uno de los choferes lee en voz alta la noticia. Un cambio de plano muestra las imágenes telenoticiosas de lo que se lee. Ante las cámaras, y acusado de los crímenes cometidos por el trío para asegurar la supervivencia del viejo, se presenta al “Monstruo

de los Mangones”, alias Babalú, un desarrapado individuo de raza negra cuyos ojos desorbitados denuncian una psique demencial, abyecta. En la vampiresca presentación que hacen los medios de las imágenes, la categoría del crimen habrá variado. Esto no sorprende para nada: el canibalismo es, finalmente, una marca racial (Fanon 112, 120). Como suele suceder ante la equilibrada y ciega justicia, también en este caso “la culpa la tiene el guaguancó”.

Notas

¹ Los trabajos videográficos de Oscar Campo y Jorge Navas son ejemplos representativos de la continuación de esta tendencia.

² Según Mayolo, la semilla del término ya se encuentra en la obra de Álvaro Mutis, cuya obra La mansión de Araucaíma fue subtitulada por el escritor como “relato gótico de tierra caliente”.

³ En sentido original, la palabra “gótico”denominaba la lengua y etnicidad de los Godos, cuya reputación de “bárbaros” se estableció por la manera en que lograron efectivamente debilitar al Imperio Romano. De allí que durante el Renacimiento su nombre se usara para representar el polo siniestro en cualquiera de los binarios construidos para justificar la “civilización” de los europeos: Sur-Norte, Gótico-Grecorromano, Oscurantismo-Iluminismo, medieval-moderno, superstición-Razón, etc. Al hablar del género Gótico me refiero, siguiendo a Baldick, al que surge de la literatura y el cine anglosajones entre los siglos XVIII y XX (y no a su homónimo en la arquitectura). Poe ha sido considerado su principal transformador al desplazar el tema principal de la crueldad a la decadencia. Situados en escenarios de finales de la Edad Media o a principios de la modernidad, las historias clásicas de la literatura gótica prefieren espacios cerrados y antiguos en que prevalecen códigos bárbaros ancestrales, pues hay una preocupación constante por los poderes heredados y la corrupción de la aristocracia feudal. Véase Chris Baldick, "Introduction," The Oxford Book of Gothic Tales, ed. Chris Baldick (Oxford, New York: Oxford UP, 1993).

⁴ Siguiendo los planteamientos de Aparicio y Chávez-Silverman, hablo de “tropicalizaciones” en íntima relación con “transculturaciones”. Tropicalizar, dicen, es “to trope, to imbue a particular space, geography, group, or nation, with a particular set of traits, images, and values.” Frances Aparicio and Susana Chávez-Silverman, eds., Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad (Hanover and London: Dartmouth College, UP of New England, 1997) 8.

⁵ Véase por ejemplo Vicente Quirarte, Sintaxis Del Vampiro: Una Aproximación a Su Historia Natural (México D.F.: Verdehalago, 1996) 28-9.

⁶ El producto principal del Valle del Cauca fue, desde siempre, la caña de azúcar (introducida hacia 1.550), que se cultivaba cerca a los piedemontes y en las riveras protegidas. Las condiciones para su cultivo eran ideales por la fertilidad de la tierra y por ser esta región la única en el mundo en la que la caña se puede producir el año entero. Su comercio fue prominente durante la colonia, pero también tuvo un apogeo a finales de los sesentas, cuando la ruptura de relaciones de los Estados Unidos con Cuba le obligó a buscar nuevos proveedores de azúcar. Sobre el papel del azúcar en el Valle del Cauca véase, por ejemplo, Rolf Knight, Sugar Plantations & Labor Patterns in the Cauca Valley, Colombia, Anthropological Series (Toronto: Department of Anthropology-U of Toronto P, 1972).

⁷ Véase Paul Barber, "The Real Vampire," Natural History. (Oct 1990): 76.

⁸ En un caso muy revelador de la pervivencia del carácter vampiresco en la esencia del capitalismo, la tribu indígena de los U'Wa amenazó en Colombia con cometer un suicidio colectivo si la petrolera multinacional OXY (Occidental Petroleum) insistía en extraer la sangre de su madre tierra en terrenos ancestrales y sagrados de la etnia. El gobierno nacional, previsiblemente, cedió a las presiones y favoreció los intereses de la Oxy. Lejos de rechazarlas, el Estado a menudo se atribuye frente a la nación las características

vampirescas con que se le caricaturiza: en días pasados, hablando sobre la nueva estrategia contra el terrorismo y especialmente sobre el mecanismo mediante el cual los particulares podrán dar dinero a las Fuerzas Militares para garantizar su protección, el ministro de Defensa colombiano, Gustavo Bell, afirmaba que “El estado tendrá dientes afilados” para combatir el terrorismo (“Estado Tendrá Dientes Afilados: Mindefensa,” El Tiempo Dic. 3 2001).

⁹ “Sangre,” Diccionario De La Lengua Española. Real Academia Española. 1992 ed.

¹⁰ “Vampiro,” Diccionario De La Lengua Española. Real Academia Española. 1992 ed.

¹¹ Un ejemplo ya clásico es el siguiente: “Capital is dead labour which, vampire-like, lives only by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks.” Karl Marx, Capital, trans. Ben Fowkes, vol. 1, 3 vols. (Harmondsworth: Penguin, 1990) 342.

¹² Antes de popularizarse en el cine, la vampiresa aparece primero en literatura durante el periodo Romántico, el Victoriano, y mediados del siglo XX a veces con gran importancia, como en el caso del Drácula de Stoker. Su figura se ha ligado a la de las leyendas griegas y romanas de Lamia y Striges y, con mucha frecuencia, a la leyenda judía de Lilith (véase una adaptación contemporánea y psicologista de este mito en la novela Lilith de J.R. Salamanca y la película basada en ella que dirigió Robert Rossen, con actuación de Warren Beatty y Jean Seberg).

¹³ “The connection between women and vampires often stems from a general fear of the Other, in this case, a fear of powerful and predatory women”: Carol A. Senf, “Daughters of Lilith: Women Vampires in Popular Literature,” The Blood Is the Life: Vampires in Literature, eds. Leonard G. Heldreth and Mary Pharr (Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1999) 199. A la conformación de esta mitología se sumaría la atmósfera generada por la estrecha relación que guarda la mujer menstruante (o *monstruante*) con la sangre y con la luna, como lo sugiere Case cuando afirma que “the Kiss of blood is a weakening device that played into male myths of menstruation, where women’s loss of blood was associated with their pale, weak image”. Sue-Ellen Case, “Tracking the Vampire,” Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies 3.2 (Summer 1991): 7.

¹⁴ Agradezco a Karen Faulk por sus valiosos comentarios y observaciones al respecto.

¹⁵ Tampoco existen muchas mujeres así en el cine y la literatura latinoamericanos. Este personaje prefigura a la Refugio de la novela homónima de Terri de la Peña, en la que la mujer vampiro también trabaja como enfermera y obtiene la sangre del banco del hospital (Senf 202). La introducción de Brownworth y Redding trata sobre vampiresas en el cine. Brownworth, Victoria A., ed., Night Bites: Vampire Stories by Women, Seattle, WA: Seal P, 1996.

¹⁶ Douglas Hill habla de “a blatantly sexual motif—riddled with eroticism, clogged with sadism and other perversions”. Citado en Senf, “Daughters of Lilith: Women Vampires in Popular Literature,” 212.

¹⁷ La patología del vampirismo puede abarcar la necrofilia y otras perversiones como la necrofagia y el necrosadismo. Véase “Vampirismo,” Diccionario De La Lengua Española. Real Academia Española. 1992 ed.) y “Vampire”, Rosell Hope Robbins, The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology (New York: Crown, 1959).

¹⁸ Estos grupos, antecesores directos de los grupos paramilitares actuales, fueron aparentemente creados por la policía y políticos locales para reducir en número y fuerza a los seguidores del asesinado líder liberal Jorge Eliécer Gaitán. Estaban compuestos por grupos privados y mercenarios financiados por terratenientes, industriales y ganaderos. Sus tácticas de ataque eran móviles y descentralizadas y en un principio se dedicaron a asesinar líderes políticos y ricos hacendados cafeteros, pero luego extendieron el rango de sus víctimas para incluir a jueces y civiles, a quienes torturaban antes de arrojar sus cadáveres a los ríos. Algunas versiones cuentan hasta 200, 000 personas asesinadas durante el período conocido como La Violencia, entre 1948 y 1953. Véase Cecilia Zárate-Laun, “Colombia’s Paramilitaries in Historical Perspectives: Closing the Circle of Violence,” Against the Current 95 Nov/Dec 2001.

¹⁹ Véase Paul Virilio, La Máquina de visión, trans. Mariano Antolín Rato, Signo E Imagen, ed. Jenaro Talens, Segunda ed., vol. 19 (Madrid: Cátedra, 1998).

²⁰ La atracción sentida por Caicedo hacia Poe y Lovecraft se hace visible a lo largo de sus textos en un sinnúmero de referencias y homenajes literarios. Muchos de sus cuentos (incluido “Berenice”) tienen como protagonistas a mujeres inspiradas en los personajes femeninos de Poe. También es recurrente su uso de la situación de “La Casa Usher” como metáfora de lo que sucede a su clase social en Cali. Por otra parte, haciendo homenaje a H.P. Lovecraft, uno de los personajes recurrentes de sus cuentos lleva por nombre Héctor Piedrahita Lovecraft.

²¹ La conceptualización del *gaze* que empleo proviene de Frantz Fanon, "The Fact of Blackness," trans. Charles Lam Markmann, Black Skin, White Masks (New York: Grove, 1991).

²² Alberto Navarro, "Con Carlos Mayolo," Cinemateca 2.5 (Agosto 1978): 74.

²³ Mayolo justificaba las diferencias de color en la película en que el género de la “pornomiseria” “siempre se mostraba a color”, mientras que se empleaba “el blanco y negro que siempre ha sido usado por el cine latinoamericano independiente para mostrar el punto de vista al interior de la miseria” (“Diálogos Del Salón Rojo,” El pueblo Domingo 11 de junio 1978).

²⁴ Los nuevos trabajos documentales del nuevo cine latinoamericano realizados durante los 1960s habían sido aclamados por críticos europeos y norteamericanos, contribuyendo a la fundación de un nuevo canon cinematográfico latinoamericano. Hacia mediados de los 1960s algunos cineastas asociados al movimiento empezaron a mostrar su escepticismo frente a este espaldarazo de la crítica, intentando valorar sus obras según categorías y juicios que respondieran a las realidades latinoamericanas y no a criterios impuestos desde el exterior (Zuzana Pick, The New Latin American Cinema: A Continental Project (Austin: U of Texas P, c1993)). Esta actitud podría encontrarse alineada a la denuncia de René Vautier, uno de los fundadores del cine argelino, de que “los filmes antropológicos sobre África... eran filmes de propaganda contra un pueblo colonizado” (Alzate 25). Treinta años después, a pesar de sus muchos logros e innovaciones, el documental latinoamericano seguía siendo aún bastante desconocido y marginal, ausente de muchas antologías y estudios del género, incluso de historias sobre cine latinoamericano. Un esfuerzo significativo por cubrir este vacío fue el realizado por Julianne Burton en 1990: Julianne Burton, ed., The Social Documentary in Latin America (Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh P, c1990). Su labor se ha extendido a iniciar una colección de estas obras, que hoy en día todavía son bastante difíciles de encontrar; las colecciones más grandes y completas se encuentran en la Cinemateca de Cuba y en la Mediathèque du Tiers Monde en París (Burton, "Toward a History" 9).

²⁵ Hernando Salcedo Silva citado en Martínez Pardo 322.

²⁶ Esta y las demás traducciones incluídas en este ensayo son mías.

²⁷ “Epistemic murk”. Michael Taussig, Shamanism, Colonialism, and the Wild Man (Chicago: U of Chicago P, 1987) 123, citado en Moreiras 217 y 223n23: “Epistemic murk in the sense in which Taussig uses the expression can be briefly described as the engagement of fictitious realities whose allegorical as well as literal effect is “a betrayal of Indian realities for the confirmation of colonial fantasies.” Para Moreiras, “epistemic murk is the disciplinary medium of Latinamericanism, since Christopher Columbus”.

²⁸ Este fenómeno ha sido estudiado por la antropología en la tumba del potentado vallecaucano Aristizábal y del industrial alemán Leo Kopp, fundador de la primera industria cervecera en Colombia. Cientos de personas acuden diariamente para hacer algo similar con tanta constancia y devoción como puede atestiguarlo la oreja de sus monumentos, que han perdido ya el color dorado por la persistencia del contacto labial.

Obras Citadas

Agarrando Pueblo (Los vampiros de la miseria). Dir. Luis Ospina, y Carlos Mayolo. 1978.

Alzate, Gastón. "Al pie, Al pelo y A la carrera: comentarios a una trilogía documental de Luis Ospina." Revista de Estudios Colombianos 17 (1997): 24-31.

Aparicio, Frances, y Susana Chávez-Silverman, eds. Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad. Reencounters with Colonialism: New Perspectives on the Americas. Hanover and London: Dartmouth College, UP of New England, 1997.

Baldick, Chris. "Introduction." The Oxford Book of Gothic Tales. 1992. Ed. Chris Baldick. Oxford, New York: Oxford UP, 1993. xi-xxiii.

Barber, Paul. "The Real Vampire." Natural History. (Oct 1990): 74-82.

Benítez-Rojo, Antonio. The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective. 1992. Trans. James E. Maraniss. 2nd. ed. Durham: Duke UP, 1996.

Burton, Julianne. "Toward a History of Social Documentary in Latin America." The Social Documentary in Latin America. Ed. Julianne Burton. Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh P, 1990. 3-30.

Caicedo Estela, Andrés. Destinitos fatales. Eds. Luis Ospina y Sandro Romero Rey. Bogotá: Oveja Negra, 1988.

---. Ojo al cine. Eds. Luis Ospina y Sandro Romero Rey. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1999.

-
- Case, Sue-Ellen. "Tracking the Vampire." Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies 3.2 (Summer 1991): 1-20.
- "Diálogos del salón rojo." Entrevista a Carlos Mayolo. El pueblo Domingo 11 de junio 1978: 8.
- "Estado tendrá dientes afilados: Mindefensa." El Tiempo Dic. 3, 2001, sec. A: 1.
- Fanon, Frantz. Black Skin, White Masks. 1952. Trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove, 1991. 17.
- . "The Fact of Blackness." Trans. Charles Lam Markmann. Black Skin, White masks. 1952. New York: Grove, 1991. 109-40. 17.
- Knight, Rolf. Sugar Plantations & Labor Patterns in the Cauca Valley, Colombia. Anthropological Series. Toronto: Department of Anthropology-U of Toronto P, 1972.
- Marx, Karl. Capital. Trans. Ben Fowkes. Vol. 1. 3 vols. Harmondsworth: Penguin, 1990.
- Moreiras, Alberto. "The Aura of Testimonio." The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America. Ed. George M. Gugelberger. Durham and London: Duke UP, 1996. 192-224.
- Navarro, Alberto. "Con Carlos Mayolo." Cinemateca 2.5 (Agosto 1978): 70-82.
- Ortiz, Fernando. Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar. 1947. Trans. Harriet de Onís. Durham and London: Duke UP, 1999. 2.
- Pura sangre. Dir. Luis Ospina. Cine Colombia. 1982.
- Pick, Zuzana. The New Latin American Cinema: A Continental Project. Austin: U of Texas P, c1993.
- Quirarte, Vicente. Sintaxis del vampiro: una aproximación a su historia natural. México D.F.: Verdehalago, 1996.
- Robbins, Rosell Hope. The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology. New York: Crown, 1959.
- Senf, Carol A. "Daughters of Lilith: Women Vampires in Popular Literature." The Blood is the Life: Vampires in Literature. Eds. Leonard G. Heldreth and Mary Pharr. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1999. 199-216.
- Taussig, Michael. Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. Chicago: U of Chicago P, 1987.
- Taussig, Michael T. The Devil and Commodity Fetishism in South America. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1980.
- Virilio, Paul. La máquina de visión. La machine de vision. Trans. Mariano Antolín Rato. Signo e imagen. Ed. Jenaro Talens. Segunda ed. Vol. 19. Madrid: Cátedra, 1998.
- White, Luise. Speaking with Vampires: Rumor and History in Colonial Africa. Studies on the History of Society and Culture. Eds. Victoria E. Bonnell and Lynn Hunt. Vol. 37. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 2000.
- Zapata Olivella, Manuel. La rebelión de los genes: El mestizaje americano en la sociedad futura. Bogotá: Altamir, 1997.
- Zárate-Laun, Cecilia. "Colombia's Paramilitaries in Historical Perspectives: Closing the Circle of Violence." Against the Current 95 Nov/Dec 2001: 25-30.