

## **Desenterrando el lenguaje de *La sed* (2020), de Marina Yuszczuk**

**ELENA GENEAU**

**ALEXIA GROLLEAU**

**SOPHIE MARTY**

**CECILIA REYNA**

*UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE*

*UNIVERSITÉ D'ORLÉANS*

*c.lepage@parisnanterre.fr*

*En la mano crispada de un muerto, / en la memoria de un loco, / en la  
tristeza de un niño, / en la mano que busca el vaso, / en el vaso  
inalcanzable, / en la sed de siempre.*

«Moradas», A. Théodore Frankel, Alejandra Pizarnik

1. La novela elegida y tratada por *Tinta en el ojo* en su última reunión fue *La sed*, de la escritora argentina Marina Yuszczuk; ganadora de la primera edición del Premio Sara Gallardo, cuyo objetivo es «reconocer la creación y la calidad literaria de autoras argentinas –cis, lesbianas, travestis, transexuales y transgénero–, difundir la diversidad de miradas y voces dentro del escenario narrativo actual, y premiar la mejor novela publicada en nuestro país en el último año», según la [página del Ministerio](#) de la Cultura. Publicada en septiembre del 2020, o sea, en plena pandemia, es una novela que evoca en primera persona los destinos de dos mujeres. Consta de dos partes; en la primera, una vampira viaja de Europa del Este hacia Argentina. Llega a la capital y, a lo largo de los años, se encuentra con varios personajes, entre ellos Justina, Francisco, y Joaquín. A los tres, primero los desea sexualmente, antes de ceder a su impulso vampírico y provocarles la muerte. Presa de una melancolía suscitada entre otras cosas por la soledad y por la condena implícita que representa su diferencia como vampira, decide encerrarse en la bóveda del cementerio bonaerense de La Recoleta. En cuanto a la segunda parte, Alma, la protagonista, cuyo nombre lleva a

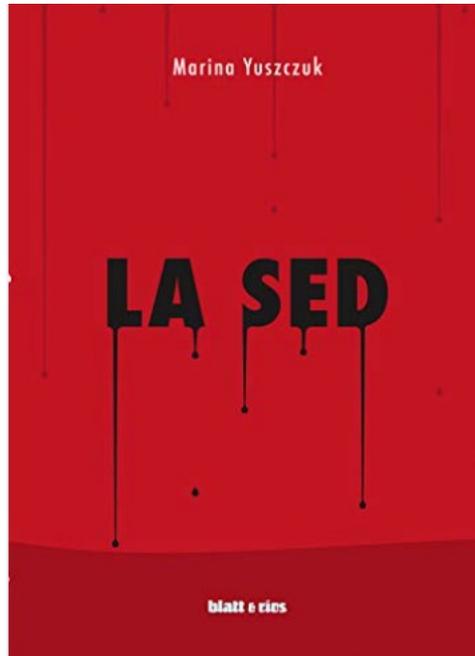
preguntarse si la primera narradora representaría algo más corporal, parece condenada a su turno por su condición. Madre separada, se dedica a tareas editoriales, a la vez que enfrenta la enfermedad de su madre y sus responsabilidades para con Santi, su hijo. Esta existencia de encierro y tristeza termina cuando se encuentra con la vampira que, de cierto modo, la liberará. Al inclinar voluntariamente su cuello para ser mordida, escapa a una vida agobiante, hecha de obligaciones y soledad.

2. Es así que, mientras que unes la leyeron como una novela de vampiros, otros se centraron en el anclaje histórico-social argentino. Al mismo tiempo, a la hora de valorar la forma, muchos coincidieron en que evoca temas graves como la muerte, el deseo carnal o la maternidad. Terminaremos con este último tema que parece muy presente en la narrativa latinoamericana contemporánea, aunque solo se esboce acá la hipótesis de esa tendencia actual.

### **1. *La sed*, ¿una historia de vampiros?**

---

3. Al enfrentarse el lector o la lectora con la evidencia de esta adscripción genérica, el texto esboza un horizonte de expectativas que no puede dejarlo indiferente. Aparece enseguida la cuestión de la relación que teje Marina Yuszczuk con los intertextos literarios que convoca. Es más, se vale de una serie de escenas que ella conocer de novelas vampíricas pueden evocarle citas casi literales. Motivos y tópicos de la novela de vampiros se suceden en la primera parte, a tal punto que uno llega a preguntarse: ¿*La sed* es un homenaje, un aporte novedoso o una reescritura crítica?
4. Según las opiniones dadas en Goodreads, varios lectores definen *La Sed* como una «novela de género» o una «novela de vampiros». Por lo menos, es así como aparece en la primera parte, ya anunciada por la portada del libro: tapa roja y un título negro chorreando, de cuya combinación, se deduce un mensaje claro hecho de una combinación sangre y muerte.



1.

5. Pese al comentario enunciado por la propia protagonista-vampira: «me distrajo por un instante la ingenuidad de creer que la literatura sobre vampirismo era una fuente de verdad» (Yuszczuk, 2020; 53), afirmamos que Yuszczuk se valió de un amplio repertorio de obras vampíricas para asentar las bases de su novela, apoyándose –entre otras fuentes y como no podía ser de otro modo– en la literatura (*La Morte amoureuse* de Théophile Gautier [1836], *Carmilla* de Sheridan Le Fanu [1872], *Drácula* de Bram Stoker [1897], *Entrevista con el vampiro* de Anne Rice [1976]); así como en otras más contemporáneas como el cine (*Drácula*, de Francis Ford Coppola [1992]).
6. De hecho, los vampiros de *La Sed* cuentan con características clásicas fácilmente comparables, lugares comunes del género, tales como la no-muerte, es decir, –«la malédiction de l’immortalité» (Stoker,

1992; 285)/«Vous avez vu la comtesse Mircalla ! [...] Mais elle est morte depuis plus d'un siècle» (Le Fanu, 1996; 114)/ «Durante siglos me había alimentado sin problemas» (Yuszczuk, 2020; 13)–; la sed de sangre –«Les dents blanches et aiguës comme des dagues, derrière les lèvres dégoûtantes de sang, claquèrent comme un fauve» (Stoker, 1992; 372)/ «Me asqueaba, pero me aplacaba la sed» (Yuszczuk, 2020; 32)–; la belleza y la sensualidad –«Oh ! comme elle était belle ! Les plus grands peintres, lorsque, poursuivant dans le ciel la beauté idéale, ils ont rapporté sur la terre le divin portrait de la Madone, n'approchent même pas de cette fabuleuse réalité» (Gautier, 1998; 8)/ «Con el tiempo perfeccionamos el mecanismo, agregamos la seducción a la violencia» (Yuszczuk, 2020; 14). Ahora bien, el único rasgo del que se ve desprovista la vampira, repetidas veces, es la fuerza. Por eso, si comparamos la descripción que hace Wilhelmina Harker de Drácula («Le vampire que nous devons affronter possède la force de vingt hommes» [Stoker, 1992; 315]), con la de la protagonista de Yuszczuk («no podía mover las manos, sujetadas con fuerza a mis espaldas, y bajé la cabeza, vencida por un sentimiento desconocido» [Yuszczuk, 2020; 54]), la diferencia salta a la vista. Por lo tanto, les Tintes se interrogaron sobre la ausencia de esta característica esencial para su supervivencia. ¿Será que, a pesar de su compromiso feminista, la autora argentina reproduce normas de género entre estas criaturas fantásticas? «Su» vampira no utiliza la fuerza para cazar tras la muerte del Hacedor –aquel que la convirtió, a ella y a sus hermanas, y que se alimentaba principalmente de niños («Nos calmábamos la sed, y las madres desesperadas no podían más que llorar frente a la dolencia misteriosa que se llevaba a los hijos» [Yuszczuk, 2020; 14]). Ella se valdrá, sobre todo, de la seducción («Muchas veces pensé que era esto último por el entusiasmo con que respondían a mis declaraciones de pasión, cuando acaso decidía seducirlas antes de atacar» [Yuszczuk, 2020; 30]).

7. En última instancia, vale acotar otro punto en común relevante, porque ¿qué sería un retrato de vampiro sin que se revelara el secreto de su muerte? Aunque contrariamente a esas novelas en las que el *modus operandi* aparece a mediados o a finales de la trama narrativa –citemos *Drácula* («Je vais lui couper la tête, remplir sa bouche d'ail et lui percer le corps d'un pieu en bois» (Stoker, 1992; 268)); *Carmilla* («On redressa donc le corps, et comme le veut la coutume, on transperça à l'aide d'un pieu pointu le cœur du vampire qui poussa un cri déchirant, en tout point comparable à celui d'une personne à l'agonie. Puis on trancha la tête et un torrent de sang

s'échappa du cou décapité» [Le Fanu, 1996; 129]); o incluso novelas cortas como *La Morte amoureuse* («il aspergea d'eau bénite le corps et le cercueil sur lequel il traça la forme d'une croix avec son goupillon. La pauvre Clarimonde n'eut pas été plus tôt touchée par la sainte rosée que son beau corps tomba en poussière» [Gautier, 1998; 43]) –en *La Sed*, Marina Yuszczuk ha elegido exponerlo desde el inicio y desde una focalización narrativa interna –aunque comúnmente desde la perspectiva de las víctimas–, aquí la del monstruo, podría justificar que se trate desde el principio del *modus operandi*. Por otra parte, a pesar de su inmortalidad, los vampiros están preocupados, incluso más que los humanos, por sus debilidades (cruz cristiana, agua bendita, ajo, sol) y por su propia muerte. De ahí que, desde las primeras páginas, la vampira describa la muerte del Hacedor («Cuando se llevaron a mi Hacedor, la cabeza separada del cuerpo por el filo de la espada, hubo que esconderse» [Yuszczuk, 2020; 14]) y la de sus hermanas («Mientras ellas se retorcían y los hombres apenas alcanzaban a dominarlas vi cómo el sacerdote, después de dibujarse sobre el cuerpo la señal de la cruz, les hundía una estaca en el pecho y descargaba el hacha sobre sus cuellos» [Yuszczuk, 2020; 15]). En todos estos acontecimientos, la vampira contempla el único fin posible que la preocupa.

8. De entre todas las obras de género, como era de esperarse, *Drácula* representa el hipotexto más presente en *La Sed*. A modo de ejemplo, detrás del Hacedor que vive en un castillo (Yuszczuk, 2020; 13, Stoker, 1992; 16), está la figura histórica de Vlad III de Valaquia, apodado El Empalador, y más precisamente el personaje literario de Drácula –cuyo nombre se inspira del apodo, «Dracul», heredado por su padre Vlad II. El emblema del Hacedor es un guiño –¿demasiado?– explícito a la Historia, y por tanto, a la obra de Stoker: «un antiguo sello grabado con la figura de un dragón cuyas garras formaban una letra» (Yuszczuk, 2020; 51). Enseguida adivinamos que se trata de la letra D, remitiendo a los Dracul, cuyo origen latín «draco» significa «dragón». En *La sed*, las mujeres que acompañan al Hacedor, entre ellas la protagonista-vampira («Desnuda, con el cuerpo cubierto de sangre seca, me arrastraba entre sombras y mis hermanas conmigo, esperando esas noches en las que el Hacedor nos invitaba a sus orgías de sangre y cópulas furiosas» [Yuszczuk, 2020; 13]), las cuales aparecen como una evocación de las tres esposas de Drácula que seducen a Jonathan Harker (Stoker, 1992; 60-61) y comen bebés ofrecidos por el benefactor inmortal (Harker, 1992; 63). Por lo tanto, la escena en que las hermanas de la prota-

gonista-vampira fueron asesinadas por un sacerdote (Yuszczuk, 2020; 15), podría ser una alusión sutil a la muerte de las tres mujeres a manos del profesor Van Helsing (Stoker, 1992; 482-484).

9. Asimismo, las fechas de la diégesis de la primera parte de *La Sed* y de la obra del famoso irlandés por poco coinciden. Ambas novelas transcurren a finales del siglo XIX. Aunque carezcamos de fechas precisas en *Drácula*, sabemos que la historia, que dura solo siete meses, transcurre entre 1873 (Stoker, 1992; 98) y 1897. En cambio, *La Sed* se extiende en un período mucho más amplio, desde la epidemia de fiebre amarilla (1871) en Buenos Aires y la guerra de la Triple Alianza (1864-1870), hasta el siglo XXI. Pese a que el final de la narración sea fácil de situar, el principio queda confuso, seguramente para mantener vivo el mito del vampiro inmortal. La muerte del Hacedor («Cuando se llevaron a mi Hacedor, la cabeza separada del cuerpo por el filo de la espada, hubo que esconderse» [Yuszczuk, 2020; 14]) –que relacionamos anteriormente con Drácula– pudo marcar un hito que nos hubiera permitido ubicar la diégesis en el tiempo. Detrás de esta tercera persona del plural impersonal («llevaron»), el aficionado o la aficionada a novelas de vampiros imagina a los protagonistas de *Drácula*: Jonathan Harker y Quincey P. Morris («Je hurlai quand je vis mon mari trancher la gorge offerte pendant que Mr Morris plongeait son arme jusqu'à la garde dans la région du coeur» [Stoker, 1992; 490]). Aun si, las fechas no coinciden exactamente, ya que la muerte de Drácula imaginada por Stoker ocurre después de la llegada de la vampira de *La Sed* al continente americano.
10. Dicho esto, la repetición de ciertas escenas sacadas de las obras de vampiros, más que un homenaje, pareció un pastiche algo artificial y poco logrado a algunos Tintes. En el primer capítulo, la llegada del barco al puerto de Buenos Aires («La tarde en que llegué a Buenos Aires, el barco se deslizó por una superficie interminable de agua marrón, a la que llamaron «río» [Yuszczuk, 2020; 11]) recuerda el desembarco de Drácula en las costas inglesas (Stoker, 1992; 112-122). Más aún, notamos un paralelo entre la actitud depredadora de la vampira y la de Drácula («Le navire semble maudit. En entrant dans la baie de Biscay, toujours gros temps, avons perdu un autre homme. Disparu. Comme le premier, il a pris son quart, l'a terminé, et personne ne l'a revu» [Stoker, 1992; 118]/ «No fue difícil, ni cazar ni seducir a las presas, pero sí lo fue espaciar los ataques lo suficiente como para que no llegara a la consciencia de todos, pasajeros y tripulación, el

hecho de que alguien se los estaba comiendo» [Yuszczuk, 2020; 12]), o la descarga de los baúles en los que se esconden las criaturas («quelques grandes caisses remplies de terreau» [Stoker, 1992; 115]/ «Después de contemplar la ciudad durante unos minutos decidí volver a la bodega y elegí el baúl más voluminoso para esconderme, no sin antes romper el candado que lo aseguraba y vaciar parte del contenido en otro baúl también enorme» [Yuszczuk, 2020; 12]).

11. Las referencias a *Drácula* también alcanzan su adaptación fílmica dirigida por Francis Ford Coppola. Pensemos en la escena del confesionario, en la que la protagonista-vampira empieza por confesar irónicamente su atracción y su deseo por el vampiro al sacerdote Joaquín («Cuando se acercó, me palpitaba la sangre bajo la piel por el deseo de ser consumida. Me dejé estar, inmóvil, mientras él me subía desde los pies hasta el cuello, trastornándome de placer. Le ofrecí el cuello, deseante, vencida. Ese es mi pecado, Padre. No soy una víctima, iyo lo llamé! ¡Yo lo quería!» [Yuszczuk, 2020; 43]) y termina por alimentarse de él. Unes Tintes vieron en este relato la entrega de Lucy Wenstenra a Drácula, en su propio cuarto (Ford Coppola, 1992; 1:19:10-1:21:00).



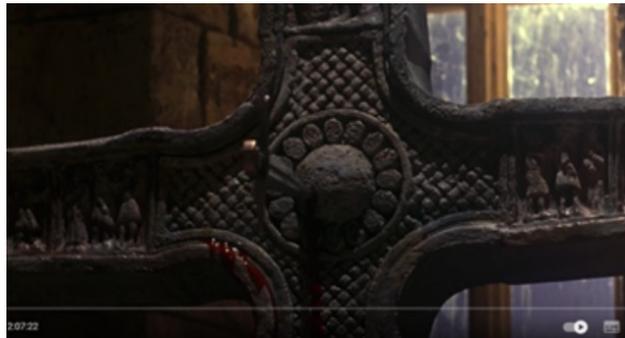
Figura 1: Lucy ofrece su cuello a Drácula



Figura 2: Lucy desea la presencia de Drácula en ella

12. A continuación, en *La Sed*, el momento de la misa negra nos hizo pensar en dos obras. La primera sale del ámbito vampírico para abarcar el erotismo; se trata de *Histoire de l'œil* (1967) de Georges Bataille. Simone estrangula hasta la muerte al sacerdote, Don Aminado, mientras se acuesta con él frente a sus cómplices (Bataille, 1967; 89-90). Simone corrompe la simbólica del cáliz con la orina del sacerdote («Don Aminado emplît bruyamment d'urine le calice maintenu par Simone sous la verge» [Bataille, 1967; 85]) y la protagonista-vampira de *La sed* recoge la sangre de su víctima («Hizo falta que recurriera a mi boca para que la sangre volviera a fluir, y recogí la suficiente para cubrir el fondo del cáliz» [Yuszczuk, 2020; 44]) y, para llevar a cabo la misa negra, bebe el contenido delante de la cruz en un gesto de desafío hacia la religión cristiana: «De rodillas al lado de él, y después de frotarme la cara y el pecho con su sangre, le puse una mano en el pecho y con la otra levanté el cáliz antes de beber su contenido para mostrarle al Cristo en el altar, a sus ojos impotentes del amarillo de la cera, lo que hacía con su ministro» (Yuszczuk, 2020; 44). Al mismo tiempo, el paralelo entre esta escena y el inicio de la película *Drácula* resulta muy evidente. Al volver de la guerra contra los turcos, Vlad III encuentra el cuerpo sin vida de su esposa, Elizabetha, en medio de una iglesia. El sacerdote, aparentemente un ancestro de Van Helsing –ambos papeles desempeñados por Anthony Hopkins–, le anuncia que debido a las circunstancias de su muerte (el suicidio) su alma está perdida. En este momento, Vlad III, cegado por la desesperación y la ira, clava su espada en el centro de la cruz

(Ford Coppola, 1992; 4:44-4:48), desde la cual se derrama sangre (Ford Coppola, 1992; 4:48-4:53). La recoge con un cáliz y bebe su contenido (Ford Coppola, 1992; 4:53-5:16), lo que marcará también su oposición hacia la religión cristiana, así como el principio de su transformación en un demonio.



2. *Figura 3: Espada de Vlad III en la cruz*



3. *Figura 4: Vlad III bebe la sangre de la cruz y se convierte en vampiro*

13. No obstante, *La Sed* no es cualquier novela de vampiros, es la de un vampiro hembra y bisexual. Por eso, resulta imprescindible compararla con *Carmilla*, primera historia de una vampira lesbiana. Aunque la trama narrativa resulta claramente diferente, algunos detalles de *La Sed* recuerdan el

*modus operandi* de la «joven» protagonista para seducir y alimentarse de sus víctimas. Por ejemplo, tanto la novela de Yuszczuk como la de Le Fanu, presenta la intrusión de la vampira en el cuarto de su amante-presa seguida por una especie de parálisis en sueño («Il m'est difficile de parler de cauchemar. J'étais tout à fait consciente d'être endormie, mais je savais également que j'étais dans ma chambre, allongée dans mon lit. [...] J'aperçus quelque chose bouger près du lit que je n'arrivais pas à distinguer tout d'abord. Puis je me rendis compte qu'il s'agissait d'un animal d'un noir profond qui ressemblait à un chat monstrueux» [Le Fanu, 1996; 66-67]/ «Me desperté con una sensación extraña. Estaba acostada, todavía saliendo del sueño, y me sorprendió la visión de una criatura que estaba parada al lado de la cama, completamente inmóvil. Era un cuerpo borroso, de color marrón, o al menos así lo pude ver en la penumbra del cuarto...» [Yuszczuk, 2020; 82]). Obviamente, el punto común más relevante entre ambas novelas es que la vampira se enamora de su presa, por si fuera poco, una mujer. En *Carmilla*, este amor –muy perceptible y seguramente correspondido, a pesar de no ser asumido, teniendo en cuenta la época de la publicación– se ve disimulado por un vínculo amistoso muy fuerte con la narradora, caracterizada por su gran ingenuidad. Siendo una novela del siglo XXI, algunos Tintes se esperaban una historia de amor lésbico más desarrollada y asumida. Sin embargo, este romance, por llegar solo al final de *La sed* («Mientras le miraba la cara en la oscuridad, iluminada por el resplandor de la luna que entraba a través de la ventana, pensé en la noche en que me había apoyado todo el cuerpo encima y yo, debajo suyo, había temblado por la excitación de no saber exactamente lo que me haría» [Yuszczuk, 2020; 129]), se ve algo anecdotizado.

14. La primera parte de *La Sed* pretende ser una reescritura de ciertos elementos claves de las novelas de vampiros más conocidas. Sin embargo, al retomar tantos lugares comunes y tantas escenas clásicas, el potencial creador se ve debilitado por la falta de verdadera reapropiación de esta criatura mítica. En esta novela, la existencia del vampiro –como analogía de la no muerte experimentada por la madre– encuentra su justificación en las temáticas que nuclea antes que en la potencia de su universo. En resumidas cuentas, el vampiro aparece como un pretexto literario, sacado del universo fantástico, destinado a entender una realidad. Por ende, consideramos que *La Sed* no es una novela de vampiros que pueda inscribirse en exclusividad en la larga tradición literaria y fílmica mencionada anteriormente, sino que

puede ser relacionada con otros hipotextos, como por ejemplo la novela gótica bajo el punto de vista de la crítica al catolicismo, punto clave en *The Monk*, novela de Lewis, considerada como una de las primeras de este género, y que aparece en *La sed*, en una escena particularmente *gore* en una iglesia.

## **2. Vínculos: ambigüedades y deslizamientos**

---

15. Si el incipit de la novela se podría estructurar como la historia de dos amantes: la de la vampira (en la primera parte), y la de su amante-presa (en la segunda parte), en lo concerniente a la estructura, se comentó mucho la relación entre estas partes, en particular a nivel estilístico: para unes la primera parte implicaba referencias y vocablos que le daban un cariz anticuado logrado, otros lamentaron la falta de singularización formal entre las dos narradoras. Varies de entre les presentes mencionaron torpezas vistas como típicas de un escritor incipiente: la tendencia a explicitar los símbolos (por ejemplo cuando la vampira cubre el interior de su bóveda con un tejido rojo que le recuerda «la sangre domesticada» [Yuszczuk, 2020; 64]), y a detallar con pesadez la estructura de la diégesis (abundan los marcadores temporales, como para aclarar que pasa el tiempo en la vida de la vampira: por ejemplo «Las siguientes horas», «Esa tarde» [Yuszczuk, 2020; 64]).
16. Desde otro ámbito, se empezó intercambiando opiniones sobre las posibles articulaciones entre la historia de la vampira y la de Alma. Se desplegó entonces todo un juego de identificaciones y paralelismos: los lectores coincidieron en un empleo metafórico de la primera parte respecto de la segunda, pero difirieron en las motivaciones. Alguien propuso que la madre, quien muere poco a poco, perdiendo sus funciones vitales, la autonomía y la posibilidad de comunicarse con los demás, podría identificarse con la vampira encerrada en un ataúd, aislada de todos, sin poder morir. La historia de este personaje sería una versión de la vivencia que la madre se niega a compartir o hablar con la hija. Otros, en cambio, vieron en la historia de la vampira un paralelo con la de la hija: entregada por su madre al Hacedor que la convierte, presa de una melancolía imposible de consolar, como tampoco de saciar su sed, puede metaforizar el proceso de duelo de Alma. La incompatibilidad de las imágenes entre el cadáver y la persona en

vida: «Quizás lo intolerable, incluso para mí, era la superposición de las imágenes: Justina viva, Justina desnuda junto al agua, el mecanismo de sus músculos en acción, suave y seguro. Justina cadáver esculpido, borroneado por la destrucción» (Yuszczuk, 2020; 29); entre la asesina y la amante: «Me pidió que le contara, que tuviera piedad, porque me había visto manchada con la sangre de su hermano y ahora se encontraba conmigo, tan parecida a la mujer que había conocido semanas atrás, y no lograba conciliar las dos figuras» (Yuszczuk, 2020; 49), que no dejan de recalcar los personajes de la primera parte es significativa a este respecto. Del mismo modo, la madre enferma se vuelve irreconocible para su hija. Y fue en este sentido que se abundó en las teorías de la escritura del «yo».

17. Al hilo de esta lectura, aparece nuevamente el vínculo con uno de los hipotextos principales: *Drácula* (Francis Ford Coppola) se convierte cuando encuentra a Elizabetha muerta, cuyo duelo le resulta imposible, pero dando lugar a toda una interpretación psicoanalítica del vampiro en relación con el objeto muerto-vivo común al duelo y a la melancolía resuena en la historia. Más allá de la precisión de los conceptos y sus diferencias según esta disciplina, resulta interesante el vaivén entre identificación y separación para pensar las ambigüedades y deslizamientos entre vampira, madre e hija en la novela y, tal vez así, aunar las distintas hipótesis de los lectores sobre la cuestión. La narradora, rodeada de muerte, sufre en carne propia, como «muñeca vudú» (Yuszczuk, 2020; 84) dice, la degradación de la madre, de la que al mismo tiempo deberá separarse. La vampira, por su parte, es hija abandonada y las presas femeninas de las que elige contar la historia comparten el elemento central de la relación con la madre: Justina busca vengar a la suya de los desprecios de su padre, mientras que Leonora, busca vengarse de los desprecios de su madre. Ambos personajes, reconocibles como Justina Rosas y Rufina Cambaceres, son tratadas como protagonistas de leyendas urbanas sobre niñas/jóvenes muertas-vivas, fantasmas atados al mundo por alguna cuenta pendiente (la niña vestida de blanco que ronda la casa de Rosas en Palermo y la joven que en la escultura «apoya la mano sobre la manija de una puerta, no se sabe si para salir o para entrar» [Yuszczuk, 2020; 73])<sup>1</sup>. La intervención de la vampira, que se identifica con

1 Rufina Cambaceres, hija del escritor argentino Eugenio Cambaceres y de la bailarina italiana Luisa Bacichi, falleció la noche de su cumpleaños. En torno a su muerte, que no habría sido en realidad sino un ataque de catalepsia, giran diferentes versiones. La narrada en *La sed* coincide con la variante recogida por Victoria Azurduy según López Matos (2001; 121).

ellas por su infancia desgraciada, les impide llevar a cabo sus propósitos en vida. Esta oscilación entre víctima y victimario de la vampira se replica en Alma, que dice sobre *La pesadilla*, el cuadro de Fuseli: «Supuse, a pesar de que yo misma había estado en ese lugar de pasividad junto a una presencia extraña, que me identificaba con el ícubo, como cualquiera que contemplara el cuadro: esa era su malignidad» (Yuszczuk, 2020; 100).

18. A nivel de la diégesis, la vampira aparece como la herencia secreta y prohibida que la madre lega a la hija –la llave viene acompañada de un «NO» escrito en la libreta que la contiene–, por lo que la ambigüedad sigue impregnando las relaciones. Por otra parte, es la vampira quien concretará la liberación eutanásica de la madre, a la que la hija no se decide sola. Sin embargo, el final parece significar que la madre no ha muerto para la hija, que abandona a su propio hijo para seguir a la vampira hacia la muerte en vida. Como se anticipaba en la escena inicial, la única paz posible para ambos personajes, Alma y la vampira, se encuentra en el cementerio, lugar donde la melancolía halla lo más cercano a un alivio.
19. Otra de las preguntas que surgieron durante la charla fue la de la ubicación de la historia de la vampira. Con respecto a la de Alma, antes de que se conozca la enfermedad de la madre, instala un pacto de lectura en clave de género (terror, de vampiros), que podría resultar en desfavor del texto por las razones antes evocadas. ¿Se buscó evitar con esta decisión que los lectores se creyeran frente a una novela de autoficción más? ¿Qué efecto de lectura hubiese producido encontrar el discurso de la vampira después de su aparición en la otra historia? ¿Cómo se leería si los personajes no compartieran diégesis y el cruce narrativo quedase exclusivamente a cargo del lector? En todo caso, lo que pareció claro fue que el horizonte de expectativas generado por el título y la imagen de portada son un riesgo cuando se considera la primera parte aislada de la segunda.

### **3. ¿Otra condesa sangrienta?**

---

20. La inscripción de *La sed* en la literatura argentina fue otra de las líneas que se exploraron. La primera pista la sugiere su epígrafe: *La Condesa sangrienta*, de Alejandra Pizarnik. La referencia resulta obvia e indirecta a la

Sobre la historia de Justina Rosas, hija de Juan Manuel de Rosas con su amante María Eugenia Castro, la información disponible es muy escasa.

vez, puesto que el epígrafe de *La sed* cita la fuente principal de la poeta, el libro epónimo de Valentine Penrose: «En cuanto a Burton, en la Inglaterra del siglo XVI, ve cómo la melancolía «se dilata como un gran río que brota del corazón de la propia vida y se extiende a todas las orillas» (Penrose, 1962; 14)/ En cada ocasión, el extraño goce recae sobre sí misma; y la fuerza perdida, y el cansancio, no le dejaban más que la oscura certidumbre de que tendría que volver a empezar» (Penrose, 1962; 76). Con esas palabras surge el vínculo que une a Yuszczuk con las numerosas artistas que sintieron fascinación por el personaje histórico de Erzebet Bathory, una noble húngara que fue encarcelada después de matar a más de seiscientas doncellas para bañarse en su sangre (entre otros regocijos sádicos), según las fuentes, con el propósito de luchar contra el envejecimiento. La melancolía que siente la Bathory de Penrose y Pizarnik («Si bien no se trata de *explicar* a esta sinistra figura, es preciso detenerse en el hecho de que padecía del mal del siglo XVI: la melancolía» [Pizarnik, 2009; 34]), sugiere un eco lejano de la melancolía que siente la vampira ante la *imposibilidad* de envejecer, haciendo de la relación con la finitud el posible núcleo temático de *La sed*; y otro eco, el de la melancolía de Alma, que en numerosas ocasiones expresa su cansancio y hartazgo («¿Qué me esperaba al otro lado de este duelo que crecía como una ola? Otros duelos, la pérdida de todo, un trabajo que no me importaba y una familia rota, un hijo que tarde o temprano se iría para hacer su vida. Quizás un nuevo amor, que tarde o temprano se arruinaría» [Yuszczuk, 2020; 114]). Así como Bathory repite sus sevicias y crímenes, la vampira reanuda la cacería que provoca su sed.

21. Por otra parte, la relación entre la sed de sangre y la erotización del crimen no deja de recordar al vínculo entre muerte y deseo al que ya aludía Pizarnik: «Desnudar es propio de la Muerte. [...] Pero hay más: el desfallecimiento sexual nos obliga a gestos del morir (jadeos y estertores como de agonía; lamentos y quejidos arrancados por el paroxismo). [...] Pero, ¿quién es la Muerte? Es la Dama que asola y agosta cómo y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible de la condesa Bathory. Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Por eso, tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte. Porque, ¿cómo ha de morir la Muerte?» (Pizarnik, 2009; 20-21).

22. Figuras de Muerte o de eternidad, Bathory como la vampira de Yuszczuk se dedican a buscar sangre para saciar una sed: luchar contra la melancolía («Pero por un instante –sea por una música salvaje, o alguna droga, o

el acto sexual en su máxima violencia—, el ritmo lentísimo del melancólico no solo llega a acordarse con el del mundo externo, sino que lo sobrepasa con una desmesura indeciblemente dichosa; y el yo vibra animado por energías delirantes» [35]). Sin embargo, se puede cuestionar el papel que desempeña la referencia a la «condesa sangrienta» en la novela: ¿mera alusión o paralelismo significativo? Les presentes también debatieron acerca de la profundidad psicológica de la vampira y de los demás personajes, puesto que unos deploraron su poca verosimilitud o la construcción fragmentaria. Al parecer, a las protagonistas de *La sed* les faltó un poco de la «belleza convulsiva del personaje» que Pizarnik alababa en el libro de Penrose citado al inicio de la novela (y posible eco de *L'amour fou* de Breton: «*La beauté convulsive sera érotique-voilé, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas*» [Breton, 1937; 21]).

#### **4. ¿Una novela argentina de vampiras?**

---

23. Cuestionar la relación entre Yuszczuk y Pizarnik llevó a interrogar el marco argentino de *La sed*. Para una de les lectores, resultó particularmente valioso el hecho de que la novela fuera una novela de vampiras argentina(s), considerando que el género tiene pocos antecedentes en el país<sup>2</sup> y en la literatura latinoamericana.
24. Empezando por el contexto geográfico, la mayor parte de la novela está ambientada en la ciudad de Buenos Aires, tan presente que se la puede considerar un personaje. Los topónimos contribuyen a anclar *La sed* en el marco bonaerense, pero entre los lectores se cuestionó la relevancia de dicha referencia espacial. ¿Es *La sed* una novela más sobre la historia de la capital? Varias personas subrayaron el interés con que descubrieron la reconstitución de la Buenos Aires del siglo XIX, megápolis en ciernes así descrita por la vampira en la escena del desembarco: «En aquel tiempo el barro se adueñaba de todo. Buenos Aires tenía unas pocas calles empedradas pero el resto era tierra, y en las noches de lluvia se me hundían los pies. Me acostumbré a estar siempre cubierta de barro» (Yuszczuk, 2020; 21). La

2 Para un recorrido por los escasos textos de vampiros en la literatura argentina, véase Gonzalo Santos, «Escritos con sangre», *Perfil*, 23 de julio de 2017. De entre los citados allí, destacamos el cuento «El hijo del vampiro» de Julio Cortázar, en el que un niño vampiro se apodera del cuerpo de su madre el día del parto y la historia de Ehéie, vampira de la mitología de los chorotes, pueblo de Chaco.

narradora también cuenta cómo evoluciona la ciudad, una forma posible de subrayar, a la inversa, la eternidad a la que está condenada por ser vampira. Cruza los océanos y los siglos sin envejecer, mientras que la capital argentina no deja de cambiar. A orillas del Río de la Plata, se escribe la historia de una ciudad, como para contradecir los versos del poeta: «A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:/ La juzgo tan eterna como el agua y el aire» (Borges, 1989a; 81).

25. Otro aspecto clave de la ciudad en la novela es el motivo del cementerio. Se destacó la poesía que se desprende de sus descripciones, puesto que varias escenas acontecen en el de la Recoleta (comenzando por el incipit mismo), un espacio representativo de lo que la vampira designa como «la poesía de la muerte» (Yuszczuk, 2020; 5); también recuerda la fascinación de otros personajes novelescos por el cementerio, como la narradora de Guadalupe Nettel en *Después del invierno* que siempre se regocija en la contemplación del Père-Lachaise. Es significativo que la primera parte se cierre con una historia de la relación entre Buenos Aires y sus cementerios (Yuszczuk, 2020; 76-77). La narradora se entierra metafóricamente («Me hundía en los cimientos de una ciudad excavada por la muerte. No siempre había sido así. Hasta la muerte cambiaba de rostro y tenía un pasado» [Yuszczuk, 2020; 75]), antes de que se explique cómo el cementerio dejó de ser un espacio religioso. La ciudad-cementerio, la Recoleta, diseñado por Próspero Catelín, se convierte finalmente en laberinto: «nunca llega[ron] a igualar el plano original, es demasiado tarde: el cementerio ya es un laberinto» (Yuszczuk, 2020; 77). Este motivo conlleva ecos lejanos del castillo de Bathory, la cual «[a]maba el laberinto, que significa el lugar típico donde tenemos miedo» (Pizarnik, 2009; 40). Espacio de miedo y de encierro, el cementerio-laberinto es otra «maraña de interminable piedra entretejida» (Borges, 1989b; 364).
26. Amén de este anclaje geográfico, la novela se construye a partir de datos históricos más o menos identificables. Gran parte de ella acontece durante la epidemia de fiebre amarilla que diezmó a la capital en 1871 (la fecha aparece en cuatro ocasiones a lo largo de la obra). Se sugieren otros hitos históricos, como cuando el personaje de Justina le dice a la vampira que su padre «[e]ra gobernador, el hombre más poderoso de estas tierras» (Yuszczuk, 2020; 22), aludiendo a Juan Manuel de Rosas.

27. Asimismo, el panorama pluriétnico de Buenos Aires propicia otra lectura en clave histórica: «En Buenos Aires había personas como nunca había visto. Negros que transitaban las calles, y en el transcurso de los meses supe que los habían traído como esclavos de un continente lejano, aunque luego habían sido liberados. Otros a caballo que vestían una prenda llamada poncho, solo un trozo de lienzo con una abertura por donde pasar la cabeza. Venían de las afueras de la ciudad, del lugar al que llamaban desierto; ellos, como yo, aprendían el español y lo miraban todo con desconfianza» (Yuszczuk, 2020; 20). La referencia a los hombres vestidos con un poncho y originarios del «desierto» hace presente la «Campaña del Desierto» de Rosas, gracias a la que se había enriquecido el padre de Francisco y Joaquín. La narradora usa el mismo vocablo para explicar por qué se niega a escapar de la ciudad para «incursionar en el desierto, donde pronto me encontraría, era de suponer, con las tolderías de los indios. Acaso comprenderían mi naturaleza y me dejarían en paz, o aprendería a vivir otra vez como una fiera, o me hundiría, como una leyenda, junto a ese mundo salvaje. No lo sabía» (Yuszczuk, 2020; 58). Una de los lectores observó que la relación entre vampira e indianidad hubiera sido fecunda, pero en la novela es apenas esbozada mediante una alusión al «mundo salvaje» que reactiva un léxico tópico y reactualiza la dicotomía «civilización-barbarie» sobre la cual se construyó la identidad argentina en la época de la diégesis.
28. La epidemia, *topos* ya presente en novelas de vampiros como *Entrevista con el vampiro* (1973) de Anne Rice, es otro dato histórico relevante en la novela. Entre los lectores presentes se interrogó también su interés literario: ¿hasta qué punto *La sed* no es una novela más sobre la epidemia de fiebre amarilla de 1871? En *El año del desierto*, por ejemplo, Pedro Mairal propone un «viaje a la semilla» para retomar la expresión acuñada por Carpentier, una historia retrospectiva de la capital argentina, desde 2021 hasta su fundación. Conforme avanza la novela de Mairal, la diégesis retrocede temporalmente y pasa por episodios epidémicos semejantes a los de *La sed*: «[H]abía una epidemia, [...] la gente se estaba muriendo como moscas y no se podía hacer demasiado. Muchos de los carros que veíamos pasar por la ventana iban repletos de cadáveres hacia el cementerio del Oeste» (Mairal, 2010; 176). La epidemia también se encuentra en cuentos de Mujica Láinez. En «El hombrecito azul» por ejemplo, se presenta a un niño enfermo que dialoga con el hombre pintado en un azulejo después de ser curado por los médicos Ignacio Pirovano y Eduardo Wilde; personajes

históricos, estos médicos intervinieron activamente durante las epidemias de cólera y de fiebre amarilla en la segunda mitad del siglo XIX (Láinez, 1980; 618-628).

29. Más allá del contexto argentino, las descripciones de la ciudad, presa de la epidemia, no dejan de evocar otras novelas «epidémicas» (si es que se puede hablar de un género). Yuszczuk escribe que «Buenos Aires colapsó bajo un volcán de cadáveres, como si las entrañas mismas de la tierra, ahí donde se intentaba por todos los medios ocultarla, se hubiesen abierto para exponer la muerte en una llaga inmensa» (Yuszczuk, 2020; 31), basándose en una analogía ciudad/cuerpo enfermo que trae recuerdos lejanos de otra novela de la epidemia «La ville ne remuait que comme un moribond. Elle se débattait dans le propre égoïsme de son agonie. Il y avait sous les murs des rumeurs sourdes comme de muscles qui se distendent, de poumons qui se vident, de ventres qui se débondent, de mâchoires qui claquent. On ne pouvait plus rien demander à ce corps social» (Giono, 1977; 397).
30. ¿Será entonces mera casualidad que la publicación de *La sed* coincida con la reciente pandemia? En tal caso, ¿hasta qué punto nuestra experiencia pandémica contribuye a resignificar la diégesis?
31. El tercer elemento contextual discutido por los lectores fue el social, una pista presente pero poco profundizada. En efecto, ambas narradoras se refugian en el barrio de San Telmo. Los amigos de Alma lo juzgan horroroso y peligroso, pero ella se quiere quedar. Es una mujer de clase media que se dedica al trabajo editorial y ciertos presentes la compararon con personajes de Mariana Enríquez, la protagonista de «El chico sucio», por ejemplo, relato de *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016).
32. Una de los lectores se pronunció a favor de una interpretación social y metafórica de *La sed*: mediante la vampira se elaboraría un discurso acerca de la «sed de sangre» que duerme en cada cuerpo social. La continuidad entre, por una parte, una ciudad en la que una vereda chorreada de sangre no debería inquietar especialmente a los vecinos porque «[e]n esta parte del barrio, cerca de Constitución, es común que haya peleas callejeras por la noche, gritos, alguna puñalada» (Yuszczuk, 2020; 117) y, por otra parte, la «curioso relato sobre el pasado de la ciudad. Era una historia de matanzas y salvajismo, de hombres obligados a bailar sobre charcos de sangre.» (117) leído por la vampira en una revista, en el que se reconoce la alusión a *El matadero* (1871) de E. Echeverría y que parece poner esta faceta social de

relieve. Así también se podrían interpretar las referencias a la guerra de la Triple Alianza; el conflicto provoca la partida de los hombres, una ocasión para la vampira de aprovechar cierta autonomía: «[C]uando volví a la ciudad, la encontré transformada. La mayoría de los hombres había partido a la guerra en un lugar llamado Paraguay, apenas se hablaba de otra cosa. Las mujeres lloraban por las calles, se retorcían de preocupación, esperaban a los barcos en el puerto para recibir noticias de sus maridos, sus hermanos, sus hijos. Muchos no volverían o lo harían mutilados, rotos. En la mayoría de las casas faltaban los hombres, y el desamparo de las mujeres me convenía» (Yuszczuk, 2020; 30). La descripción de la desesperanza generalizada que provoca el conflicto entra en aparente contradicción con el alivio de la vampira: para subrayar su excepcionalidad, o más ampliamente, ¿para sugerir que una ciudad sin hombres es un alivio para las mujeres? Hacia esta lectura apuntaría la hostilidad de las miradas que siente pesar sobre sí la protagonista de la segunda parte, sola en el bar, o la escena en que un borracho acosa a Alma y a la vampira, que acaba por matarlo.

33. El motivo de la vampira ya no es sino una posible herramienta al servicio de la desfamiliarización del lector: así como el alienígena que llega a la Tierra permite una renovación de nuestra perspectiva sobre lo conocido, la vampira que desembarca en la nueva ciudad lanza una mirada original sobre temas propios de la condición humana, de hecho, el tratamiento de estos temas ha sido considerado como lo más logrado de la novela, por varios de los *Tintes*.
34. La muerte es el eje más obvio en cuanto a lo que de desfamiliarización se trata. Omnipresente a lo largo de la novela, la muerte es lo que la vampira inflige a sus presas; no morir es, en cambio, una suerte de maldición que la condena a su eterna errancia. Como dijimos, la primera parte se cierra con unas páginas dedicadas a rastrear la historia de los cementerios bonaerenses. Se trata pues de alegorizar la relación entre las sociedades contemporáneas y la muerte, a partir de postulados cercanos a lo que escribe Philippe Ariès en su clásico *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*. De ahí el aparente eco entre la afirmación de la narradora («Quizás la perfección para ocultar la muerte sea la victoria más contundente de este siglo» [Yuszczuk, 2020; 32]) y la del historiador francés, que escribe al concluir una demostración sobre la medicalización de la muerte: «La mort, si présente autrefois, tant elle était familière, va s'effacer et disparaître. Elle devient honteuse et objet d'interdit» (Ariès, 1975; 67).

35. Sin embargo, lo que provoca la muerte de las víctimas no es la mera voluntad de alimentarse de la vampira, sino una forma de pérdida de control que mucho tiene que ver con la bisexualidad de la(s) narradora(s). Como diría Gaïd Girard: «Mettre en scène un vampire féminin s'attaquant à une jeune fille, c'est installer une surdétermination érotique dans le texte; c'est ajouter l'interdit de l'homosexualité féminine à la transgression charnelle des frontières entre la mort, l'amour et la vie, spécifique du mythe vampirique» (Le Fanu, 1996; 144). Así, *La sed* ya no se leería en sentido literal, sino como alegoría de un deseo desenfrenado que libera y destruye a la vez. La escena del beso letal que le da la vampira a Alma incita a confirmar esta lectura, y los presentes no estuvieron de acuerdo a la hora de valorar dicha escena: lograda y coherente para unos, cobarde o esperada para otros. El monólogo interior de Alma hace surgir la posibilidad de que la vampira «no exist[a]» y la propia Alma «simplemente [sea] una loca de mierda por andar así, a cualquier hora de la noche» (Yuszczuk, 2020; 140), revelando la dimensión fantasmal y fantasmática de la primera parte (y la índole instrumental del personaje de la vampira). El beso vampírico, en tanto acto erótico por antonomasia, tiene la particularidad de borrar la binariedad de los sexos y provocar el tambaleo de la sexualidad heteronormativa, puesto que para G. Girard, «Dans le baiser vampirique, la circulation des énergies sexuelles se fait à double sens. [...] Ce baiser dépasse la dimension de l'acte sexuel habituel et permet un échange que la différence entre les sexes ne circonscrit pas. Dans le baiser vampirique, la femme comme l'homme est munie d'attribut à la fois phalliques et utérins ; ils mordent et ils aspirent. De plus, ils peuvent tous deux engendrer d'autres enfants, effaçant ainsi la coupure entre les sexes» (Le Fanu, 1996; 154-155).
36. A continuación, las últimas palabras del diálogo entre las dos mujeres parecen desprovistas de ambigüedad. Cual Bella durmiente gótica, una le pregunta a la otra «-¿Por qué me despertaste?» (Yuszczuk, 2020; 140). Entonces la diégesis contrapone el grito de inocencia de Alma («Porque no sabía lo que estaba haciendo, ite lo juro! [...] Si no no lo hubiera hecho jamás», [140]) con una confesión-declaración de la vampira: «-Escuché los latidos de tu corazón antes de que pudiera verte. Y cuando salí del ataúd, tu olor flotaba en el aire. Estabas tan cerca... sentí que podía saltar fuera del cajón y devorarte, pero estaba encerrada. Cuando te fuiste rogué que volvieras para liberarme. No era la primera vez en un siglo que me despertaba, pero era la primera vez que quería salir» (140). Pasando del diálogo al

monólogo interior otra vez, el lector presencia otra confesión: la de Alma para sí misma («Era pura belleza y sordidez, como todo lo que tenía que ver con ella [la vampira]. Pero yo no podía engañarme y negar cómo la había deseado, o el esfuerzo que tenía que hacer en ese mismo instante para no mirarla» [140]). Aquí la recurrencia de giros negativos expresa la dificultad del abandono ante la mordida de la vampira, ante la posibilidad del deseo por otra mujer en una narradora cuya relación con un hombre desembocó en la separación.

37. Interpretar *La sed* como una novela de amor incita a leerla como la historia de una liberación. Después de ofrecer su cuello y su alma a la vampira, Alma se siente por fin suficientemente valiente para enfrentar la muerte materna, otra liberación metafórica. La última escena, en la que se nota que Alma está lista para reunirse en la bóveda con la vampira, muestra la certidumbre ante el reencuentro por venir («Le dije que iría pronto [a su tumba], cuando estuviera lista, y que esta vez me quedaría» [Yuszczuk, 2020; 146]), la incertidumbre ante el destino compartido, lejos de sus soledades anteriores («No sabía qué esperar; ni el gusto de la sangre, ni la agonía en ese hueco oscuro, cubierto de terciopelo, a la luz de las velas, ni las noches de confusión, experimentando por primera vez, en la boca y el estómago, la sed, ni las incursiones con ella en la luz, ni los años que vendrían» [Yuszczuk, 2020; 147]). Entre lo conocido y lo desconocido, el final esboza un desenlace feliz, aunque paradójico: una catábasis en forma de liberación («Pero no pensaba en nada esa mañana como cualquier otra en que fui al cementerio, cerré la puerta de su bóveda a mis espaldas y empecé a bajar los escalones» [147]).

38. Entre la liberación del deseo (el beso de la vampira) y la vida en común por venir, se sitúa la muerte de la madre de Alma, una escena que marcó a varies de les presentes por su realismo o, al contrario, por su poca originalidad. Después de muchas páginas dedicadas al ocaso del personaje (pierde sus facultades corporales primero, e intelectuales poco después), la madre alcanza la muerte después de un beso con su hija y una jeringa de producto letal administrado por la vampira («Ella metió la punta de la jeringa en la sonda y nos miró a las dos. Mi madre asintió. Yo estaba inmóvil, asombrada por lo que estábamos haciendo, por lo natural que se sentía y la simpleza con que llegaba el momento de despedir a mi mamá», [Yuszczuk, 2020; 142]). La responsabilidad de la eutanasia se comparte entre la vampira (autora material) y Alma (autora intelectual); quizás el desdobra-

miento permita apaciguar la violencia del acto, aunque la madre «[haya asentido]» (142). Elipsis discreta, la muerte de la madre no es sino el paso de una «respiración mecánica» al llanto de su hija.

39. Partiendo de estas páginas finales, *La sed* se lee pues como una novela sobre la difícil aceptación de la muerte materna. Hacia esta interpretación apunta la dedicatoria inicial («A mi madre, el fantasma que vive conmigo»), pero también el modo en que Yuszczuk describe el génesis de la novela. Agobiada durante la enfermedad de su propia madre, dice haber buscado una forma de contarla valiéndose del imaginario y de la literatura, o sea, recurriendo al personaje (¿tópico?) de la vampira (Monfort, 2020). Interesarse por el detalle biográfico incita también a considerar el papel que la novela le atribuye a la religión: la larga escena en una iglesia asocia deseo y violencia e incluye una crítica a la fe cristiana como mínimo provocadora al mencionar «ese dios clavado en una cruz que me miraba en diagonal desde el altar iluminado lo miré desafiante; aunque no existiera ni estuviera en ninguna parte, yo quería ofenderlo» (Yuszczuk, 2020; 44). Tal comparación se lee a la luz de otro hito biográfico: Yuszczuk aludió al hecho de que su madre era testigo de Jehovah, una creencia que al parecer abandonó ella al llegar a la adultez (Friera, 2017). *La sed* esboza por tanto una reflexión sobre el vínculo entre la familia y la religión (aunque no llega a explicitar tanto como otros autores, a imagen de la crítica violenta que un Daniel Mella, escritor uruguayo e hijo de mormones arrepentidos, les dirige a sus padres: «Los culpaba por haber sido mormones, por haberme llenado la cabeza con toda esa mierda mormona desde el día en que nací, pura mierda represiva y falsa» [Mella, 2017; 121]).
40. Por su parte, la narradora de Yuszczuk, posible doble de la autora, no parece culpar a nadie, sino que hace de la maternidad un eje clave de la novela. Alma en el incipit observa (y pierde) a su hijo, prolepsis de la despedida madre-hijo que cierra la novela (una despedida entre separación y promesa de reencuentro: «De pronto [mi hijo] me dio la espalda y empezó a correr. [...] No me entendió, pero estaba segura de que iba a acordarse. Y le prometí que volveríamos a vernos» [Yuszczuk, 2020; 146]<sup>3</sup>). Por su parte, la

3 Después, Alma se queda contemplando las estrellas («El viento movía apenas la cortina de color naranja. Abajo la calle estaba desierta. Allá arriba se veían las tres o cuatro estrellas pobres que ahora poblaban el cielo», Yuszczuk, 2020; 143), así como lo hacía el narrador autobiográfico al final de *El entonado* de Juan José Saer («Desde aquella noche, las ciudades me cobijan. No es por miedo. [...] Me quedé solo en la playa. A lo que vino después, lo llamo años o mi vida -rumor de mares, de ciudades, de latidos humanos, cuya

vampira narra cómo la pobreza lleva su madre a entregarla al Hacedor, avatar de Drácula que trae resonancias borgianas en una escena tétrica de separación, antagónica, con la que cierra *La sed*: «Tenía pocos años de edad cuando mi madre, desesperada de hambre y a cambio de unas monedas, me había arrastrado hasta la enorme puerta de roble que se abrió ante nosotras con un crujido infernal. [...] Tuve que atravesar yo sola, temblando, la puerta demasiado alta que llevaba a la casa del Señor. Mi madre me dijo que entrara, y me hizo jurar que no me daría vuelta para mirarla. No lo hice» (Yuszczuk, 2020; 13). Como Orfeo, la joven no se resigna a la ineluctable separación, y lanza una última mirada. Esta vez, sin embargo, la que mira y transgrede la prohibición no es la viva, sino la que entra a los infiernos.

41. Entre los participantes se discutió mucho del sentido posible que Yuszczuk le da a la relación madre-hija en *La sed*, y se mencionó la recurrencia de esta temática en la narrativa contemporánea. De hecho, la autora es directora de Rosa Iceberg, una editorial que se presenta como una iniciativa feminista<sup>4</sup> en las que parecen abundar las novelas sobre este mismo tema (si nos referimos a las presentaciones editoriales de obras como *Un beso perdurable*, de Gabriela Bejerman, *Ahora sabemos esto*, de Adriana Riva; o *El magún*, de Larisa Cumin).
42. Novela de vampiros y/o novela gótica, representación argentino-bonaerense y/o cuestionamiento metafísico, *La sed* tuvo el mérito de provocar muchos intercambios entre las personas presentes. A pesar de ciertas torpezas anteriormente citadas, se la juzgó interesante por su anclaje intertextual y por los temas que profundiza, en particular la muerte, el deseo y la maternidad. De la condena metafórica (la inmortalidad de la vampira) se pasa a la

corriente, como un río arcaico que arrastrara los trastos de lo visible, me dejó en una pieza blanca, a la luz de las velas ya casi consumidas, balbuceando sobre un encuentro casual entre, y con, también, a ciencia cierta, las estrellas», [(1983) 2013; 319]). La relación son Saer se sugiere también mediante el motivo de la errancia: «No bien la tierra volvió a cerrarse sobre él [mi padre adoptivo], junté las pocas cosas que tenía, monté a caballo, y fui a perderme por un tiempo en las ciudades. Los primeros, fueron años de sombra y ceniza. Yo deambulaba, como extinguido, por muchos mudos a la vez que, sin ley que lo rigiesen, se entremezclaban, o más bien por cáscaras del mundo, por tierras exangües [...]» [(1983) 2013; 283]).

- 4 Su página web enfatiza la dimensión colectiva y femenina «El nombre Rosa Iceberg hace referencia a una variedad de rosa que no crece sola, sino en arbusto junto a otras y que tiene como cualidad ser «floribunda», es decir, que da muchas flores. Es que Rosa Iceberg no es una iniciativa aislada, sino parte de un momento histórico que integra a una comunidad de escritoras y lectoras que va más allá de cada libro en particular».

condena que salva, o sea, la eutanasia de la madre. Yuszczuk expresa un eros tan torturado como la protagonista de *Justine ou les malheurs de la vertu* (1791), y el intertexto sadiano que sugiere el personaje epónimo de la novela apunta a otra interpretación posible, esta vez acerca de los peligros de la libertad. En efecto, con Pizarnik se puede concluir que la vampira, «[c]omo Sade en sus escritos, como Gilles de Rais en sus crímenes, [y como] la condesa Bathory, alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible» (Pizarnik, 2009; 56).

## **Bibliografía**

---

Obra de referencia

YUSZCZUK Marina, *La sed*, Buenos Aires, Blatt & Rios, 2020.

### **Fuentes**

ARIES Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, 1975.

BATAILLE George, *Histoire de l'œil*, Domont, Gallimard, 1967.

BARANGER Willy, «El muerto-vivo estructura de los objetos en el duelo y los estados depresivos», *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 4 (4), p.586–603, 1961 (disponible en línea <https://tinyurl.com/54s66f9v>, consultado el 20/02/2023).

BORGES Jorge Luis, *Cuaderno de San Martín*, en *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Emecé, 1989.

\_\_\_\_\_, *Elogio de la sombra*, en *Obras completas*, vol. II, Buenos Aires, Emecé, 1989.

BRETON André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

FREUD Sigmund, «Duelo y melancolía (1917 [1915])», en *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.

E. GENEAU, A. GROLLEAU, S. MARTY, C. REYNA, «Desenterrando el lenguaje de *La sed...*»

FRIERA Silvina y YUSZCZUK Marina, «Me enfrento a lo que está roto», *Página 12*, 12/07/2017 (disponible en línea <https://tinyurl.com/yx75dnpX>, consultado el 20/02/2023).

GAUTIER Théophile, *La Morte amoureuse*, Paris, Flammarion, 1998.

GIONO Jean, *Le Hussard sur le toit*, en *Oeuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1977.

LÁINEZ Mujica, «El hombrecito azul», *Misteriosa Buenas Aires*, en *Obras completas*, vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1980.

LE FANU Sheridan, *Carmilla*, Arles, Actes Sud, Coll. Babel, 1996.

LÓPEZ MATOS Oscar, *Ciudad de ángeles: historia del cementerio de la Recoleta*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2021.

MAIRAL, Pedro, *El año del destierro*, Madrid, Salto de página, 2010.

MELLA Daniel, *El hermano mayor*, Barcelona, Editorial Comba, 2017.

MONFORT Flor y YUSZCZUK Marina, «Cicatrices líquidas», *Página 12*, 23/10/2020 (disponible en línea <https://www.pagina12.com.ar/300737-cicatrices-liquidas>, consultado el 20/02/2023).

PENROSE Valentine, *La condesa sangrienta*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2019.

PIZARNIK Alejandra, *La condesa sangrienta*, Madrid, Libros del Zorro Rojo, 2009.

SAER Juan José, *El entenado* (1983), Barcelona, Rayo Verde Editorial, 2013.

STOKER Bram, *Dracula*, Paris, Pocket, 1992.

### **Filmografía**

FORD COPPOLA Francis, *Dracula*, 1992.

E. GENEAU, A. GROLLEAU, S. MARTY, C. REYNA, «Desenterrando el lenguaje de *La sed...*»