

# Dictaduras bebesangres: *Nosferatu* y el vampiro político de Griselda Gambaro

SANTIAGO M. QUINTERO AYARZA  
Furman University

## Resumen

El siguiente artículo analiza dos obras homónimas de la dramaturga argentina Griselda Gambaro: el relato y la pieza teatral “Nosferatu”, escritos en los setenta, pero publicados después de 1985, tras el final de la dictadura. El texto explora la imagen del vampiro como metáfora operativa para describir y criticar el periodo de violencia política y dictatorial en Argentina entre 1966-1983 (Onganía y Videla). Siguiendo líneas críticas de la filosofía (biopolítica), la literatura y la ciencia política, el ensayo señala cómo los vampiros de Gambaro – en tanto figuras liminales – representan de manera efectiva las lógicas y prácticas del periodo dictatorial argentino, incluyendo la experiencia “concentracionaria” (Calveiro, 2004) de la ciudadanía, la preservación de instituciones anti-democráticas, y los problemas relativos a la memoria.

## Abstract

Il seguente articolo analizza due opere della drammaturga argentina Griselda Gambaro: il racconto “Nosferatu” (1970) e l’opera teatrale omonima, scritta negli anni Settanta ma pubblicata solo nel 1985. Il testo esplora l’immagine del vampiro come metafora operativa per descrivere e criticare il periodo di violenza politica e dittatoriale in Argentina tra il 1966 e il 1983 (Onganía e Videla). Seguendo linee critiche della filosofia (biopolitica), della letteratura e della scienza politica, il saggio evidenzia come i vampiri di Gambaro, in quanto figure liminali, rappresentino in modo efficace le logiche e le pratiche del periodo dittatoriale argentino, inclusa l’esperienza “concentrazionaria” (Calveiro, 2004) della cittadinanza, la preservazione delle istituzioni antidemocratiche e i problemi relativi alla memoria.



gótico edificio que en herencia  
los antiguos tiranos nos dejaron  
Esteban Echeverría, *Insurrección del sud* (1870)

El vampiro ha sido una figura fundamental del archivo teratológico del poder soberano en Occidente. En particular, el monstruo chupasangre ha sido útil para reflexionar sobre el autoritarismo político (sobretudo en su vena dictatorial), así como para representar sus prácticas, sus horrores y sus víctimas. En el siglo XVIII, por ejemplo, Voltaire utilizó la figura del vampiro como metáfora para representar la influencia infecciosa de la iglesia sobre los asuntos del

Estado monárquico<sup>1</sup>. Así mismo, Matei Cazacu (2006) nos recuerda que, a través de su conexión con tradiciones populares (literarias y folklóricas), el Drácula de Stoker recoge un amplio linaje de figuras despóticas a lo largo de la Edad Media (Cazacu, 2006: vi). Drácula evoca la conocida figura de Vlad Tepes (el empalador) en Rumania (Cazacu, 2006: 1), pero también la de otros aristócratas germanos, húngaros y rusos (Cazacu, 2006: 21, 55). En un plano más moderno, Persephone Braham (2015: 130) sugiere que la imagen del vampiro ayuda a vislumbrar la estrecha relación entre el desarrollo tecnológico de la imagen – en particular el desarrollo de cine – y la emergencia del fascismo. Para esta crítica, el cine y el fascismo, como el vampiro, dependen de su reproductibilidad para ser efectivos: ambos requieren de la propagación mimética y acelerada de sí mismos (de las imágenes, de las ideas, de los vástagos vampíricos, etc.) como forma de “lidiar” con las masas.

En América Latina hay un largo ‘linaje’ de gobernantes y gobiernos vampíricos. El vampiro funcionó, desde su “llegada” a América Latina a partir de la influencia romántica e ilustrada de autores como Goethe, Víctor Hugo, Voltaire, primero, como imagen politizada (Ferro, 2015: 110). Un ejemplo son las múltiples representaciones (textuales y visuales) hechas por los criollos liberales del Río de la Plata en las que Juan Manuel de Rosas (1793-1877) aparece como un déspota bebedor de sangre humana. El poeta Francisco Acuña de Figueroa (1791-1864), por ejemplo, habla de Rosas como un monstruo que “Sangre pide con ronco alarido” (citado en Ferro, 2015: 118). Así mismo, Esteban Echeverría (1805-1851), en el último número de su periódico *Muera Rosas!* (1842), presenta una caricatura del dictador y su general, Manuel Oribe, como militares góticos. El título de la pintura lee: “Oribe y Rosas bebiendo en copa la sangre de sus víctimas” (citado en Ferro, 2015: 122). Luego, en el siglo XX – fecundo en términos de gobiernos autoritarios y dictaduras militares – hay una gran variedad de casos. En Perú, por ejemplo, la novela-panfleto *El general bebedoras: monstruo de América* (1939) del escritor Manuel Bedoya representa al dictador Óscar Benavides como un monstruo que se chupa la sangre del partido de la oposición (la APRA, Alianza Popular Revolucionaria Americana). En Nicaragua, la obra de teatro *El escarabajo-vampiro, o el juicio de un dictador. Drama en un acto* (1959) de Reynaldo Ponce de Ávalos, presenta al presidente Anastasio Somoza como un vampiro que regresa siempre de la tumba. En Chile, Augusto Pinochet es hecho vampiro (con colmillos y sangre en la boca) por el pintor Alfredo Mosella (*El vampiro*, 1979), y años más tarde por Malaquías Montoya (*Los días terrible de Augusto*, 2000).

En este artículo me enfoco en el análisis de la obra de Griselda Gambaro (1928), considerada una de las más importantes dramaturgas y narradoras argentinas de los últimos cincuenta años. Censurada y exiliada por la dictadura militar de Jorge Rafael Videla, su obra casi siempre implicó una reflexión frente a los horrores éticos y políticos de la Guerra Sucia en su país. En el siguiente apartado, voy a analizar una obra “vampírica” que Gambaro escribe en pleno remolino de violencia política en Argentina: “Nosferatu” (1970).

El “Nosferatu” de Gambaro tiene dos versiones: un relato narrativo y un obra de teatro; ambas presuntamente escritas en 1970, pero que no fueron publicadas y/o presentadas hasta

---

<sup>1</sup> Como señala Gianfranco Manfredi (2008), para Voltaire, el problema del vampirismo está ligado a la propagación de la peste en Europa en el año de 1730. Un hecho que, según el académico italiano, está más relacionado con el manejo político de la superstición, normalmente atribuido a la iglesia, que con una realidad científica posible. Dice Manfredi: “while theologians discuss lofty questions [por ejemplo, si un vampiro puede ser absuelto o no], the Church (and even the Saints) are content with the concrete. Superstition is profitable. The dead are made a deal. That is true social vampirism. Already, at the beginning of his article, Voltaire had used the vampire metaphor in this sense, noting that in London and Paris (although sheltered from vampire alarms), ‘There were speculators, dealers, business people, who sucked the blood of the people in broad daylight; but they were not dead, although corrupted. These true suckers did not live in cemeteries, but in very pleasant palaces.’” (2008: 98, los corchetes son míos) A Voltaire – como sugiere la cita de Manfredi – le preocupa más el problema del contagio ideológico, de la tentación de la razón, que una enfermedad en sí misma. Esta relación entre contagio, vampirismo e ideología será central, como veremos, en los textos americanos del siglo XIX.

después de acabada la dictadura de Videla, en 1985<sup>2</sup>. Esta doble representación del vampiro es fundamental para interpretar el texto. Por un lado, permite analizar comparativamente los temas y problemas que gravitan alrededor de la figura del vampiro, dando paso a una visión mucho más clara y exhaustiva de su papel en la obra de la escritora. Por otro lado, ambos textos proveen un marco de representación privilegiado para analizar el contexto histórico en que se desarrollan. Como veremos, mientras que el cuento se publica al principio de los enfrentamientos bélico-políticos entre el Estado y los diferentes grupos armados, la obra de teatro (que fue escrita también durante la década de los setenta) sólo va a estrenarse dos años después de terminado el régimen militar de Videla, en los inicios del periodo de justicia transicional<sup>3</sup>.

Lo anterior es importante por dos razones. En primer lugar, la crítica ha fallado en reconocer el *doppelgänger* literario en la obra de la argentina. De los pocos estudios que ha tenido el relato (bien como cuento, bien como obra teatral), ninguno menciona las dos historias ni mucho menos de la relación entre ambas. María Gabriela Mizraje (1999), por ejemplo, quien lee la obra de Gambaro *vis-a-vis* una tradición femenina de la literatura argentina, sólo menciona la producción teatral. Omisión que podría resultar “conveniente” dado que su lectura se centra en el problema de la sexualidad, la cual, como veremos más adelante, no aparece de manera tan clara en la versión narrativa. Ana Sánchez Acevedo (2012) en un recorrido de la metáfora del poder en los textos de la escritora y dramaturga argentina, de nuevo sólo menciona la obra. Sarah Misemer (2010), que estudia el *Nosferatu* de Gambaro de cara a una tradición más amplia de literatura de vampiros en Argentina, falla en reconocer la contraparte narrativa de su objeto de estudio. Finalmente, Anette Levine (2008), en un análisis sobre el problema de la performatividad y el trauma en la literatura argentina, no sólo no menciona la obra de teatro (en la que se intersecarían los dos problemas que le interesan, memoria/ trauma en el contexto de justicia transicional y performance dramático), sino que su lectura del cuento está guiada erróneamente por la fecha de publicación (1998 en su colección *Lo mejor que se tiene*) y no de su concepción. Esto provoca una lectura ‘a destiempo’ del “Nosferatu” de 1970 en la que supuestamente se condensa “[the] traumatic isolation of survivors of repressive events” (Levine, 2008: 78), a pesar de que la Guerra Sucia está apenas por comenzar.

En segundo lugar, es precisamente en la tensión y en las diferencias entre las dos “versiones del vampiro” que podemos comprender, con mayor intensidad y cabalidad, el cúmulo de ansiedades y horrores del período dictatorial en Argentina. Podemos decir que ambas versiones de “Nosferatu” operan como representaciones casi exactas de la dictadura y la violencia

---

<sup>2</sup> En el siguiente artículo me referiré a la obra teatral tal y como fue compilada en para Ediciones de la Flor (*Teatro 3*, 1989). En esta edición se incluye el año de publicación (1970), así como información sobre la presentación, dirección y repartos originales en 1985. Es decir, su primera presentación en la sala Enrique Muiño del Centro Cultural General San Martín, en Buenos Aires, bajo la dirección Malena Lasala. Respecto al cuento, si bien la fecha de concepción parece estar a la par con la obra teatral (en los setenta), según Griselda Córdova Romero (2021), éste sólo se publicará por primera vez en la colección *Lo mejor que se tiene* de 1998. En el caso de este artículo, me referiré a la versión digital (EPUB) de *Relatos reunidos*, publicado por la editorial Alfaguara en 2016.

<sup>3</sup> Con toda razón, la cronología de la Guerra Sucia argentina es todavía objeto de debate. Si bien muchos consideran 1974 como la fecha simbólica de su iniciación, tras la muerte de Perón, lo cierto es que ya se prefiguraban desde antes las tensiones violentas entre grupos políticos en Argentina. Para efectos de este estudio, voy a considerar el periodo de la Guerra Sucia a partir del análisis de Mainwaring y Pérez-Liñán (2013); es decir, aproximadamente entre 1969-1983. Para los politólogos, si bien el periodo especial de dictadura comienza en 1976 tras el golpe militar a María Estela de Perón, es importante considerar a la “espiral de violencia” que se desata desde finales de los sesenta y con mayor intensidad durante los primeros años de los setentas, y la cual genera un “ambiente hostil a la democracia” (Mainwaring y Pérez-Liñán 2013: 145). Un periodo del cual resultan no sólo dos golpes de estado (Onganía, 1970; Levingstone, 1971), y el acuerdo político que permite a Perón regresar del exilio y tomar el poder (tras la renuncia de Héctor Cámpora) en 1973, sino un agitado enfrentamiento entre los múltiples actores políticos de la izquierda radical, el estado militar, y las diferentes facciones del peronismo.

política de los setenta; las cuales, no obstante (y gracias a la ‘resurrección’ teatral de una de ellas 15 años después), también servirán como una caja de resonancias *avant la lettre* de las preocupaciones éticas e ideológicas de principios de los ochenta respecto al régimen totalitario que acababa de terminar.

En términos generales, la trama de “Nosferatu” es estructuralmente la misma en ambos textos. Las dos nos presentan a una versión argentinizada y precarizada del vampiro durante la Guerra Sucia. En el cuento, la voz narrativa sigue a Nosferatu, un vampiro que, lejos de encarnar al aristócrata monstruoso de la película homónima de Murnau de 1922, se le presenta al lector de manera empobrecida, flaco y prácticamente en la indigencia:

Pensó que se habían empequeñecido sus gestos, antes lo movía la pasión y ahora, cuando salía, consumaba un simple despojo, robaba como el más mísero de los ladrones y con menor aptitud. [...]. Él, que había sido capaz de transformarse en criatura alada, estaba pegado a un cuerpo que le hablaba sólo de necesidad y no de gloria. (Gambaro, 2016: Loc. 1251)

Esta condición marginalizada del vampiro, sin embargo, no es excepcional. Por el contrario, Nosferatu se presenta como marco de referencia simbólica para los otros personajes del cuento. La ciudad se describe en un constante estado de “vampirización”; sus habitantes, al igual que el famélico chupasangre, se encuentran entre la vida y la muerte. El ejemplo más claro de esto se le presenta al lector en un encuentro de Nosferatu con una anciana menesterosa:

Nosferatu vio sus ropas carcomidas, su cabellera rala. La vieja lo miraba sin miedo, y esto lo fastidió un poco, lo atemorizó también. Sin embargo, cuando llegó más cerca, comprendió que la vieja estaba inmovilizada por el hambre. Mientras que en él era sequedad, en ella el hambre rezumaba saliva, como en un animal esperando su alimento. Él pensó en atacarla, descubrió los colmillos y apresuró los últimos pasos, sabiendo no obstante que el simulacro no sustituiría a la acción. (Gambaro, 2016: Loc. 1261-1272)

Sin ser propiamente un vampiro, la anciana incorpora las características de Nosferatu: su semblante se animaliza y su estado coincide con el estado de precariedad del protagonista. De hecho, hay una suerte de construcción especular de la escena: Nosferatu vio/ La vieja lo miraba; La vieja rezumba/ Nosferatu saca los colmillos; Nosferatu intentaba asustar a la anciana/ la anciana atemoriza a Nosferatu, etc. Este reflejo del vampiro con los otros personajes afianza la relación metonímica del monstruo con la ciudadanía<sup>4</sup>, transformando el cuerpo vampírico de Nosferatu en un espacio para pensar más ampliamente los problemas políticos. Esto se verá más claramente al final del relato. En un giro paradójico, durante las últimas páginas, Nosferatu va a ser despojado de toda connotación de “depredador” para transformarse en víctima. Entre la paranoia producida por el hambre, la precariedad general de la ciudad y el ojo penitenciario de la policía (que lo increpa a raíz de una simple sospecha), el vampiro terminará siendo vampirizado:

Nosferatu se alzó y empezó a correr. Las balas silbaron por encima de su cabeza, muy desviadas, como si no quisieran acertarle. Sin embargo, estaban cada vez más

<sup>4</sup> Aunque la sensación de marginalidad y austeridad es general a todo el relato, otros personajes adoptan también características específicas del monstruo vampírico. Por ejemplo, un mozo que lo atiende en una cantina es descrito como “desganado, el delantal gris, las uñas largas que debían hundirse en los platos de sopa.” (Gambaro, 2016: Loc. 1295)

cerca, cada vez más nítidamente escuchaba los gritos [...] Nosferatu dio dos zancadas, tropezó y cayó de bruces. Los cinco se abalanzaron hacia él. Lo sujetaron y se quedó quieto y sin resistencia mientras el silencio se instalaba entre los hombres que lo habían perseguido. [...] Desde el suelo, Nosferatu los miró. Parecían inmensos, gigantes. Uno de ellos se dejó caer de rodillas a su lado y acercó el rostro. Abrió la boca. Los dientes asomaron, muy blancos, irreales. Nosferatu gritó. El policía le clavó los dientes en el cuello, torpemente, pero con decisión. Atacó la carne varias veces hasta que la sangre brotó limpia. Nosferatu volvió a gritar. Y luego, uno tras otro, se inclinaron sobre él, con la boca abierta. (Gambaro, 2016: Loc. 1319-1330)

En el caso de la obra de teatro, tanto la inversión perversa del vampirismo como la ubicuidad de la miseria se mantienen. La diferencia va a estar en que la anonimidad solitaria del personaje (reflejada en los otros pocos personajes del cuento) es intercambiada por la del núcleo familiar. Llevando la alegorización del muerto viviente un paso más lejos, Gambaro recrea una estirpe entera de vampiros: Papá, Mamá y Luquitas, el hijo. La obra también cambia de “escenario”: si en la versión narrativa se representa la vida pública y el desamparo gótico de la calle, en la versión teatral se exploran los pliegues de esa violencia monstruosa desde las entrañas del hogar y de lo privado.

Como en el cuento, la obra comienza con una representación patética y decadente del vampiro. Incluso, muchas de las descripciones que se hacen de los personajes de la obra corresponden casi palabra por palabra con el Nosferatu de la narración. Por ejemplo, el padre se describe como: “un viejo andrajoso y anémico, vestido de oscuro [...con] Unas mechas ralas y desperejas [que] le tocan los hombros” (Gambaro, 1989: 39). Adicionalmente, son personajes que van a sufrir de la misma ansiedad del Nosferatu narrativo. Esta ansiedad hace a los personajes incapaces de acometer las funciones más básicas para un vampiro, incluyendo la necesidad de alimentarse:

MAMÁ [...] Te traje de comer.  
 PAPÁ ¿Qué trajiste?  
 MAMÁ Carne (con una sonrisa incitadora) ¿Vuelta y vuelta?  
 PAPÁ No me gusta.  
 MAMÁ ¿Leche?  
 PAPÁ No me gusta.  
 MAMÁ (Lo contempla con pesar. Lleva la mano al cuello con un ademán indeciso) ¿Querés un... poco?  
 PAPÁ (con leve esperanza) ¿Sí?  
 MAMÁ (desalentadora) Unos traguitos.  
 [...]  
 PAPÁ Si empiezo, odio detenerme. No tomo nada. (Se afloja)  
 MAMÁ (lo sostiene) ¡Bueno, tomá lo que quieras! [...] (Le ofrece el cuello)  
 PAPÁ No. No me gusta. Está arrugado. (Gambaro, 1989: 40)

La acción de la obra se va a poner en marcha una vez Luquitas, el hijo, le regale a su papá una niña llamada Nena para que la “chupe”. Al principio, Nena es considerada una “víctima inocente”, no obstante, a medida que transcurre la obra se va revelando la perversidad del personaje. Aunque Nena está vestida como una niña cuando la traen (con trenzas, moños y zapatos escolares) su actitud, dice la acotación, es de una “cocotte madura” (Gambaro, 1989: 43). En la misma línea erótica, Nena constantemente está insinuándose sexualmente; por ejemplo, le arrima el trasero al padre (Gambaro, 1989: 44). Cuando le preguntan si tiene miedo por ser una pequeña niña responde: “Yo no soy una nena. Estoy disfrazada” (Gambaro, 1989: 45). En efecto, al final se descubre que Nena es un “informante” de la policía que ha servido de

anzuelo para que los capturen: “Dejé el camino sembrado de miguitas. Te llevará preso. A todos. Les clavaré un fierro, acá.” (Gambaro, 1989: 49) En las últimas páginas del relato, los policías ingleses aprehenden a la familia y torturan a Mamá y a Papá en la casa (Gambaro, 1989: 51). Luquitas es aprisionado y posteriormente “re-vampirizado” por los policías:

*(Los policías ingleses aprisionan a Luquitas. Uno de ellos le sujeta los brazos hacia atrás. El otro, de espaldas, se saca el casco, lentamente se acerca al cuello de Luquitas. Un alarido. Se oye el ruido de una gran succión. Luego se vuelve, respirando pesadamente. Luce unos enormes colmillos fuera de la boca y la sangre se le desparrama por la barbilla y gotea. Mira fijamente hacia delante, sonrío.)* (Gambaro, 1989: 51-52, texto original en cursivas)

De esta forma, al poner en evidencia la relación entre familia, policía y control político (represión) “Nosferatu”, obra teatral y cuento, evoca la monstruosidad constitutiva del Estado y su administración perversa de la vida a través de la violencia. Históricamente, esta conexión no ha sido ajena a la literatura de vampiros. De hecho, la imagen del vampiro ha sido central al momento de analizar las prácticas y lógicas disciplinarias que operaron en gobiernos autoritarios y dictatoriales. Específicamente, el vampiro — dada su cercanía a los imaginarios alrededor de la sangre — articulaba las ansiedades sobre la pureza racial del estado, la administración e instrumentalización de la otredad amenazante, y la coerción y producción violenta de la vida de ese Otro durante la dictadura. Como nos explica Foucault, en la coyuntura biopolítica entre cuerpo y población a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, la sangre determinó toda una “economía semántica” ligada a mecanismos de clasificación y organización del cuerpo social. (Foucault, 1990: 147) Esta “economía” operó a partir de dos etapas. Por un lado, a partir de una etapa “simbólica”, la cual estaba ligada a nociones de jerarquía aristocrática, y desde la cual la sangre soportó una serie de relaciones de poder relativas a la diferenciación de castas, la transmisión de potestades, la organización política, etc. Y, por el otro lado, a partir de una etapa “analítica” desde la cual, en conexión con el problema de la sexualidad, la sangre articuló sistemas de razonamiento (y racionamiento) corporal en resonancia con los nuevos valores burgueses de productividad, salubridad, y reproducción (Foucault, 1990: 147-48). Es importante aclarar que, si bien la sangre se definió a partir estos dos órdenes semánticos tan distintos (el simbólico y el analítico), la transición entre el uno y el otro implicó también puntos de contacto e interacción. Como señala nuevamente el filósofo francés, las lógicas y las prácticas asociadas, por ejemplo, con el degenerativismo, la eugenesia y el racismo se articularon a partir de la interacción entre ambos órdenes:

Racism took shape at this point (racism in its modern, “biologizing” statist form): it was then that a whole politics of settlement (*peuplement*), family, marriage, education, social hierarchization, and property, accompanied by a long series of permanent interventions at the level of the body, conduct, health, and everyday life, received their color and their justification from the mythical concern with protecting the purity of the blood and ensuring the triumph of the race. (Foucault, 1990: 149).

No por nada la condición mítica del vampiro — entre la vida y la muerte — sirvió también en innumerables ocasiones como metáfora operativa para el funcionamiento apórico del estado totalitario. Un ejemplo claro de este uso se encuentra en Giorgio Agamben (1998: 203), quien, en su trilogía sobre el estado de excepción, propone una visión del estado dictatorial como un paradigma (bio)político propiamente contradictorio (Agamben, 2007: 3). Agamben — siguiendo en parte a Foucault — teoriza sobre el problema de la vida como objeto del poder concentracionario, así como de los mecanismos que la regulan y la someten al punto de des-nudarla de todo valor político (Agamben, 1998):

Inasmuch as its inhabitants have been stripped of any political status and reduced completely to naked life, the camp is also the most biopolitical space that has ever been realized – a space where power confronts nothing other than pure biological life without any mediation. The camp is the paradigm itself of political space at the point in which politics become biopolitics and the homo sacer becomes undistinguishable from the citizen. (Agamben, 2000: 40-41)

Esta relación entre el poder y el dictador muerto-viviente también la reconoce – aunque desde el campo de la antropología cultural – Michael Taussig, para quien la arquitectura, los monumentos, los objetos, e incluso los cadáveres, son formas cuasi vampíricas de circulación y preservación del poder (Taussig, 1997: 94)<sup>5</sup>. Si bien Taussig da algunos ejemplos (las estatuas del Libertador en Carabobo; Taussig, 1997: 169), esta idea se articula con regularidad en el imaginario cultural latinoamericano. Las fantasías vampírico-artísticas de cuentos como “El cuadro oval” (1842) de Allan Poe, o “Luisa Frascati” (1907) de Leopoldo Lugones, en las que la mujer se transforma en obra de arte a costa de su propia vida, son un excelente ejemplo de imaginario vampírico del poder, aunque en menor escala<sup>6</sup>. En términos políticos, Susana Rosano señala el famoso caso de Eva Perón, cuyo cuerpo embalsamado (vivo en muerte) ayudará a “revitalizar”, “contagiar”, “mitificar”, etc. el estado y los ideales peronistas (Rosano, 2006: 190). Igualmente, Godofredo Pereira, retomando a Taussig, analiza la exhumación de Simón Bolívar en 2010, durante el gobierno de Hugo Chávez en Venezuela. Según Pereira, la exposición del cadáver de “El Libertador” buscaba imbuir al pueblo con su aura mítica, “magically conferring life to the material ground itself upon which Venezuela stands as nation.” (Pereira, 2012: 242).

Además del “vampirismo biopolítico” del estado dictatorial, cuyo fin es revitalizar una estructura (figura) de poder a partir de la administración y consumición de las vidas de sus ciudadanos, también se puede hablar del vampiro como una forma de vida ‘producto’ de los biopoderes dictatoriales. Según Han-yu Huang (2012: 43), “the modern biopolitical and technological society [is] populated by a plethora of liminal, undead beings”. Estos sujetos liminales existen en la intersección entre vida y poder (por lo general en condiciones de excepción) en función de su indeterminación, por ejemplo el refugiado, el prisionero concentracionario, el indocumentado, etc. En términos conceptuales – además de figuras como el “paria” (persona sin Estado) en la filosofía de Hannah Arendt (1978) – el avatar de este “sujeto en el umbral” sería, como menciono arriba, el *Homo Sacer* (y su variante el *Muselmann*) de Agamben: una persona desnudada de su ‘vida’ política y reducida a sus funciones vitales más básicas, es decir, un muerto viviente<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Esta idea de Taussig en *Magic of The State* (1997) es una clara referencia a la obra de Ernst H. Kantorowicz (2016), la cual, si bien no cita, sí pone en la bibliografía. En particular, toma la noción de un sistema por lo general trascendental-representativo que mantiene y justifica el poder del soberano (el primer cuerpo); un aura que está ligada al poder religioso, legal y político (popular) (Kantorowicz, 20016: 231).

<sup>6</sup> Aunque ni a “tan a menor escala”. No podemos olvidar que la idea de la mujer como objeto decorativo (como cuadro, como estatua, como libro, etc.) tan común en la literatura del Modernismo, se articula también a partir de una noción ‘lecorbusierana’ sobre la preservación y administración útil de las ruinas. Ruinas que, como nota Benjamin en su *Arcade Projects*, son las formas espectrales del pasado que minan el presente y desarticulan una idea ‘épica’ de la historia: “Historical materialism must renounce the epic element in history. It blasts the epoch out of the reified “continuity of history.” But it also explodes the homogeneity of the epoch, interspersing it with ruins—that is, with the present” (Benjamin, 1999: 474).

<sup>7</sup> Han-Yu Huang (2012) hace claro el paralelismo entre el vampiro muerto viviente y el concepto agambeniano de Musulmán. Dice: “...*Homo Sacer* and the *Muselmann* [...] as figures of the undead, inhabit the threshold between political life and bare life and embody the zero degree of humanity: these are beings that have been deprived of human identity in the conventional social and political sense, and which thereby open up a site where no ethical material might appear” (Huang, 2012: 174).

En el caso argentino, la ‘administración’ propiamente ‘apórica’ del estado dictatorial ‘vampírico’, consistió no sólo en el uso institucional de los mecanismos de represión, como la policía o las Fuerzas Armadas (en el caso argentino), sino también en la imposición de un proyecto político, económico y cultural cuyo fin era diseminar un “estado de terror” en la sociedad. Pilar Calveiro, politóloga y presa política, llamó a esta realidad una “experiencia concentracionaria” (Calveiro, 2004: 187); un proyecto cuya finalidad fue, precisamente, la “inmovilidad” de lo social a través de la producción de un “‘anonadamiento’ [...] que ‘dej[ara] hacer’ al poder.” (Calveiro, 2004: 188).

Si bien esta “experiencia concentracionaria” se refiere específicamente al “experimento” político del Golpe de 1976 (en el que hubo campos de concentración para los “desaparecidos” políticos), Calveiro acertadamente señala que semejante terror de estado tenía antecedentes que se remontaban hasta 1930, manifestándose en otros regímenes político-militares como los de 1943, 1955, y 1962 (187)<sup>8</sup>. Así mismo, para el momento en que se publica “Nosferatu” (1970), Argentina seguía lidiando con las consecuencias del régimen militar de Onganía (tras el golpe de 1966), en el cual se habían incrementado tanto las acciones represivas del estado (la implementación de pena de muerte, por ejemplo) como también las prácticas subversivas en contra de éste (Anzorena, 1998: 92).

Por lo general, la crítica ha estado de acuerdo en que, entre 1969 y 1979, Argentina experimentó un ciclo de violencia devastador que condicionaría los imaginarios políticos y culturales de la nación de ahí en adelante. La micro-fragmentación de facciones políticas como el peronismo, la izquierda y el propio gobierno, así como la necesidad continua de establecerse en el poder, azuzaron lo que Guillermo O’Donnell denominó un “juego imposible” de legitimación de la autoridad a través de la violencia (O’Donnell citado en Mainwaring y Pérez-Liñán, 2012: 135). Así mismo, los constantes enfrentamientos entre Estado y guerrillas, la desintegración del imaginario colectivo nacional, así como la alienación de ciertas clases sociales, dieron cuenta de un estado “fascinado” por la violencia (Delli-Zotti, 2009: 49) y de una dinámica que— como señala María José Moyano —buscó la militarización total del tejido social (citado en D’Antonio & Eldelman, 2013). En últimas, como señaló nuevamente Calveiro en *Poder y desaparición*:

En Argentina existió un poder totalizante, despótico y concentracionario [...] el infierno del campo y la sociedad se pertenecen, por eso héroes y traidores, víctimas y victimarios son también esferas interconectadas entre sí y constitutivas del entramado social, en el que todos están incluidos. (Calveiro, 2004: 84)

Con esto en mente, que el vampiro sea ‘vampirizado’ al final de ambas iteraciones de “Nosferatu” resulta fundamental. Con el vampiro, Gambaro propone una metáfora no sólo capaz de condensar en un amplio espectro el fenómeno dictatorial durante la Guerra Sucia, sino también una metáfora que permite reflexionar “transtemporalmente” sobre el problema de la violencia dictatorial y su amplia genealogía (pasada y futura) en Argentina. “Nosferatu” podría leerse, entonces, como una suerte de imagen benjaminiana. Un “vampiro de la historia” (en vez de un “Ángel de la historia” como sugiere Benjamin en su tesis IX en *Tesis sobre la filosofía de la historia*) que, desde el presente, funciona como una constelación “saturada con las tensiones” del pasado (citado en Löwy, 2003: 150), a la vez que es, como sugeriría Slavoj Žižek,

<sup>8</sup> De forma similar, el historiador Federico Finchelstein (2014), por ejemplo, ve cómo desde la primera subida de Perón al poder, se puede rastrear una clara veta fascista que influyó a la política argentina. Según el historiador, estos contagios del fascismo sirvieron también como matriz ideológica y cultural de la violencia y represión de la Guerra Sucia (Finchelstein, 2014: 1).

una “imagen del futuro” con un mensaje “for which the time in which it was written lacked the proper means to hear or understand it properly” (citado en Butler, 2014: 274).

En efecto, “Nosferatu” – al poner en escena una representación del contexto dictatorial argentino en clave vampírica – abre la posibilidad de pensar en una genealogía del poder autocrático del Cono Sur teratológicamente. Esto lo nota Sarah Misemer (2010), quien interpreta “Nosferatu” como un texto posmoderno que reconceptualiza vampíricamente una tradición literaria argentina sobre las dictaduras. En su texto, Misemer traza una genealogía del vampiro desde Juan Manuel Rosas hasta “Nosferatu”. La diferencia, no obstante, es que su análisis no toma a “contrapelo”, como sugeriría Walter Benjamin, el significado doble (e históricamente proteico) de la metáfora. Para la crítica, Rosas es representado como vampiro únicamente por la conexión semántica entre su gobierno y el barbarismo: “Like their European counterparts” – dice la estudiosa – “Argentine writers and artists began to use the vampire as a way of expressing the struggle between civilization and barbarism.” (Misemer, 2010: 160) Esta conexión vampiro-Rosas-dictador, continua Misemer, le permitirá a Gambaro, a través de su re-apropiamiento, criticar la sarta de dictaduras durante la segunda parte del siglo XX en Argentina. El problema con esta interpretación, no obstante, es que ignora que la representación del Otro como vampiro implica siempre la sospecha o el ocultamiento de la monstruosidad propia. En otras palabras, ignora el final mismo de la obra que pretende analizar, obviando el hecho que tanto familia/ciudadano como Estado se revelan como monstruos chupasangres.

Lo cierto es que la embestida final de los policías sobre el cuerpo desamparado de Nosferatu – tanto en el cuento como en la obra – si bien proponen una re-edición del linchamiento final de textos como *El matadero* (1832) de Echeverría o *La fiesta del monstruo* (1977) de Borges y Bioy Casares (pero publicado bajo el seudónimo de Honorios Bustos Domecq)<sup>9</sup>, constituye un linchamiento especular, invertido, irónico. El texto de Gambaro no es como el de Echeverría o el de Borges; no se trata de una lamentación del barbarismo exógeno del Otro (del federalista, del indio, del peronista, o del Estado). El “Nosferatu” de Gambaro, por el contrario, propone un linchamiento perverso en el que tanto víctima como victimario se encuentran coligados sospechosamente en su monstruosidad: todos son vampiros. En cierto modo, “Nosferatu” de Gambaro se apropia de la supuesta “naturaleza monstruosa” y violenta de la masa popular (el pueblo, los subversivos, los peronistas, etc.) para re-inscribirla en el Estado. En este sentido, el final de “Nosferatu” de Gambaro estaría conectado más con un texto como la película *El vampiro negro* de Viñoly Barreto (1953), o con “El niño proletario” de Oswaldo Lamborghini (1973), o incluso el cómic de *El Eternauta* (1957-59) de Oesterheld y Solano-López, que con la imagen de Juan Manuel Rosas en Echeverría, como propone Misemer.

En el caso de *El vampiro negro* de Viñoly Barreto, se nos presenta una película que, inicialmente, funciona como una versión actualizada y contextualizada a la Argentina de *M* (1931) del director alemán Fritz Lang. Como en su modelo alemán, *El vampiro negro* también nos cuenta la historia de un asesino en serie, Teodoro Ulber, que, además de asesinar prostitutas, secuestra a una pequeña niña. Como se señala en Quintero (2017), la diferencia fundamental con la película de Lang es que el asesino en la versión argentina está codificado de tal forma para que represente al sujeto peronista. Así mismo, a diferencia de *M*, el vampiro no es linchado al final por la turba de ciudadanos que se enteran de su crimen y lo capturan, sino que es aprehendido por el Estado, quien se ha apropiado y ha recodificado la violencia (el castigo en forma de ley) antes atribuida a la masa popular. Por su parte, “El niño proletario” de Oswaldo Lamborghini es un cuento publicado en 1973 (escrito en 1969), que nos presenta

<sup>9</sup> Para Ricardo Piglia, *La fiesta del monstruo* constituye no una parodia del *Matadero* de Echeverría sino propiamente una “traducción” que hacen Borges y Bioy Casares del relato, adaptada al contexto del peronismo. Traducción que, además, procura conectar con otros textos del archivo literario argentino (como el poema “La refalosa” de Ascuabi) y cuya finalidad es re-contar, re-vivir, “la fiesta atroz de la barbarie contada por los bárbaros” (Piglia, 1998: 11).

la violación monstruosa y grotesca de un niño de clase trabajadora a manos de tres niños burgueses. Semejante a “Nosferatu”, esta violación (“fiestonga de Garchar” la llamará Juan Pablo Dabove) haría una inversión literaria de la violación final de “El matadero” de Echeverría (Dabove, 2007: 222. Por último, podríamos hablar (aunque mucho antes) de la novela gráfica *El Eternauta* (1957-1959), en la cual Oesterheld y Solano-López –recién exiliado Perón tras los bombardeos de la Plaza de Mayo en 1955– imagina la masacre de la clase trabajadora argentina (haciendo metonímicamente como representante de la humanidad) en las garras de monstruos alienígenas. Representación que invertía, una vez más, la tradición letrado-oligárquica que imaginaba a las masas populares como monstruosas, violentas e invasivas (Echeverría, Bustos Domeq, Viñoly Barreto). En síntesis, *Nosferatu* es un texto que critica la contradicción apórica y, sin embargo, constitutiva (liminal, no-muerta, como el vampiro), política y dictatorial: el apropiamiento, la legalización, y el uso sistemático de aquello que está por fuera de la Ley; es decir, la violencia.

Es quizás Roberto Esposito (2011) quien mejor hace una radiografía de esta característica inexcluyente de la violencia (ilegal) legalizada y diseminada en una comunidad. Como explica en su libro *Inmunitas*, la violencia se constituye como “la expresión más intrínseca” de una comunidad (Esposito, 2011: 37, mi traducción), en tanto le es útil para definirse, delimitarse y reproducirse; incluso si, en principio, la violencia (el terrorismo, por ejemplo) está por fuera de la Ley:

When it comes to violence that is external to the legal order, what law seeks to eliminate is not the violence, but the external; in other words, to convey it to the inside [...] When violence is simply moved from outside to inside the law, it ceases to be at odds with the law and actually ends up coinciding with it. (Esposito, 2011: 30)

Esto se ve retratado durante los años setenta en Argentina, en los que resultaba –y aun todavía resulta– complicado establecer una línea entre “guerra legítima” y terrorismo (Romero, 2007). Se hace todavía más desoladoramente claro, no obstante, durante el periodo de dictadura en el que –como mencioné arriba– no sólo era complicado determinar víctimas de victimarios, sino también en el que se justificó con vehemencia el uso excepcional de la violencia militar con el fin de “proteger” y “administrar” la vida de la sociedad argentina<sup>10</sup>.

Como mencionaba arriba, “*Nosferatu*” no sólo da razón de una genealogía cultural de la violencia, sino que también ‘anticipa’ los horrores biopolíticos de la dictadura por-venir. Específicamente, a través de la figura del muerto viviente, tanto el cuento como la obra problematizan *avant la lettre* el asunto de la *vida* dentro del aparato represivo militar que iba a ser

<sup>10</sup> Por supuesto, el uso de la palabra “excepcional” no es coincidencia. Como señala también Esposito, el concepto de violencia “inexclusiva” hace parte de una amplia genealogía del análisis de la biopolítica estatal, la cual incluye el trabajo crítico de filósofos como Michel Foucault y Giorgio Agamben. En el caso de Foucault, es quizás en sus disertaciones compiladas en *Abnormal* (1974; 1999) en las que establece las cercanías conceptuales entre ilegalidad y tiranía, señalando que tanto criminal como tirano son caras de una misma moneda. Según Foucault: “The despot is a criminal by status whereas the criminal is a despot by accident [...] The despot can promote his will over the entire social body only through a permanent state of violence. The despot is therefore someone who – beyond status and the law, but in a way that is completely bound up to his very existence – permanently exercises and advances his interests in a criminal way.” (Foucault, 1999: 94). En la misma vena, Agamben, en su multicitado libro *Estado de excepción* (2003), señala como el mecanismo del estado de excepción constituye un punto de “indeterminación jurídica” en tanto incluye dentro del código legal la suspensión misma de la ley (Agamben, 2003:59). Según Agamben, esta inclusión exclusiva de ilegalidad como ley (la violencia bélica) es operativa a los mecanismos modernos totalitarios. Para Agamben: “el totalitarismo moderno puede ser definido [...] como la instauración, a través del estado de excepción, de una guerra civil legal, que permite la eliminación física no sólo de los adversarios políticos sino de categorías enteras de ciudadanos que por cualquier razón resultan no integrables en el sistema político” (Agamben, 2003: 25).

central al estado argentino después del 76. Esto queda ilustrado de dos maneras. Primero, a través de la representación del problema de la vida docilizada, perseguida y aterrorizada (la “vida entre la muerte”) producto de la experiencia omnipresente de la “realidad concentracionaria” de la dictadura, (Calveiro, 2004: 44-51). Segundo, a través de la representación de lo que podría llamarse el problema de la “sobre-vida”, es decir, la vida que ha “sobrevivido” a esa violencia y a esa muerte, así como también a la “muerte” que sobrevive y se naturaliza en la vida, durante y después de la dictadura.

La primera experiencia queda plenamente representada en la versión narrativa de “Nosferatu” a diferentes niveles. Uno de estos es el ambiente carcelario que caracteriza la narración. Además de ser presentados como criaturas “famélicas” y “desganadas”, los vampiros-ciudadanos siempre están en un estado constante de paranoia policial. Es así que el narrador describe cómo la sola presencia de la fuerza armada produce una ansiedad aterradora:

[E]l policía [...] recorrió las mesas con la vista de un modo que quería ser inofensivo y resultaba escrupuloso. Se detuvo un instante sobre un parroquiano, que aún de espaldas, se agitó inquieto, y en la mesa siguiente descubrió la figura oscura [Nosferatu] que se protegía los ojos con la mano. (Gambaro, 2016: Loc 1308)

Este “estado de terror” produce una zona de indeterminación ética y política. Una indiferenciación – como señalábamos antes – entre víctimas y victimarios muy común en los períodos dictatoriales. La versión más icónica de esta área de indeterminación es probablemente la “zona gris” de Primo Levi. Ese espacio “pobremente delineado” del campo de concentración en el que “masters and servants both diverge and converge.” (Levi, 1989: 42). Un espacio en el que el juicio ético se torna “confuso” y además corre siempre el riesgo de ser “simplificado” (Levi, 1989: 42-43). En Argentina, pero ciertamente para todas las dictaduras que afectaron a América Latina durante ese período (Bolivia, Brasil, Paraguay, Uruguay y Chile), este problema (a veces codificado en la práctica del colaboracionismo) fue central en los procesos transicionales de justicia y reparación. El colaboracionismo permitió pensar el período dictatorial no como un choque entre dos únicos frentes (fuerzas militares/ subversivas vs. la sociedad civil), sino como un proyecto político que se filtró en las fibras más íntimas del tejido social, económico y cultural argentino<sup>11</sup>. Esta dimensión del conflicto está claramente señalada en la versión teatral de “Nosferatu”, no sólo en el giro final que presenta la “vampirización del vampiro” (en la que Nena, niña “inocente”, es en realidad *otro* monstruo), sino también en las dinámicas familiares, en la ignorancia cómica y patética de los personajes ante el mundo en el que viven.

Quizás el ejemplo más claro de esto es el personaje de la madre. En múltiples escenas, el personaje de Mamá despliega una suerte de “conformismo” colaboracionista tan presente en los sectores partidarios de la dictadura en Argentina (Oteiza, citado en Aruj & González, 2008: 14-15). Ante la actitud depresiva y famélica del Padre y la ineptitud de Luquitas, el hijo (quien será incapaz de morder a Nena), la madre contrasta estrepitosamente. Si bien se describe como “vieja”, “ominosa”, “desgastada” (Gambaro, 1989: 39) su actitud es alegre y desacomplejada, al punto que no le tiembla la voz al confesar que ella y Luquitas le habían roto “la cabeza a un muchacho” para sacarle la billetera y comprar camas (Gambaro, 1989: 42). Además, la madre tiene un claro vínculo simbólico con los policías de la obra (los policías ingleses); es la única de los personajes que habla inglés. De hecho, su entrada a escena, en la que grita “¿Everybody

<sup>11</sup> Natalia García (2013: 126 n. 3) se refiere a esta interpretación bipartita del conflicto como a la teoría de “los dos demonios”. Es decir, como “la descripción del período dictatorial en términos de un enfrentamiento entre las organizaciones políticas armadas y las fuerzas estatales/para-estatales; «dos demonios» y una sociedad inocente, víctima y pasiva”.

home?" (Gambaro, 1989: 39), anticipa el estrepitoso final de la obra en la que los guardias finalmente invaden la casa de la familia para torturarlos a todos y "chupar" a Luquitas<sup>12</sup>. Pensando en la madre, Mizraje (1999: 304) también identifica esta normalización de la violencia como una "cita" perfecta de esta zona de indeterminación. Para la crítica, en el casal de los vampiros, "se reúnen supuestas víctimas y supuestos victimarios bajo un mismo signo [el vampiro] (o dicho de otro modo: reales víctimas todos y todos victimarios reales). Del hambre, del poder, del abuso, de la soledad, de la perversión."

Esta lectura, en la intersección entre ética y vampirismo en el contexto de la realidad concentracionaria, toma una nueva perspectiva si además pensamos en "Nosferatu" de Gambaro como una obra que desarrolla los problemas de la memoria, el trauma y la justicia transicional. Se trata de una interpretación a todas luces posible si consideramos que, en efecto, como mencionaba al principio, la obra sólo se estrena en el incipiente contexto de transición a la democracia (1985). En este contexto, además, se empezaron a retratar culturalmente y a lo largo del continente muchas otras reflexiones sobre la expresión de la experiencia humana bajo sistemas represivos<sup>13</sup>.

Hay que considerar también la valía de la figura del monstruo, y en especial el vampiro, como forma de representación no sólo del problema ético post-dictatorial, sino también como trauma<sup>14</sup>. Como menciona María Rosa Olivera Williams (2012) (haciendo un análisis de *Conversación al sur* de Marta Traba), dada la intrusión sin precedentes de la violencia en la vida cotidiana argentina durante los 70s y 80s, se cristaliza una fuerte noción de memoria como forma de tortura *inmortal* y trascendente ("violenci[a] impensad[a] de otros tiempos) (Olivera-Williams, 2012: 208). La misma Gambaro, en su obra *Antígona furiosa* (1986), estrenada un año después de "Nosferatu", habla del problema de la memoria en términos de muertos-vivientes: "¡los vivos son la gran sepultura de los muertos!" (Gambaro, 1989: 202).

Esta supervivencia vampírica de la violencia como trauma pone en manifiesto la extensión macabra del biopoder en la dictadura y revela su alcance *más allá* de las formas de intervención tanatopolíticas en la administración de la muerte, en los campos de concentración, en los desaparecidos, etc. (Foucault, 2003: 220). Muchas de las prácticas biopolíticas de la dictadura, de hecho, se presentaron en toda su perversidad no en la administración de la muerte sino, sobre todo, en el mantenimiento de la vida. ¿No son los "nietos de la Plaza de Mayo, los hijos de los desaparecidos, la última supervivencia del terror dictatorial 50 años después? En especial si consideramos – como señalan Gutiérrez et al. (2008: 445) – que el reconocimiento jurídico de estos nietos por parte de sus familiares todavía supone el sometimiento de la vida al biopoder científico del estado vía una prueba de paternidad. O sin ir más lejos ¿no se reflejaba con mayor cabalidad el poder *absoluto* del campo de concentración en la *privación* más que en el *suministro* de la muerte al torturado? Como recuerda Pilar Calveiro, muchas veces dentro del campo de concentración, el poder "divino" de los captores se reafirmaba no sólo en su capacidad de matar sino también en su capacidad de mantener con vida a los "desaparecidos", de privarlos de la posibilidad de la muerte:

aquí dentro [cita Calveiro las palabras de un captor en el testimonio de Graciela Geuna] nadie es dueño de su vida, ni de su muerte. No podrás morirte porque lo

<sup>12</sup> Durante la dictadura de Videla en Argentina, era sabido que en la jerga militar el verbo "chupar" se usaba para nombrar los secuestros de la ESMA.

<sup>13</sup> Es el caso de textos como *Conversación al sur* (1981) de la argentina Marta Traba, *La nave de los locos* (1984) de la uruguaya Cristina Peri-Rossi, *La historia oficial* (1985) del cineasta argentino Luis Puenzo.

<sup>14</sup> Por ejemplo, en Quintero (2014), señalo cómo la metáfora de la monstruosidad fue central para un escritor como Roberto Bolaño, quien la usa en su novela *Estrella distante* (1996) para pensar la ambigüedad ética de cara a la pregunta por la justicia durante la dictadura y la postdictadura chilena.

quieras. Vas a vivir todo el tiempo que se nos ocurra. Aquí somos Dios.” Las referencias a la condición divina asociada a este derecho de muerte, que aparece como un derecho de vida y muerte puesto que el prisionero tampoco puede poner fin a su existencia, se reiteran en los testimonios. Prolongar una vida más allá de quien la vive; segar a otra que pugna por permanecer; adueñarse de las vidas. [...] Hay un placer especial del poder concentracionario en ese adueñarse de las vidas. (Calveiro, 2004: 32)

El vampiro como metáfora operativa del periodo de violencia política y dictatorial resuena con más fuerza ante la empuñadura que ejerce la realidad concentracionaria sobre la vida (biológica y política) de los argentinos (y del Cono Sur, al menos, durante estos años). Se trata de una metáfora que da cuenta de la extensa genealogía de déspotas — desde Rosas a Perón, Onganía y Videla — pero, sobre todo, da razón de los mecanismos a través de los cuales, históricamente, se han mantenido los dispositivos institucionales (“los edificios góticos” de los que hablaba Echeverría) de represión biopolítica<sup>15</sup>. Así mismo, en el juego especular de *Nosferatu* — entre el cuento y la obra, entre los vampiros víctimas y vampiros victimarios — la metáfora de Gambaro logra encarnar las complicaciones éticas, jurídicas y culturales que emergieron durante el periodo dictatorial. Entre ellas, la experiencia “concentracionaria” y las zonas de indeterminación de la vida, propias de una dictadura militar. Zonas en las que, a sectores enteros de la población, se les “chupa” la vida natural y política, justificando esa violencia en contra dentro de una lógica anómica de guerra. Por último, se trata de una metáfora apostrófica: el recuerdo de la muerte en la vida y la necesidad continua de enfrentarnos al problema de la memoria.

### Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (1998) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford, Stanford University Press.
- (2000) *“What is a Camp?” Means Without Ends: Notes on Politics*, Trad. Vincenzo Binetti y Cesare Casarino, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (2007) *Estado de excepción*, Trad. Flavia e Ivana Costa, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- ARENDRT, Hannah (1978) *The Jew as Pariah*, New York, Grove Press.
- ANZORENA, Oscar (1998) *Tiempo de violencia y utopía. Del Golpe de Onganía (1966) al Golpe de Videla (1976)*, Buenos Aires, Colihue.
- ARUJ, Roberto y M. Estela GONZÁLEZ (2008) *El retorno de los hijos del exilio: una nueva comunidad de inmigrantes*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- BENJAMIN, Walter (1999) *Arcades Project*, Cambridge, Harvard University Press.
- BRAHAM, Persephone (2015) *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*, Lanham, Bucknell University Press.
- BUTLER, Rex (2014) *The Žižek Dictionary*, New York, Routledge.

<sup>15</sup> Resulta significativo, por ejemplo, el estreno de una película como *El conde* (2023), de Pablo Larraín en la que no sólo se representa a Pinochet como a un insaciable vampiro, sino también se abre el debate sobre la supervivencia “monstruosa” de algunas figuras institucionales de la dictadura, como por ejemplo la constitución.

- CALVEIRO, Pilar (2004) *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- CAZACU, Matei (2006) *L'histoire du Prince Dracula en Europe centrale et orientale (XV siècle)*, Genève, Droz.
- D'ANTONIO, Débora, y Ariel ELDELMAN (2013) "Antecedentes y genealogía de la historiografía sobre la Historia Reciente en la Argentina" *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* <http://journals.openedition.org/nuevomundo/65882> (6 de enero 2025).
- DABOVE, Juan Pablo (2007) *Nightmares of the Lettered City*, Pittsburgh University Press.
- (2008) "'La muerte la tiene con otros': sobre El niño proletario" en Natalia Brizuela & Juan Pablo Dabove, eds., *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires, Interzona, pp. 215-231.
- DELLI-ZOTTI, Guillermo Mira (2009) "Genealogía de la violencia en la Argentina de los años 70", *HAOL* 20, pp. 49-59.
- ESPOSITO, Roberto (2011) *Immunitas*, Cambridge, Polity Press.
- FERRO, Gabo (2015) *Barbarie y civilización: sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*, Buenos Aires, Marea.
- FINCHELSTEIN, Federico (2014) *The Ideological Origins of the Dirty War: Fascism, Populism, and Dictatorship in Twentieth Century Argentina*, Oxford, Oxford University Press.
- FOUCAULT, Michel (1990) *The History of Sexuality: An Introduction*, New York, Vintage Books.
- (1999) *Abnormal. Lectures at the Collège de France 1974-1975*, New York, Picador.
- FOUCAULT, Michel (2003) *Society Must Be Defended. Lectures at the College de France 1975-1976*, New York, Picador.
- (2009) *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977-1978*, New York, Picador.
- (2010) *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-1979*. New York: Picador.
- GARCÍA, Natalia (2013) "Miradas sobre el colaboracionismo civil en la última dictadura. El video documental 'Interpelación a Pangia'", *Revista Páginas* 4.7, pp. 123-144.
- GAMBARO, Griselda (1989) *Teatro 3*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- (2016) *Cuentos Reunidos*, Buenos Aires, Alfaguara, versión ePub.
- GUTIÉRREZ, Carlos Edgardo Francisco y Haydée MONTESANO (2008) "Biopoder, biopolítica y filiación en apropiación y restitución de niños", *XV Jornadas de Investigación y Cuarto Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp 44-445, <https://www.academica.org/000-032/34.pdf> (19 enero 2025).
- HUANG, Han-yu (2012) "The Crime of Indistinction? The undead and the Politics of Redemption from an Agambian Perspective", *Concentric: Literary and Cultural Studies* 38.12, pp. 171-94.
- KANTOROWICZ, Ernst Hartwig (2016[1957]) *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- LEVI, Primo (1989) *The Drowned and the Saved*, New York, Vintage.

- LEVINE, Annette (2008) *Cry for me, Argentina. Performance of Trauma in the Short Stories of Aída Bortnik, Griselda Gambaro, and Tununa Mercado*, Cranbury, NJ, Farleigh Dickinson University Press.
- LÖWY, Michael (2003) *Walter Benjamin: Aviso de incendio: una lectura de las tesis "Sobre el concepto de Historia"*, México, Fondo De Cultura Económica.
- MAINWARING, Scott y Aníbal PÉREZ-LIÑÁN (2013) *Democracies and Dictatorships in Latin-America: Emergence, Survival, and Fall*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MANFREDI, Gianfranco (2008) "Voltaire and the Vampires", *Multitudes* 33, pp. 91-99.
- MISEMER, Sarah M (2010) "Vamping the Argentine Family: Sex and Intertexts in Gambaro's *Nosferatu*", *Chasqui* 39.2, pp.154-170.
- MIZRAJE, María Gabriela (1999) *Argentinas de Rosas a Perón*, Buenos Aires, Biblos.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa (2012) *El arte de crear lo femenino: ficción, género e historia del Cono Sur*, Providencia, Cuarto Propio.
- OESTERHELD, Héctor G. y Francisco SOLANO-LÓPEZ (2012) *El Eternauta: Edición vintage*, Buenos Aires, Doedytores.
- PEREIRA, Godofredo (2012) *Savage Objects*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa Da Moeda.
- PIGLIA, Ricardo (1998) "Sobre Borges", *Cuadernos de reciénvenido* 10, pp. 7-17
- QUINTERO, Santiago (2016) "Posdictadura chilena en 'el planeta de los monstruos': una lectura desde Raúl Zurita y Estrella distante de Roberto Bolaño", en Valeria Wagner, Silvia Spitta & Adriana López- Labourdette, eds., *Des/memorias*, Barcelona, Linkgua, pp. 156-176.
- (2017) *Modernidad en la sangre: Vampirismo y cultura en la América Latina (s. XIX-XXI)*, Disertación doctoral, University of Notre Dame.
- ROMERO, Luis Alberto (2007) "La violencia en la historia argentina reciente: un estado de la cuestión", en Anne Pérotin-Dumon, ed, *Historizar el pasado vivo en América Latina*. [http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es\\_contenido.php](http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php) (9 de enero 2025).
- ROSANO, Susana (2006) *Rostros y máscaras de Eva Perón*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- SÁNCHEZ ACEVEDO, Ana (2012) "El misterio de dar. Solidaridad, miseria y poder en la obra de Griselda Gambaro", *Les Ateliers du SAL* 1-2, pp. 159-172.
- TAUSSIG, Michael (1997) *The Magic of the State*, New York, Routledge.

