

01046



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA METAMORFOSIS DEL VAMPIRO: CARACTERÍSTICAS
Y EVOLUCIÓN DEL PERSONAJE EN LA LITERATURA
EN LENGUA INGLESA Y ESPAÑOLA
(1819-1927)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LITERATURA COMPARADA

P R E S E N T A :

ENCARNACIÓN LÓPEZ GONZÁLVEZ



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO
ASESORA:

MTRA. MARINA FE PASTOR



Facultad de Filosofía y
Letras

MÉXICO, D.F.

2005

M: 350677



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

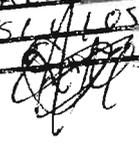
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: ENCARNACIÓN LÓPEZ
(GONZÁLEZ)

FECHA: 08/11/05

FIRMA: 

**LA METAMORFOSIS DEL VAMPIRO: CARACTERÍSTICAS Y EVOLUCIÓN
DEL PERSONAJE EN LA LITERATURA EN LENGUA INGLESA Y ESPAÑOLA
(1819-1927)**

*A mis padres, Liborio y Encarna, a Daniel, a
mi hermano Libo y a Ana, porque sin ellos
esto no habría sido posible.*

AGRADECIMIENTOS

A mis amigos, de un lado y el otro del charco, y a mi familia por su apoyo incondicional, comprensión y paciencia.

A la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M. por brindarme esta oportunidad, por aceptarme con este proyecto, por su calidad educativa y apoyo durante el transcurso del mismo, desde el primer día hasta el último. Gracias.

A Vicente Quirarte, por animarme en el inicio de esta aventura nocturna y por propocionarme textos e información sumamente necesaria para el desarrollo de este trabajo. A Marina Fe por sus correcciones y por sus críticas siempre constructivas.

Y en fin, a todos los profesores y compañeros de clase que me han ayudado y con los que he compartido las mejores horas de formación académica.

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I: LA LITERATURA GÓTICA	21
1. APUNTE SOBRE LA LITERATURA GÓTICA	21
1.1. Especificidades del <i>American Gothic</i>	34
2. ACERCA DE LA “TRADICIÓN” GÓTICA EN HABLA HISPANA	38
2.1. Sobre lo fantástico	45
2.2. Modernismo	53
CAPÍTULO II: ALGUNOS ASPECTOS A CONSIDERAR ANTES DEL NACIMIENTO DEL VAMPIRO INGLÉS	57
1. ANTECEDENTES LITERARIOS	57
2. VAMPIRO Y SOCIEDAD: LA MUJER FATAL COMO VAMPIRO.	
ALGUNAS CAUSAS DE LA ASOCIACIÓN	67
CAPÍTULO III: EL VAMPIRO INGLÉS	72
1. LORD RUTHVEN, EL PRIMER VAMPIRO INGLÉS	72
2. LA HOMOSEXUALIDAD DEL VAMPIRO: CARMILLA FRENTE A VARDALEK	83
3. LADY DUCAYNE O LA NOBLEZA DECADENTE	99
4. <i>DRÁCULA</i> . LA FIJACIÓN DEL ARQUETIPO LITERARIO	105
CAPÍTULO IV: EL VAMPIRO ESTADOUNIDENSE. EDGAR A. POE Y HOWARD P. LOVECRAFT	120
CAPÍTULO V: EL VAMPIRO HISPANOAMERICANO	139
1. LA HERENCIA DE POE	139
2. EL VAMPIRO METAFÓRICO: EMILIA PARDO BAZÁN, AMADO NERVO	154
3. LA MUJER FATAL: <i>SALAMANDRA</i> DE EFRÉN REBOLLEDO	163
4. HORACIO QUIROGA Y EL CINE VAMPIRIZADO	175
CONCLUSIONES	184
BIBLIOGRAFÍA	188

INTRODUCCIÓN

El vampiro ha sido un mito inagotable, vigente en casi todas las tradiciones culturales del mundo. Frecuentemente asociado con las epidemias, el vampiro ha estado presente casi desde el inicio de la humanidad.

Desde la Antigüedad se tienen noticias de figuras vampíricas que, aun cuando se relacionan más con los demonios del imaginario antiguo que con la concepción más actual y occidental del vampiro, ya poseen esa esencia común presente en el mito, como es el gusto por la sangre o la carne (canibalismo), el erotismo y la transgresión, visible sobre todo en el hecho de traspasar las barreras naturales de la muerte.

Algunos antropólogos han relacionado el inicio del mito en la Antigüedad con las enfermedades de pérdida de sangre, ligadas a la creencia popular de identificación entre sangre y espíritu, pues como señala Jacobo de Siruela: "Para el hombre arcaico la sangre y el aliento son las fuerzas dinámicas que hacen posible la vida. Estas fuerzas confluyen de tal manera que llegan a confundirse y a significar casi lo mismo." Y más adelante añade: "Esta idea [...] se remonta, muy probablemente, al Neolítico o, tal vez, aún más lejos. Aunque aparece plenamente formada en Babilonia, donde el hombre ya es representado por un *cuerpo* y un *espíritu*, creados a partir de una arcilla mezclada con la sangre de un dios".¹

Teniendo en cuenta esta creencia, no es difícil suponer que la imaginación popular no tardara en crear fantasías relacionadas con la pérdida de sangre, lo cual no sólo conduce a la muerte física sino que además presenta daños en el aspecto espiritual, ya que se vincula directamente con la divinidad.

Siguiendo la completa descripción que hace Jacobo de Siruela,² podemos ver en la demonología mesopotámica que el vampiro acadio toma el nombre de *Rapganmekhab*, y el asirio el de *Akhkham*.

De la región de Babilonia tenemos los *Ekimmu*, espectros que como no tenían descanso se dedicaban a robarle el alma a los vivos. A los del desierto se les llamaba *Utuhhu*.

Para los sumerios existían tres clases de demonios:

a) Los seres que eran mitad humanos y mitad demonios.

¹ Jacobo de Siruela, "Imaginar el vampiro", *El vampiro. Antología literaria*, p. 31.

² *Ibid.*, pp. 11-57. Información completada con "Los vampiros en nuestro mundo", disponible en internet www.iespana.es/mortis/Trasfondo/EstVamp.htm (junio 2003).

b) Los demonios como tales.

c) Los muertos que no descansaban en sus tumbas.

Estos últimos podríamos considerarlos antecedentes directos de los *revinientes* o seres muertos que abandonan sus tumbas, y que son a su vez antecedentes de los vampiros.

En la tradición hebrea existe una figura vampírica de gran importancia, puesto que conformaría el nexo "entre la demonología babilónica y la hebrea, y también entre la judía y la cristiana".³ Lilith fue la primera mujer de Adán que, negándose a copular debajo del hombre se rebeló ante él y ante Yabvé, quien la expulsó del paraíso y la confinó al reino de la noche, convirtiéndola en un demonio volador condenado a alimentarse de sangre. Al atacar directamente lo que esencialmente se ha considerado como femineidad, es decir, la sumisión al hombre por un lado y la maternidad, por otro, Lilith puede llegar a representar la maldad femenina. Las etimologías de su nombre la relacionan directamente con la lujuria y el desenfreno, pues Lilith proviene de la palabra babilónica *Lilitu*, a su vez de las raíces sumerias *lalu* o *lulú*,⁴ que significan "lujuria" y "desenfreno", respectivamente.

En la tradición árabe nos encontramos con el *Ghoul* o *Gul*, presente en algunas narraciones de las *Mil y una noches*.⁵ Frecuentemente también aparece como demonio femenino y, al igual que Lilith, se alimenta de carne y sangre sobre todo de niños. A diferencia de Lilith, cuyo aspecto se relaciona más con la Melusina⁶ medieval, el *Ghoul* presenta un aspecto verídicamente humano. Algunas de las narraciones de las citadas en las *Mil y una noches* se refieren a personas que conviven con estas criaturas, sin sospechar siquiera su naturaleza. En el *Ghoul*, pues, ya se conjugan casi todos los elementos que conforman el vampiro del folklore occidental: crueldad, canibalismo, el deseo de dañar a los vivos y el aspecto humano.

En China encontramos a los *ch'iang shih* que son espíritus que toman forma humana a través de un cadáver y que reciben su fuerza de la luna. Uno de los primeros cuentos de vampiros chinos lo ofreció Pu Sung-Ling en 1679 con su *Liao Chai*. En la India, a pesar de

³ Jacobo de Siruela, *Op. cit.*, p.16.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Más específicamente en la "Historia del príncipe y la vampiro" (noches 5 a 7), "Historia del joven dueño de la yegua blanca" (noches 861 a 866) y la "Historia contada por el sexto capitán de policía" (noches 945 a 948).

⁶ Según la descripción ofrecida por Jacobo de Siruela, se trata de "un demonio alado, de cabellos largos y serpentininos, cuyo cuerpo desnudo y sensual a veces acaba en forma de serpiente[...]" Jacobo de Siruela, *op. cit.*, p.16.

que no presentan rasgos tan similares a las figuras vampíricas occidentales están los *Rakasha*, que encarnan las pasiones extremas y son aficionados a los rituales caníbales. En Egipto, el *Apoop* era un híbrido animal que tenía una cabeza de lobo o perro y colmillos para devorar cadáveres. En América, en la civilización azteca, *Cihuateteo* era una especie de vampiro femenino similar a las *Lamias* griegas; se creía que una mujer muerta en el parto se podía convertir en ella. Y, también estaba el *Thluelpuchi* cuyo alimento eran los vivos. En Sudamérica el *Asema* era una especie de hechicero que abandonaba su cuerpo para alimentarse de otros.

En la antigua Grecia las figuras más importantes en este sentido eran la *Empusa* y las *Lamias*. La historia de la *Empusa* la podemos encontrar referida en la literatura, por primera vez, en *Vida de Apolonio de Tiana* de Filóstrato, nacido el 160 d.C.

[La *Empusa* era un] demonio, hija de Hécate, (que) tenía los pies de bronce y se decía que aterrorizaba a los viajeros y se alimentaba de carne humana. Sin embargo, *Empusa* huía cuando la insultaban. Tenía la facultad de poder adoptar todas las formas posibles e incluso de transformarse en una bella joven para seducir a sus víctimas. Por último, se contaba que por la noche se unía a los hombres dormidos y les chupaba la sangre hasta su muerte.⁷

Acerca de la *Lamia*:

Lamia, a la que se identificaba a menudo con *Empusa*, solía adoptar la apariencia de un fantasma aterrador que raptaba y devoraba a los niños. Se contaba de ella que, en el pasado, había sido una bella mujer, hija del rey Belo. Se unió a Zeus con quien tuvo varios hijos que Hera, celosa, hizo perecer. *Lamia* se vengó transformándose en un monstruo que se alimentaba de recién nacidos. Hera la privó entonces del sueño, hasta que Zeus, para consolar a su amante de tantas persecuciones, le otorgó el don de quitarse los ojos y volver a ponérselos a placer.⁸

⁷ Joël Schmit, *Diccionario de mitología griega y romana*, pp. 87-88.

⁸ *Ibid*, p. 149. Como podemos observar, también mantienen grandes similitudes con la hebrea Lilith.

Es evidente la multiplicidad y diversidad de figuras relacionadas con el vampiro en muchas de las tradiciones culturales desde la Antigüedad. Este vampiro antiguo, tal como hemos visto, aparecía relacionado con la demonología y presentaba tanto cualidades animales -sobre todo en su aspecto- como humanas. Con el paso del tiempo y con la progresiva implantación del catolicismo, toda esta legión de demonios de la Antigüedad va perdiendo los atributos animales a la vez que se va despojando del sentido mágico. Su pervivencia, por tanto, se ve relegada a la superstición popular, y a ésta se le une el trasfondo cristiano. Y es que el vampiro encarna una de las inquietudes más profundas del ser humano: el temor a la muerte.

Continuando con Siruela, en este sentido: "[...] el vampiro representa, en su rebelión a todos los tabúes, la angustia 'más antigua y más intensa de la humanidad'. La angustia hacia lo desconocido de la muerte".⁹ En realidad, el vampiro promete lo mismo que Jesús cuando dice: "Aquel que coma mi carne y beba mi sangre, tendrá la vida eterna",¹⁰ pero desvinculado de la divinidad. No promete la continuidad de la vida en el Cielo, sino en la tierra, "[...] donde confluyen los más viejos y perturbadores deseos humanos de conservar incorruptible la carne y los deseos".¹¹ Conformar, por tanto, una inversión de los mundos de la vida y la muerte, que lo convierte desde su más íntima esencia en un ser fundamentalmente transgresor y humano.

Si bien continuó vivo en la superstición popular en todo el continente europeo, fue en Europa central y oriental donde el vampiro tuvo más arraigo, ofreciendo su punto más álgido en el siglo XVIII. Hemos de preguntarnos en este punto por qué esta zona europea, desde el principio, fue la cuna de la tradición vampírica por excelencia. Como apuntan Ricardo Ibarlucea y Valeria Castelló-Joubert:

El origen de la superstición se relaciona estrechamente con el problema religioso de la corrupción de los cuerpos: contra la creencia católica de que aquellos cadáveres que se mantienen intactos llevaban la marca de la santidad, los cristianos de rito ortodoxo estaban persuadidos de que los cadáveres que no llegaban a corromperse pertenecían a excomulgados; para los cismáticos, los

⁹ Jacobo de Siruela, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

muertos sin absolución se convertían en malvados hechiceros y el único modo de desembarazarse de ellos era profanando sus tumbas, arrancándoles el corazón y quemando separadamente sus restos.¹²

Uno de los primeros rumores acerca de la existencia de vampiros en la zona de Europa oriental y central, fue la crónica aparecida en *Le Mercure Galant* en 1694. Le siguió el *Viaje a Levante* publicado en 1702 por Joseph Pitton de Tournefort. Esta obra fue recogida por el Padre Dom Agustín Calmet en su *Disertación*, y sería el verdadero detonador del debate intelectual. La *Magia Posthuma* de 1706 de Karl Ferdinand von Schertz contribuyó de igual manera a la polémica.

Hacia 1725 se recoge el primer informe sobre vampirismo en la aldea de Kisolova, entre Transilvania y la Bucovina. Un campesino rumano, Plogojovitz, una vez muerto, fue acusado de matar a ocho personas; cuando lo desenterraron vieron que tenía los ojos abiertos, las mejillas coloreadas y los pies llenos de barro. La exhumación y destrucción del cadáver ante las autoridades pertinentes, en este caso las del Imperio Austro-Húngaro, dieron lugar a la difusión "no sólo de los rituales más eficaces para conjurar a estos muertos crueles [...] sino también de los distintos talismanes y recetas para prevenir o deshacer su maléfico influjo [...]".¹³ Michael Ranft, diácono de Nebra, elaboró en 1728 *De Masticatione Mortuorum in Tumulis*, donde analiza desde una visión ecléctica las pruebas otorgadas sobre el caso de Plogojovitz por las autoridades austríacas. Ranft pretende demostrar la incorruptibilidad de la carne a partir de la explicación biológica de crecimiento de uñas y cabello de los muertos, así como de diferentes causas de impermeabilidad del suelo en la zona de Hungría y alrededores. De 1730 a 1735 los informes sobre vampiros se suceden vertiginosamente. De entre todos, cabe destacar el de Johann Heinrich Zopfius, *Dissertatio de Vampiris*, tratado pseudo-científico que recoge de manera definitiva la imagen del vampiro "como un resucitado en cuerpo, que chupa la sangre de los vivos provocando una debilidad mortal y contagia al hombre o la mujer que hace blanco de sus ataques".¹⁴

¹² AA.VV. *Vampiria. 24 historias de revivientes en cuerpo, exhumados, upires, brucolacos y otros chupadores de sangre*, p. 11.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibid*, p.12.

Esta verdadera fiebre vampírica alertó a las esferas ilustradas que pronto se pronunciaron al respecto. La Iglesia Católica también condenó por esa época la exhumación y ejecución de los cadáveres y se pronunció por primera vez en un documento de La Sorbonne. En estos momentos Europa se enfrentaba con uno de los grandes cambios históricos que sacudirían el yugo feudal y medieval: la Revolución Francesa. Con los nuevos ideales de libertad, fraternidad e igualdad y el anhelo de una Europa Ilustrada, basada en el pensamiento científico y racional y alejada de las antiguas supersticiones, iniciaba una nueva era, deseosa de despojarse de viejas ataduras y que daría lugar al nacimiento de la burguesía y de un nuevo sistema económico y social, sin duda, revolucionario. Es por ello que el libro publicado en 1701 por Tournefort (1656-1708), *Viaje a Levante*, en el que recogía una historia de vampiros, pasó casi desapercibido en su momento. Unos treinta años después de su muerte, lo que Tournefort recogía como simple anécdota se convertiría en tema de discusión intelectual. Porque el vampiro en esa época más que una figura literaria constituía una preocupación intelectual, ya fuera desde el punto de vista ilustrado, combatiendo la superstición, o bien desde el punto de vista más tradicional a partir de informes y tratados que recogen hechos y datos que prueban su existencia.

Los informes de vampiros se recogieron, con certificación y documentación oficial, en Istria, el este de Prusia, Hungría, en la Serbia austríaca, Silesia, Valaquia y Rusia. Pero el caso que llegó a ser el más famoso fue el de Arnold Paul, ocurrido en Médreïga, cerca de Belgrado. Debido a las torturas provocadas por el vampiro Arnold Paul, la gente del lugar, presa del pánico colectivo, pidió cuentas al gobierno de Austria, el cual en 1731 envió una orden de inspección firmada por el mismo emperador. El médico que se encargó de la misma, Johannes Fluckinger,¹⁵ tras interrogar a los vecinos de la localidad, realizó su informe que Agustín Calmet recogió de este modo:

Hace alrededor de cinco años que un cierto *heiduque*¹⁶ habitante de Médreïga, llamado Arnold Paul, fue aplastado por la caída de un carro de heno. Treinta días después de su muerte, cuatro personas murieron súbitamente y de la manera que mueren, según la

¹⁵ El tratado se titulaba *Visum et repertum*.

¹⁶ Especie de mercenario perteneciente a las bandas nómadas de la zona.

tradición del país, los que son perturbados por los vampiros. Se acordaron entonces de que este Arnold Paul había contado a menudo que, en los alrededores de Cassova y en las lindes de la Serbia turca, había sido atormentado por un vampiro [...] pero que había encontrado el medio de curarse, comiendo tierra del sepulcro del vampiro y frotándose con su sangre; precaución que no le impidió, sin embargo, llegar a serlo después de su muerte, porque fue exhumado cuarenta días después del entierro, y encontraron en su cadáver todas las marcas de un vampiro [...]. El *hadnagui*¹⁷, en presencia del cual se hizo la exhumación, y que era un hombre experto en vampirismo, hizo clavar, según la costumbre, en el corazón del difunto una estaca [...]. Hecho lo cual, le cortaron la cabeza y lo quemaron [...]

Todas estas diligencias no han podido, sin embargo, impedir que al cabo de cinco años estos funestos prodigios no hayan empezado de nuevo, y que varios habitantes del mismo lugar no hayan desgraciadamente perecido [...]¹⁸

La *Dissertacion sur les vampires et revenants*, del Padre benedictino Dom Agustín Calmet¹⁹ se publicó en París en 1751 y con una intención similar a la de la Iglesia: condenar la exhumación y profanación de tumbas. En ésta, recopiló informes jurídicos, cotejó cartas de testigos, hizo un acopio de la bibliografía existente acerca del tema y contó diversas historias de casos de vampirismo, todo para llegar a la siguiente conclusión:

Que los vampiros, o revinientes de Moravia, Hungría, Polonia, etc. de quienes se cuentan cosas tan extraordinarias, tan especificadas, tan circunstanciadas, tan revestidas de todas las formalidades capaces de hacerlas creer, y probarlas jurídicamente en los Tribunales más exactos, y severos: que todo lo que se dice de su regreso a la vida, de sus apariciones, de la turbación que causan en

¹⁷ Jefe de la banda.

¹⁸ Extraído de Jacobo de Siruela, *op. cit.*, pp. 36-38.

¹⁹ Existe una traducción al español de la obra de Lorenzo Martín de Burgo, titulada *Tratado sobre vampiros* y publicada por la editorial Mondadori en Madrid en 1992.

las poblaciones y en las campañas: de la muerte que dan a las personas, chupándoles la sangre, o haciéndoles señal para que los sigan; que todo esto no es más que ilusión, y efecto de una impresión fuerte en la imaginación. Ni se puede citar testigo alguno juicioso, serio, y no preocupado, que testifique haber visto, tocado, interrogado, examinado de sangre fría estos revinientes, y pueda asegurar la realidad de su regreso y de los efectos que se le atribuyen.²⁰

Pese a la ilustrada intención que el abate benedictino se propuso en su obra, no obtuvo el resultado deseado. El libro de Calmet se tradujo a varios idiomas (francés e inglés, entre otros) y gozó de gran difusión y amplia respuesta general. Lejos de condenar y erradicar la superstición, llegó a convertirse en el mejor y más completo tratado sobre vampiros. Tanto fue así, que remitiéndonos a nuestra tradición más próxima (por el idioma), el Padre Benito Jerónimo Feijoo dedicó una de sus *Cartas eruditas y curiosas*²¹ a la *Disertación* de Calmet.

Muchas fueron las voces ilustradas que se alzaron ante la "epidemia" de vampirismo en toda Europa. Voltaire, por ejemplo, conocedor de la obra de Calmet, así como de la tradición vampirica, en su *Dictionnaire Philosophique* dice:

¿Es posible que haya vampiros en el siglo XVIII, después del reinado de Locke, de Shaftesbury, de Trenchard y de Collins? ¿Y en el reinado de d'Alembert, de Diderot, de Saint Lambert y de Duclós se cree en la existencia de los vampiros, y el reverendo benedictino dom Agustín Calmet imprimió y reimprimió la historia de los vampiros con la aprobación de la Sorbona?

Y más adelante:

Después de la maledicencia nada se comunica tan rápidamente como la superstición, el fanatismo, el sortilegio y los cuentos de aparecidos [...]. Continuamente estuvieron ocupándose de los vampiros desde 1730 hasta 1735 [...]. El resultado de todo es que

²⁰ Extraído de AA.VV., *Vampiria*, op. cit., p.13.

²¹ Carta XX.

una gran parte de Europa estuvo infestada de vampiros durante cinco o seis años, y que hoy ya no existen; que hubo convulsionarios en Francia durante más de veinte años, y que hoy ya no los hay; que resucitaron muertos durante algunos siglos, y que hoy ya no los resucitan; que tuvimos jesuitas en España, en Portugal, en Francia y en las Dos Sicilias, y que hoy ya no los tenemos.²²

Rousseau,²³ también de la opinión de Voltaire a este respecto, se mostraba más interesado por averiguar cuál era la causa fundamental por la que una superstición nace, y por qué dichos temores arraigan tan fuertemente en la población. Los filósofos, según Rousseau, serían los encargados de clarificar dicha cuestión.

Para ir acercándonos al terreno literario, es necesario encaminarnos hacia una definición de este vampiro folklórico del que luego nacerá el gran personaje que tan bien conocemos. Sirviéndonos de la obra de Calmet:

En este siglo, desde hace alrededor sesenta años, una nueva escena se ofrece a nuestra vida en Hungría, Moravia, Silesia, Polonia: se ven, dicen, a hombres muertos desde hace varios meses, que vuelven, hablan, marchan, infestan los pueblos, maltratan a los hombres y los animales, chupan la sangre de sus prójimos, los enferman, y, en sus peligrosas visitas y de sus infestaciones, más que exhumándolos, empalándolos, cortándoles la cabeza, arrancándoles el corazón o quemándolos. Se da a estos revinientes (*revenants*) el nombre de upiros o vampiros, es decir, sanguijuelas, y se cuentan de ellos particularidades tan singulares, tan detalladas y revestidas de circunstancias tan probables y de informaciones tan jurídicas, que no puede casi rehusarse a la creencia que tienen en esos países, de que los revinientes parecen realmente salir de sus tumbas y producir los efectos que se les atribuye.²⁴

²² Voltaire, "Vampiros", *Diccionario filosófico*, Tomo 6, pp. 180-183.

²³ Abordó este tema en su "Lettre à Christophe de Beaumont, archevêque de Paris", 1762.

²⁴ Extraído de Jacobo de Siruela, *op. cit.*, p. 35.

Otra definición posterior de Collin de Plancy²⁵, a su vez basada en la de Calmet:

Se ha dado el nombre de *upiers*, *oupiers* y, más generalmente, *vampiros* en occidente, de *bruculaques* (*vrouculacas*) en Moreé, y de *Katahanés* en Ceilán, a los hombres muertos y enterrados que después de muchos años, o al menos después de muchos días, volvían en cuerpo y alma, hablaban, caminaban, infestaban las aldeas, maltrataban a hombres y a los animales, y sobre todo chupaban la sangre de sus prójimos, los agotaban y les producían la muerte [...]

Más adelante añade:

Los que morían chupados se transformaban habitualmente en vampiros a su vez [...] era una opinión muy común en los pueblos que los vampiros aparecían después de mediodía y hasta la medianoche [...]. Se decía que estos vampiros, como tenían continuamente gran apetito, comían también la ropa que se encontraba alrededor de ellos [...] [y se interrumpe la maldición] cortando la cabeza o perforando el corazón de un vampiro [...]

De ambas podemos desprender ciertos rasgos que luego también estarán presentes en la literatura. Nos encontramos, en primer lugar, con un reviniente; sin embargo, a diferencia de espíritus y fantasmas que no han conservado la forma física y que rondan el mundo de los vivos porque no han encontrado el descanso, los vampiros sí conservan su cuerpo, pero como materia vacía (hecho que, como veremos, posteriormente aprovechará Stoker para que su vampiro ni se refleje ni proyecte sombra alguna, y que luego asumirá el mito como rasgo propio), y para conservarlo "con vida" necesitan robársela a los vivos a través del fluido vital por excelencia: la sangre. Por otro lado, tenemos seres que sólo molestan a los vivos y los contagian de su vampirismo al ser mordidos por éstos; también se consideraba que los que habían llevado una vida llena de maldad, los que morían antes de tiempo, los suicidas y los asesinos, por no apreciar la vida, al igual que los no bautizados en el cristianismo ortodoxo, se convertían en vampiros. Otro de los aspectos que también

²⁵ Colin de Plancy, *Dictionnaire Infernal*, París, 1803. Sin embargo, esta cita está sacada de internet, página www.darkland.com.ar/kharfox/diccinfernal.htm (junio 2001).

prevalecerá posteriormente será la cuestión de la estaca en el corazón ("atravesar el corazón") o el fuego para librarse de ellos. En cambio, encontramos algunas variaciones en otros puntos, como la hora predilecta del vampiro que en la literatura será exclusivamente la noche (aunque no en *Drácula*), mientras que en esta figura pre-literaria oscilará desde el mediodía hasta la medianoche.

Una definición mucho más reciente y que conjuga en cierto modo la mayoría de las definiciones de vampiros, es la ofrecida por Vicente Quirarte en su *Sintaxis del vampiro*:

En el sentido más estricto, la palabra *vampiro* procede de la voz serbia *wampira* (*wam* = sangre, *pir* = monstruo) [...] y designa al muerto que, de acuerdo con leyendas de la Europa Central, regresa a alimentarse con la sangre -y, según ciertas variantes con la carne- de los seres que en vida estuvieron más próximos a él.²⁶

Montague Summers ha recogido una imagen física pre-literaria del vampiro, que generalmente se describe como:

A Vampire is generally described as being exceedingly gaunt and lean with a hideous countenance and eyes wherein are glinting the red fire of perdition. When, however, he has satiated his lust for warm human blood his body becomes horribly puffed and bloated, as though he were some great leech gorged and replete to bursting. Cold as ice, or it may be fevered and burning as a hot coal, the skin is deathly pale, but the lips are very full and rich, blub and red; the teeth white and gleaming, and the canine teeth wherewith he bites deep into the neck of his prey to suck thence the vital streams which re-animate his body and invigorate all his forces appear notably sharp and pointed.²⁷

Otra descripción también recogida por Jacobo Siruela es la otorgada por Ornella Volta en su libro *Il Vampiro*, quien aunque considera que el vampiro presenta diferencias físicas dependiendo de la zona, sí mantiene rasgos comunes:

- Rostro delgado, de una palidez fosforecente.

²⁶ Vicente Quirarte, *Sintaxis del vampiro. Una aproximación a su historia natural*, pp. 23-24.

²⁷ Montague Summers, *The Vampire: His Kith and Kin*, K. Paul Trench, p. 130.

- Espeso y abundante pelo en el cuerpo, cuyo color suele ser rojizo, como el vello en la palma de sus manos.
- Labios gruesos y sensuales que encubren sus agudos colmillos, cuya mordedura tiene poderes anestésicos.
- Uñas extremadamente largas.
- Orejas puntiagudas semejante a los murciélagos.
- Olor nauseabundo.²⁸

Ésta era la imagen del vampiro pre-literario; así era conocido por la tradición oral antes de que Goethe le diera dimensión literaria por primera vez. Ni qué decir cabe que mucho de esta imagen fue recuperada por Stoker en la figura arquetípica de su conde Drácula y que ésta quedó fijada en nuestras mentes gracias al buen uso que hiciera de ella el gran Bela Lugosi en el cine.

Sólo es necesario añadir que en el uso del personaje vampirico la mayoría de las ocasiones —en el caso inglés, fundamentalmente— representó el enfrentamiento entre el elemento primitivo, generalmente vinculado con Oriente, y el elemento civilizado, reencarnado en la sociedad burguesa occidental. Un elemento que por otro lado ha sido muy explotado por la novela gótica. Señalemos que las novelas del XVIII conocidas como “gótico temprano”, precisamente por ser las iniciadoras del género, compartían un eje temático común: el enfrentamiento entre Bien y Mal, normalmente encarnados en las figuras de la doncella y el villano respectivamente. Si a ello añadimos que lo gótico se asociaba con lo oscuro, lo bárbaro y en definitiva con lo opuesto a la medida ilustrada, asociándose de este modo con lo irracional, es lógico vincular la figura del villano con lo medieval, que en el contexto cultural anglosajón se identificaba con la intransigencia del catolicismo, identificando dicha figura irremediamente como lo perturbador primitivo que atenta contra lo civilizado. Todo ello reforzado por el uso de cierta imaginería de orden medieval (abadías, criptas, castillos, la Inquisición,...) que, como Botting menciona en *Gothic*, se remonta a un pasado feudal muy asociado con la superstición y el miedo. Esta cuestión será abordada más profundamente a lo largo del trabajo y especialmente en el capítulo I.

²⁸ Citado en Jacobo de Sizueta, *op. cit.*, p. 28.

Este trabajo responde a dos objetivos principales.²⁹ Por un lado, el rescate de una serie de textos en español de temática vampírica que hoy sí no son desconocidos sí se han olvidado, insistiendo de este modo en la tradición de influencia gótica en la literatura en español. Además, pretendo demostrar que el personaje vampírico en la literatura anglosajona se asoció con frecuencia a un contexto extraliterario socio-cultural determinado –el coetáneo a los textos–, llegando a funcionar como una especie de símbolo concreto relacionado con cierta moral sexual, religiosa y social. Si tal como habíamos mencionado en la literatura gótica se dio un enfrentamiento literario entre el Bien y el Mal, el vampiro que protagonizó numerosos relatos del género encarnó indudablemente la figura del villano, es decir, el elemento primitivo que agrede a la civilización. Sin embargo, en el contexto cultural eminentemente católico de la tradición hispánica el personaje no funcionó de igual manera. Así, las posibles lecturas e interpretaciones a las que puede someterse la transgresión del personaje son mucho más numerosas en el caso de la literatura anglosajona que las del personaje vampírico en la literatura en español. La condición protestante de la cultura anglosajona dio un sentido concreto tanto a la literatura gótica como al vampiro. En cambio el personaje en las letras hispánicas corresponde más a una renovación literaria y su interpretación pocas veces encierra tantos significados simbólicos asociados a la moral sexual de la época y a los valores sociales del período que abarcó desde principios del siglo XIX hasta el nacimiento del cine sonoro en 1927. Con este trabajo intentaré profundizar también la cuestión de por qué contando el personaje vampírico con los mismos atributos para una y otra cultura, fue tan intenso en la anglosajona y tan “superficial” en la hispanoamericana, en el sentido de vincular casi completamente su matiz transgresor a lo literario, sin recurrir a interpretaciones “veladas” como ocurrió en el caso inglés. Y aun cuando la hipótesis parece obvia, esto es, que en la tradición hispánica casi no existió literatura gótica ni personaje vampírico, intentaremos abordar precisamente cuáles son las razones y motivos principales de por qué ha ocurrido así, demostrando que en ocasiones corresponde más a una postura de la crítica que no ha investigado o indagado lo suficiente o

²⁹ En la mayoría de las ocasiones se ha recurrido a los textos disponibles en internet para este trabajo. En este sentido hay que señalar que la paginación corresponde a la del *Word*. También para evitar la abundancia de notas a pie de página se ha optado por indicar la página correspondiente entre paréntesis al final de la cita en los textos literarios estudiados.

que utilizó términos similares a literatura gótica para referirse a muestras literarias similares, como es el caso de “literatura fantástica” o de “terror”.

Sí, como hemos perfilado en la imagen preliteraria, la novela gótica es una literatura esencialmente transgresora y el vampiro también, no es extraño que el marco favorito para la exploración del personaje fuera el gótico. Por ello, partiremos de un análisis general de la tradición gótica con el fin de ubicar y contextualizar el género en el que el personaje participó y al cual, al mismo tiempo, enriqueció. Sólo hay que recordar la novela *Drácula* (1897) de Bram Stoker, y cuánto significó de desarrollo para el modelo literario con el que se vincula.

Tradicionalmente se distinguen dos tipos de personajes vampiros: el de sangre y el psicológico. El primero está más asociado con los orígenes folklóricos del personaje y su alimentación se basa en la succión de sangre a través de la mordedura, haciendo “visible físicamente” su condición y ataque vampíricos. Este tipo de personaje protagonizó los relatos del XIX sobre todo. El vampiro psicológico, personaje de la literatura gótica del XX fundamentalmente, no hace visible su condición vampírica puesto que no succiona sangre ni muerde, apropiándose de la energía vital a través de una relación usualmente tiránica con la víctima. Debido a la cantidad de relatos vampíricos existentes en lengua inglesa, hemos optado únicamente por ceñirnos a los más relevantes del vampiro de sangre porque en el período escogido (1819-1927) era más usual la aparición de éste. En lengua española, en cambio, la existencia de textos en el período que vamos a estudiar es escasa, debido fundamentalmente a la falta de rescate y recopilación de este tipo de textos de publicaciones periódicas como la prensa. Por ello incluiremos cualquiera que tenga un personaje vampírico, ya sea de sangre, ya sea psicológico.

El capítulo II está dedicado a ciertas consideraciones especiales que hay que tener en cuenta a la hora de abordar el personaje vampírico, sobre todo el inglés. De un lado, las primeras muestras poéticas del personaje, principalmente de la literatura alemana, que conformarán la imagen literaria que luego Polidori eficazmente fijará. De otro lado, las asociaciones tan frecuentes entre vampirismo y mujer fatal, como síntoma del malestar cultural de un feminismo en crecimiento. Esta visión será importante a la hora de acercarnos en capítulos posteriores al personaje de *Carmilla*, las vampiras de *Drácula*, o Elena Rivas en el caso de *Salamandra*.

El capítulo III intentará acercarnos al vampiro inglés. Observando la perspectiva esencialmente transgresora del personaje, podremos ver cómo se vincula íntimamente con un discurso “velado” social, moral y sobre todo sexual. El personaje en la literatura inglesa se interpreta como símbolo de lo que la sociedad burguesa no aceptaba; es por ello que en la mayoría de los relatos éste es eliminado al final, en tanto que es necesario deshacerse del elemento perturbador del orden establecido. También es cierto que otros textos no acaban con el personaje al final, otorgando desde una perspectiva más profunda una lectura que promueve el cuestionamiento de ciertos valores establecidos, los cuales se consideran desfasados o insatisfactorios. Tal es el caso de “The Vampyre” de John Polidori o “The True Story of a Vampire” del Conde Stenbock.

El capítulo IV está dedicado a la narrativa estadounidense y veremos cómo, basándose en las especificidades generalmente relacionadas con el gótico estadounidense, se crean atmósferas o atributos vampíricos de modo indirecto, constituyendo un personaje desde la ambigüedad, alejándolo al mismo tiempo del vampiro tradicional de sangre y mordedura. Analizaremos, desde la misma óptica transgresora, asociada fundamentalmente con lo social, textos de Edgar Allan Poe y H.P. Lovecraft.

El capítulo V se centra en la tradición hispanoamericana. En ella encontramos tendencias muy evidentes de la utilización del personaje de modo ambiguo, como es el caso de Rubén Darío o Alejandro Cuevas; el uso de la vampirización metafórica, en la que el personaje sirve para una denuncia social más o menos clara llegando a perder su individualidad para convertirse en un “tipo” social, como ocurre con el texto de Emilia Pardo Bazán; la mujer fatal concebida como vampiro, en el sentido de absorber la vida de los hombres que se vinculan con ella, como en *Salamandra* de Efrén Rebolledo; o, sirviéndose de la tradición cinematográfica, como el cuento de Horacio Quiroga. Sin embargo, un elemento en común poseen todos ellos: aunque el vampiro que se utiliza representa en cierto sentido un malestar cultural, sobre todo relacionado con algunos valores desfasados de la cultura hispanoamericana del momento en que se escriben, carece de un valor simbólico similar al de los textos anglosajones. Es decir, cuando un vampiro aparece en un texto inglés se vincula casi inconscientemente con lo más oscuro del ser humano y, en relación con la sociedad en la que se desarrolla, con lo que daña al poder: esto es, con la sexualidad desinhibida, con el feminismo, con la barbarie de algunas

sociedades que considera atrasadas, etc. En el caso hispanoamericano, posiblemente por la tradición cultural católica, no se interpreta como el Mal social por excelencia, o al menos no de un modo tan evidente y directo. Por esta razón, en ningún texto hispanoamericano el vampiro muere, en ninguno es eliminado al final del relato, y es que no es tan necesaria su eliminación como en el caso anglosajón ya que suele representar nada más un desafío literario, no social.

Con todo podrá verse hasta qué punto el vampiro ha estado presente culturalmente en la sociedad, y cómo el personaje pronto cautivó los *lectores* precisamente por la transgresión innata que conlleva y lo que ésta significa para todos como seres humanos: la libertad, el deseo sin represión y, en definitiva, todo lo que siempre soñamos pero no podemos llegar a ser; seres totalmente libres aunque tan sólo sea a través de la imaginación.

CAPÍTULO I

LA LITERATURA GÓTICA

1. APUNTE SOBRE LA LITERATURA GÓTICA ANGLOSAJONA

El género gótico literario surgió aproximadamente alrededor de los sesentas del siglo XVIII en Inglaterra. Se trataba de una propuesta que se entregaba a lo irracional, al temor que podía provocar el no hallar soluciones racionales ante ciertos hechos captados por los sentidos, y a un punto de vista esencialmente fantástico, aun desafiando la atmósfera claramente científicista, consecuencia del ambiente ilustrado que privilegiaba lo racional. De este modo, se presentaban seres y hechos mágicos que hacían tambalear el rígido orden racional ilustrado. Desde el punto de vista sociológico, J.I. Ferreras³⁰ ha descrito la primera novela gótica como la réplica por parte de una aristocracia desubicada ante la nueva situación económica y política, protagonizada fundamentalmente por la burguesía; por ello, desde esta perspectiva, se dice que constituiría en un principio la respuesta literaria a la revolución burguesa. Sin embargo, no tardaría en adquirir valores políticos, sociales y morales burgueses, como lo demuestran novelas como *Drácula* u otros textos posteriores.

Lo más característico de este primer gótico literario, aparte de su claro enfoque irracional, es su ambientación muy definida y que será escenario sobre-explotado en tantas obras posteriores. En lo referente al espacio, la cuenca mediterránea será una de las preferidas, por su halo de misterio y exotismo y sobre todo por la Inquisición, institución oscura y bárbara por excelencia. Además, destacan también las ruinas, castillos, monasterios, abadías, cementerios, (arquitectura sobre todo medieval, plagada de criptas subterráneas, laberintos, pasadizos secretos, y otros vericuetos arquitectónicos del estilo). En cuanto al tiempo, la época predilecta será la Edad Media (aunque no exclusivamente), periodo que los escritores del siglo XVIII interpretaron como "oscuro" y "bárbaro". Tal como vemos, esta situación espacio-temporal tan específica en la novela gótica no es casual, sino que acentúa la exaltación de lo sobrenatural, del "más allá", de lo oculto.

En este punto, deberíamos detenernos un momento para reflexionar acerca de un problema arduamente discutido y no ciertamente aclarado acerca del término "gótico

³⁰ J. Ignacio Ferreras, "La novela de terror en la España del siglo XIX", en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, pp. 189-196.

literario". Y como no es el objetivo principal de este trabajo clarificar sobre la cuestión nominal del género, sólo a modo de caracterización baste mencionar que se denominó "gótico" fundamentalmente por las *Romance* medievales de las que había tomado ciertos aspectos, sobre todo los relacionados con el hecho sobrenatural, porque se desarrollaba en un ambiente básicamente medieval, ya fuera histórico ya espacial, y porque lo medieval era automáticamente identificado con lo oscuro, hecho que acentuaba la intención fantástica y sobrenatural de las obras. Otra de las razones básicas por las que el género adoptó el nombre de gótico, fue que el propio Walpole subtituló de esta forma su novela en la segunda edición de la misma: *The Castle of Otranto. A Gothic Tale*. Se ha mencionado en numerosas ocasiones la intención provocadora del autor en dicho subtítulo, ya que el término "gothic" en la época de la novela se asociaba directamente con lo bárbaro, lo primitivo, lo que se oponía en definitiva a la belleza clásica.

The Castle of Otranto (1764), apareció por primera vez como traducción de un tal William Marshal, Gent. de una obra italiana de Onuphrio Muralto. En una segunda edición fue reconocida por su autor, Horace Walpole. La novela narra la historia del usurpador príncipe Manfredo quien, dispuesto a fundar una dinastía y tras la sorprendente muerte de su único hijo, Conrado (que muere aplastado por un yelmo gigante), decide casarse con la prometida de éste, Isabel, y repudiar a su esposa Hipólita. La joven, aterrada por los planes de Manfredo, huye por las criptas subterráneas del castillo, donde se encuentra con un noble protector con aspecto de campesino, Teodoro, que resultará ser el descendiente de Alfonso, a quien Manfredo había usurpado el trono. Poco después, los acontecimientos sobrenaturales comienzan a sucederse en todo el castillo hasta que el espectro gigante de Alfonso asciende hasta el cielo. El relato concluye con la boda de Isabel y Teodoro y el retiro penitencial de Manfredo a un monasterio.

La enorme influencia de la obra no se debió en sí a la anécdota, en cierto sentido sencilla y predecible, sino a la creación de un tipo de escenario propicio en el cual se desarrollan hechos absolutamente fuera de lo normal, de lo racionalmente verosímil; un tipo de historias que se oponían de lleno a la novela de corte más realista, y de moda en la época. Además, el interés general por las historias "extrañas" hizo el resto.

A partir de Walpole, las novelas góticas a imitación de su *Castillo de Otranto* se multiplicarían, si bien algunas superarían con creces la propuesta simplista de Walpole;

otras, en cambio, sólo reproducirían una serie de esquemas que al final del siglo XVIII agotarían, en cierto sentido, el género. Encontramos nombres como Mrs. Alkin, Clara Reeve o Sophia Lee, pero no será sino hasta Anne Radcliffe que el género tomará un nuevo rumbo: el gótico explicado.

Anne Radcliffe (1764-1824) escribió seis novelas de corte gótico: *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), *A Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1792), *The Mysteries of Udolpho* (1794), *The Italian* (1797) y *Gaston de Blondville*, publicada en 1826, tras su muerte. Lo más característico de las novelas de Anne Radcliffe reside en la creación de atmósferas y, como observa Lovecraft³¹, en su contribución a la creación de horror, aun cuando al final de la novela todo quede explicado. Esto último, por otro lado, también será otra contribución de la autora, la explicación racional de lo sobrenatural.

Otro de los grandes autores del género fue Mathew Gregory Lewis (1773-1819) que, según palabras de Lovecraft, dio al terror:

forms more violent than his gentle predecessor had ever dared to think of; and produced as a result a masterpiece of active nightmare whose general Gothic cast is spiced with added stories of ghoulishness.³²

La obra a la que se refiere Lovecraft es *The Monk* (1796), novela que se hizo muy popular y por la que Lewis llegó a ser conocido como "el monje". La novela trata sobre un monje español, Ambrosio, quien cae desde la más alta virtud hasta el abismo del mal, provocado por un demonio que toma la forma de Matilde. Cuando Ambrosio ya espera ser ejecutado por la Santa Inquisición, Matilde le propone comprar su salvación al Demonio con el pago de su alma. Una vez hecho el trato, el Demonio sarcásticamente le dice que ha vendido su alma en vano, puesto que se le iba a conceder el perdón, por lo que queda condenado eternamente.³³ A diferencia de Radcliffe, Lewis no da explicaciones de lo sobrenatural al final de sus obras.

³¹ Existe una edición en inglés disponible en internet: H.P. Lovecraft, *Supernatural horror in Literature* en la página www.litgothic.com (abril 2003); la alusión de la que hablamos corresponde a la página 11. De igual modo, hay una traducción al español: .H.P. Lovecraft, *El horror en la literatura*, Alianza, Madrid, 1998, p.23.

³² *Ibid*, p. 13; en la edición de Alianza, p. 27.

³³ Otras novelas de Lewis: *The Castle Spectre* (1798), y en forma de baladas, *Tales of terror* (1799), *The tales of Wonder* (1801).

A partir de aquí, como se mencionó más arriba, la creación y publicación de novelas góticas cayó en la mediocridad. Sin embargo, antes de que esto sucediera Charles Robert Maturin (1782-1824) publicó su *Melmoth the Wanderer* (1820), obra decisiva en el género. Esta novela narra la historia de Melmoth, caballero irlandés del siglo XVII, que logra la eternidad a cambio de un trato con el Diablo, a quien vende su alma. Podrá liberarse del pacto si encuentra alguien que lo reemplace. Pero no lo logra.

En opinión de Lovecraft, lo que más distingue esta obra de cualquiera de las anteriores es ante todo el sentimiento de miedo, ya que en esta novela:

at various points in the endless rambling there is felt a pulse of power undiscoverable in any previous work of this kind -- a kinship to the essential truth of human nature, an understanding of the profoundest sources of actual cosmic fear, and a white heat of sympathetic passion on the writer's part which makes the book a true document of æsthetic self-expression rather than a mere clever compound of artifice [...]. Fear is taken out of the realm of the conventional and exalted into a hideous cloud over mankind's very destiny.³⁴

Tradicionalmente se ha considerado *Melmoth* como el final del género y es posible que así fuera, pero no se trata del género gótico sino del gótico temprano. Aquí, de nuevo, nos topamos con otra de las cuestiones que más ha preocupado a la crítica: ¿el género gótico terminó con la publicación de *Melmoth* o, por el contrario, continuó pero de otro modo, es decir, se renovó y enriqueció? En este trabajo partimos de que sí, ciertamente el gótico temprano se saturó y posiblemente agotó sus posibilidades, pero ello no significó el final del género sino, por el contrario, los esquemas fueron adaptados a otras épocas e inquietudes literarias que hicieron que continuase esta tradición hasta nuestros días.

Lucía Solaz³⁵ hace una caracterización muy completa y resumida del género. Habla del gótico temprano para referirse a las obras publicadas entre 1764 y 1820 básicamente. Este primer gótico se caracterizaría por el uso de la ubicación en un tiempo remoto y la utilización de los recintos cerrados en los que se insertaban una serie de hechos

³⁴ Lovecraft, *op. cit.*, p. 14; en la edición de Alianza, p. 29.

³⁵ Lucía Solaz, "Literatura gótica", en www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html (febrero 2005).

sobrenaturales a través de los cuales se despertaba el miedo. Así, este espacio cerrado llegó a convertirse en la “metáfora central de toda ficción gótica [y] sirvió al objetivo implícito del gótico como una respuesta a la inseguridad política y religiosa de una época agitada”³⁶.

Por su parte Aurora Piñeiro³⁷ destaca de este primer gótico la postura eminentemente protestante que condenó al catolicismo, fundamentalmente al de la Edad Media, utilizando para ello la Inquisición como imagen del fanatismo religioso.

Destacan dos tendencias principales en las obras de este momento: una más subversiva y crítica al estilo de Walpole, como *The Monk* de Lewis; y otra de orden más conservador como la novelística de Anne Radcliffe. Otros nombres de esta primera época del gótico, ya citados más arriba, serían Robert Maturin o Beckford, entre otros.

Fred Botting³⁸ ubica en la tradición literaria inglesa dos grandes influencias de esta primera novela gótica: Las *Romance*³⁹ medievales y la "Poesía de tumbas".

De las *Romance* medievales tomaría, fundamentalmente, muchas situaciones, personajes y la forma de desarrollar formalmente ciertos aspectos de la narrativa, sobre todo los referentes a lo sobrenatural. De la "Poesía de tumbas", la arquitectura, la sombra, la noche y lo misterioso. También Botting⁴⁰ señala dos características principales: el exceso y la transgresión. El exceso, implícitamente transgresor, viene referido a cruzar o traspasar los límites de la realidad y lo posible, así como de la moralidad, mostrando de este modo las pasiones más descarnadas y las conductas más depravadas, representadas la mayoría de las veces en la figura del villano. Sin embargo, el exceso gótico no es ni mucho menos fortuito, puesto que esta ausencia de límites en la novela gótica formaba parte de cierta reivindicación estilística contra la novela del período neoclásico de corte más realista, que continuaba insistiendo en las reglas estéticas de claridad y equilibrio, mientras que la estética gótica se basaba en los sentimientos y las emociones reflejadas en este exceso de ornamentación. Como explica Botting:

In Gothic productions imagination and emotional effects exceed reason. Passion, excitement and sensation transgress social

³⁶ Lucía Solaz, *op. cit.*, p.3.

³⁷ Aurora Piñeiro, *Tiene la noche una Venus oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*, Tesis de Maestría, UNAM, México D.F, 2001.

³⁸ Fred Botting, *Gothic, The New Critical Idiom*, Routledge, Londres, 1996.

³⁹ En este caso, *romance* se podría traducir como “Novela de Caballerías”, si bien no se trata de exactamente lo mismo comparte con ellas el tono épico y lo maravilloso.

⁴⁰ Botting, *op. cit.*, pp. 1-20.

properties and moral laws [...]. Drawing on the myths, legends and folklore of medieval romances, Gothic conjured up magical worlds [...]. Associated with wildness, Gothic signified an over-abundance of imaginative frenzy, untamed by reason and unrestrained by conventional eighteenth-century demands for simplicity, realism or probability. The boundlessness as well as the over-ornamentation of Gothic styles were part of a move away from strictly Neoclassical aesthetic rules [...]⁴¹

El exceso es implícitamente transgresor puesto que en su uso de la sobreornamentación y la ausencia de límites traspasa continuamente las barreras de lo socialmente “normal”. Por ello, la novela gótica se puede considerar esencialmente transgresora, ya que cuenta lo que nadie quiere o se atreve a contar, los temores más profundos del ser humano, moviéndose en un ambiente oscuro y de temor y sin atenerse a ningún tipo de límites sociales. Paradójicamente toda esta transgresión sirve para restablecer y fortificar ciertos valores sociales:

The terrors and horrors of transgression in Gothic writing become a powerful means to reassert the values of society, virtue and property: transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits [...]. The tortuous tales of vice, corruption and depravity are sensational examples of what happens when the rules of social behaviour are neglected.⁴²

Así, no sería desatinado llegar a afirmar que la novela gótica llega a ser, en este sentido, un género tradicionalmente conservador, aun cuando existen textos que precisamente por no restablecer el orden –como *The Vampyre* de Polidori, “The True Story of a Vampire” de Stenbock, *Frankenstein* de Mary Shelley, por ejemplo–, abren la posibilidad de un cuestionamiento de los valores sociales y una necesidad de cambio, más que de reafirmación de lo establecido. Sin embargo, a pesar de este “aspecto” conservador no podemos olvidar que un género de esencia transgresora siempre representa un desafío y

⁴¹ *Ibid*, p. 3.

⁴² *Ibid*, p. 7.

conlleva a cierto cuestionamiento, aun cuando los límites vuelvan a restablecerse y a reafirmarse lo que se había puesto en duda.

El modo de representación de la transgresión en la novela gótica fue cambiando desde una **exteriorización** de lo gótico, sobre todo en el siglo XVIII, dada por la ambientación espacial, esto es, castillos, ruinas, galerías, bosques tenebrosos..., que provoca terror; hasta una **interiorización** psicológica que se da fundamentalmente a partir del siglo XIX, basada en los ideales románticos de individualidad y que provoca, de este modo, horror. Ya no son necesarias las oscuras galerías arquitectónicas, pues éstas se encuentran en los recovecos de la mente. En este proceso de interiorización, la concepción del sentimiento de lo sublime como algo que despierta el temor tomará mucha importancia, tal como veremos más adelante.

Hay, por lo tanto, dos sentimientos similares mas no iguales, provocados en el gótico: el terror y el horror.

Anne Radcliffe dice en un ensayo titulado "On the Supernatural in Poetry"⁴³ donde alude a Edmund Burke para diferenciar ambos conceptos, que el terror se caracteriza por la oscuridad o la indeterminación en el trato de los hechos potencialmente horribles; esta indeterminación lleva al lector a lo sublime. Mientras que el horror casi aniquila la capacidad de respuesta del lector con sus muestras poco ambiguas de atrocidad. Para clarificar ambos conceptos, tomemos la diferenciación que hace Robert Hume:

[...] Terror-Gothic works on the supposition that a reader who is repelled will close his mind (if not the book) to the sublime feelings which may be realized by the mixture of pleasure and pain induced by fear. Horror-Gothic assumes that if events have psychological consistency, even within repulsive situations, the reader will find himself involved beyond recall [...]⁴⁴

Debido a este proceso de interiorización del gótico, influencia de las ideas románticas de individualidad, la novela gótica desemboca en lo que se ha denominado "gótico psicológico" o romántico, sobre todo a partir de 1820. En éste, el espacio se

⁴³ Anne Radcliffe, "On the Supernatural in Poetry", *The Gothic: Materials for Study*, en internet, www.engl.virginia.edu/~enec981/Group/tittle.html (febrero 2003).

⁴⁴ Robert Hume, "Gothic vs Romantic: A reevaluation of the Gothic Novel", pp.282-290; también en internet en www.engl.virginia.edu/~enec981/Group/tittle.html (febrero 2003).

convierte en psicológico, “convirtiendo el secuestro en mental, además de la detención física, con personajes atrapados por mentes, ciudades, familias y estructuras sociales obsesionadas”.⁴⁵ Destacan nombres como el ya citado Maturin, el *Frankenstein* (1820) de Mary Shelley o *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) de James Hogg.

A partir de este momento el género establece dos caminos principales: seguir los cánones establecidos por Walpole, o no hacerlo, como fue el caso del “gótico sureño”, que exploró y criticó la cultura del sur de Estados Unidos basándose en aspectos como la raza, el género, la religión y la política a partir de un cuestionamiento de la lógica, la moralidad y la humanidad. Ya no se trata de una oposición entre el Bien y el Mal, como había venido ocurriendo desde la inauguración del género, sino que ambos se encuentran fusionados en las características de los personajes, con atributos benignos y malignos al mismo tiempo. Los cultivadores del gótico sureño más destacados del siglo XIX fueron Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne y Ambrose Bierce; otros nombres posteriores son William Faulkner (1897-1962), Flannery O’Connor (1925-1964), Carson McCullers (1917-1967) o Eudora Welty,⁴⁶ entre otros.

La novela gótica ofrece una apuesta estética basada en los sentimientos y las emociones, radicalmente opuesta a los cánones neoclásicos basados en la armonía y la medida. Así, no es de extrañar que esta “libertad” desemboque en este período romántico en el sentimiento de lo sublime. Por ello, y debido al proceso de interiorización o subjetivización ya mencionado, la sublimidad de los paisajes se convierte en una simple marca del proceso interno de pensamiento o ánimo de los personajes. Fred Botting define lo sublime para los románticos como lo que

[...] stimulated powerful emotions of terror and wonder in the viewer. Their immense scale offered a glimpse of infinity and awful power, intimations of a metaphysical force beyond rational

⁴⁵ Lucía Solaz, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁶ Destacan obras como *The sound and the Fury* (1929), *Light in August* (1932) o *Absalom, Absalom!* (1936) de W. Faulkner; *Wise Blood* (1952), *The Violent bear it away* (1960), y los libros de cuentos *A Good Man is hard to find and other stories* (1955), *Mystery and Manners* (1969) y *Everything that rises must converge* (1965) de Flannery O’Connor; *The heart is a lonely hunter* (1940), *Reflection in a golden eye* (1941), *The Ballad of the sad Café* (1943), *The Member of the Wedding* (1946) y *Clock without hands* (1961) de Carson McCullers; o *The Optimist’s Daughter* y *Delta Wedding* de Eudora Welty.

knowledge and human comprehension [...]. Linked to poetic and visionary power, the sublime also evoked excessive emotions.⁴⁷

Lo sublime, pues, sería el sentimiento que se despierta en el ser humano ante la contemplación o experimentación de ciertas situaciones o emociones, como el miedo, cuya cercanía a la sensación de infinitud provoca la expansión espiritual y anímica y, consecuentemente, la reflexión metafísica:

Wonder, awe, horror and joy were the emotions believed to expand or elevate the soul and the imagination with a sense of power and infinity. Mountains were the foremost objects of the natural sublime.⁴⁸

En *The Gothic Sublime* Vijay Mishra teoriza ampliamente acerca del concepto de lo sublime basándose en lo que las teorías estéticas han discutido y aportado al respecto, así como su relación con la novela gótica desde las primeras muestras del siglo XVIII hasta las del posmodernismo. Asimismo señala entre las fuentes teóricas principales para la concepción de lo sublime del siglo XVIII europeo en general y del anglosajón en particular, la traducción de la obra de Longino *Peri Hypsous*, realizada por Boileau en 1674.⁴⁹

En *On The Sublime and Beautiful*, Edmund Burke definía lo sublime del siguiente modo:

⁴⁷ Botting, *op. cit.*, p.4.

⁴⁸ *Ibid*, p. 38.

⁴⁹ Longino definía lo sublime como “certain power of discourse which is calculated to elevate and to ravish the soul, and which comes either from grandeur of thought... or from magnificence of words...” Boileau le añadió a este concepto básicamente retórico un elemento de subjetividad, al considerarlo producto y efecto de ésta. John Denis dio un paso más en la relación entre lo sublime y la subjetividad cuando afirmó que la capacidad de lo sublime se encuentra en la mente del artista y que se conecta con el Arte y la expresión de las grandes pasiones, entre las que situó las “Enthusiastic Passions” o lo que es lo mismo, “admiration, terror, horror, joy, sadness, and desire”. Distinguió además dos categorías diferentes de Terror, uno religioso y otro profano: “Enthusiastick Terror” y “Common Terror”. El primero se refería a “the human state of mind confronted with the wrath of God as the most intense moment of the sublime”. Mishra apunta que la teoría de lo sublime de Denis, enfocada a explicar el exceso, la otredad y en definitiva, lo inexplicable, fue una de las primeras muestras de cómo el terror se iba alejando de las teorías neoclásicas de medida y orden. De igual modo, señala que la reducción a la subjetividad individual constituyó un anticipo de lo que más tarde desarrollaría Burke, esto es, las teorías que consideran el terror como motor del sentimiento sublime y éste a su vez, como una estructura emocional que responde a la tensión no resuelta entre el empirismo científico y el idealismo psicológico. Otro de los grandes aportadores para las teorías estéticas del XIX fue Emmanuele Kant, quien, en contraposición de la belleza a la que considera como un principio ideológico y metafísico, aspira a un principio casi trascendental, lo cual “leads Kant to qualify the sublime with the adjective *absolutely* so that the phrase would broach no comparison whatsoever”. Y aun cuando la concepción kantiana de lo sublime comparte con el concepto de lo sublime en el gótico un obvio estado trascendental, no son en cambio iguales ya que el concepto de Kant no ofrece ninguna primacía a la razón, como sí ocurría en el anterior. Mishra continúa con la revisión kantiana y posterior hasta acercar el término a la posmodernidad.

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.⁵⁰

Siguiendo con Mishra, sólo en Burke aparece el enfrentamiento entre el sujeto y el placer que se ofrece a través de lo sublime. Así, en la dicotomía dolor –considerado negativo– y placer, Burke construye una serie de efectos emocionales que continúan desde dos posiciones exclusivas; el dolor genera la auto-conservación mientras que el terror y consecuentemente lo sublime ofrecen el placer y la belleza.

Burke describe cómo es producido el sentimiento de lo sublime:

Having considered terror as producing an unnatural tensión and certain violent emotions of the nerves; it easily follows [...] that whatever is fitted to produce such a tension must be productive of passion similar to terror, and consequently must be a source of sublime, though it should have no idea of danger connected with it.⁵¹

Cree de igual modo que el máximo efecto que produce lo sublime es el asombro, “Astonishment”, definido como “that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror.” Y continúa diciendo: “Hence arises the great power of the sublime, that, far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force”.⁵² Otros efectos inferiores de lo sublime serían “admiration, reverence and respect”.

Coincidimos con Mishra cuando señala que es precisamente en esta insistencia de la unión entre el miedo y lo sublime que la novela gótica conecta directamente con las teorías estéticas de Burke. Sin embargo, a pesar de que Burke describe la experiencia de lo sublime basada en la tensión no-natural que experimentamos ante el terror, trabaja con

⁵⁰ Edmund Burke, *On the Sublime and Beautiful*, Part I, Sec. 7, recogido en *The Harvard Classics*, volumen 24, Parte 2, 1909-14, disponible en internet en www.bartleby.com/24/2/107.html (junio 2004).

⁵¹ *Ibid*, Part IV, Sec. 5.

⁵² *Ibid*, Part II, Sec. 7.

categorías absolutas que no necesitan mediadores, acercándose a la concepción del héroe⁵³ que para Burke no es otro sino Dios:

Even as Burke defines the experience of the sublime through the technology of terror, he still works with absolute categories, since his terror and sublime are somehow ideas that require no mediation [...]. There is no intransigence in these terms, they become the secret, veiled characteristics of the occluded hero of the sublime who is for Burke, God. The empowerment of language that Burke especially endorses [...] associates the most powerful feelings with a Burkean deity who [...] confirms that the effects of sublimity will not lead to the construction of [...] monsters.⁵⁴

Según el autor, es precisamente la concepción del asombro, visto casi como una experiencia religiosa, donde Burke engarza con el sublime devocional, también presente de algún modo en la acepción de Denis del terror religioso:

The capitulation of the subject in the face of the “passion” of the astonishment, it seems, is a profoundly religious experience that connects [...] directly with the devotional sublime. Since for Burke the object of astonishment remains the unnameable presence of God, the sublime in this theorization cannot possibly connect the subject itself with the will to dominate.⁵⁵

Concluamos, pues, con las palabras de Mishra, para quien estos primeros ejemplos del gótico fueron vistos “through either geographical categories (landscapes of vastness, the sublimity of storms [...]) or through psychological categories (the impact o the mind of an extreme emotion attendant on terror [...])”⁵⁶

⁵³ Para el romántico el héroe toma un matiz diferente al que había tenido en períodos anteriores. Antes, el héroe venía siendo el que traía el bien a la sociedad; su sacrificio individual –e incluso su propia muerte como son ejemplo las tragedias clásicas-, se convertía en una especie de redención para la humanidad. Sin embargo, a partir de la individualización a la que es sometido por la influencia romántica, este héroe pasa a ser el único representante de sí mismo, y es normalmente marginado por la sociedad. Ejemplos claros de ello lo constituye la influencia del Satán de Milton (el ángel caído) en la conformación del héroe byroniano, marginado y víctima de su propio destino.

⁵⁴ Vijay Mishra, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 39.

Apoyándose en el ideal romántico de individualización, la narrativa se convierte en “intimista”, en el sentido en que se basa en el proceso emocional y mental del individuo reflejado en los narradores en primera persona, y poniendo de manifiesto el interés “in the dilemmas and suffering that attend social alienation”.⁵⁷ La persecución, los dobles (*doppelgänger*) y, sobre todo, los héroes románticos surgidos a partir de los héroes byronianos o el Satán de Milton, son meras consecuencias y reflejos de esta influencia de la individualidad. La persecución podemos verla reflejada en algunos momentos de *Drácula* (1897) de Stoker; el tema del doble fue explotado fructíferamente en obras como *The Portrait of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde y *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stenvenson; y un ejemplo de héroe byroniano podemos encontrarlo perfilado en el poema *The Infidel* del propio Byron.

También hacia la mitad del siglo XIX surge un gótico al que Botting denomina “homely”, ya que el horror no proviene de esferas superiores o castigos divinos, sino de la cotidianidad:

Eighteenth-century Gothic machinery and the wild landscapes of romantic individualism give way to terrors and horrors that are much closer to home, uncanny disruptions of the boundaries between inside and outside, reality and delusion [...] ⁵⁸

La familia burguesa suele protagonizar este tipo de historias; el escenario ya no tiene que ver con las antiguas abadías, sino que ahora la ciudad moderna “is the locus of horror, violence and corruption”;⁵⁹ el uso de la ciencia provoca los nuevos terrores, y las averiguaciones acerca de la psicología criminal, así como los estudios criminalísticos, influyen de alguna forma en el modo de entender la sociedad y la desintegración individual en el seno de la misma, aspecto derivado de la preocupación romántica por la alienación del individuo. Los adelantos científicos del nuevo siglo, reflejados en teorías científicas como el evolucionismo de Darwin, el psicoanálisis de Freud y otras similares que se aplicaron a su vez a los estudios criminalísticos, permitieron identificar distintos grados de animalidad y primitivismo en el ser humano y demostraron cómo en algunos individuos el elemento de animalidad o primitivo era superior que en otros, instaurando así una

⁵⁷ Botting, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁸ *Ibid*, p. 113.

⁵⁹ *Ibid*, p. 114.

categorización entre personas normales y personas desviadas, “científicamente” probada. Consecuentemente, este gótico está más cerca de la distorsión psicológica del personaje que de lo propiamente sobrenatural. Se dio principalmente en Estados Unidos, y las obras de Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne⁶⁰ y Henry James constituyen tres buenos ejemplos del mismo.

Uno de los principales cambios observables en el género desde la segunda mitad del siglo XIX aproximadamente es el uso de un modo más directo de algunos recursos de la novela gótica como protesta social, es decir, la utilización de algunos elementos tradicionalmente vinculados con lo gótico pero de forma diluida, incluso insertados en una literatura de corte realista. Son ejemplo de ello *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brönte, *Wuthering Heights* (1853) de Emily Brönte o muchas de las novelas de Charles Dickens, como *Oliver Twist* (1838), *Bleak House* (1853), *Hard Times* (1854) o *Great Expectations* (1860-1). Asimismo, otro cambio significativo en la producción gótica fue la preferencia por géneros más cortos, como la novela por entregas o el cuento, sobre todo la *ghost story* o historias de fantasmas⁶¹, debido posiblemente a la influencia de las publicaciones periódicas. De la novela por entregas destaca *Varney or the Feast of the Blood* (1845-47) de Rymer y de los cuentos es abundante la existencia de ejemplos góticos, como “Good Lady Ducayne” (1896) de Mary Elizabeth Braddon, entre otros.

Este gótico se ha denominado generalmente de transición al siglo XX. Entre los relatos más importantes encontramos *Drácula* (1897) de Bram Stoker, *The Phantom Rickshaw* (1888) de Rudyard Kipling o *The Great God Pan* (1894) de Arthur Machen.

Por último, cabría destacar el gótico moderno o propio del siglo XX, en el que se destaca “The Yellow Wallpaper” de Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), *Seven Gothic Tales* (1934) de Isak Dinesen, así como los relatos de Elizabeth Bowen (1899-1973); y de aparición más reciente, los cuentos de Joyce Carol Oates (1938), o la novelística de Anne Rice⁶², entre otros.

⁶⁰ Destacan las novelas *The Scarlett Letter* (1850) y *The House of the Seven Gables* (1851).

⁶¹ Podemos citar a unos de los escritores más fructíferos de *ghost stories*, Sheridan Le Fanu; asimismo, destacan “The Signal-Man” (1866) de Dickens, “The Old Nurse’s Story” (1852) de Mrs. Gaskell, “Art Chrighton Abbey” (1871) de Mary Elizabeth Braddon, sólo a modo de ejemplo.

⁶² Destacan las *Crónicas Vampíricas* (1976-1995), compuestas por las novelas *Entrevista con el vampiro* (1976), *Lestat, el vampiro* (1985), *La reina de los condenados* (1988), *El ladrón de cuerpos* (1992) y *La voz del diablo* (1995).

A modo de resumen, toda novela gótica se caracteriza fundamentalmente por el exceso y la transgresión, y una serie de marcas formales –exotismo espacio-temporal, lo sublime, etc.–, a las que se pueden añadir, para concluir y siguiendo a David Stevens, los “plots within plots, often with multiple narrators, and other stylistic characteristics such as the use of 'tableaux' and overt symbolism”.⁶³

De esta forma, siendo el vampiro un personaje esencialmente transgresor, puesto que cruza los límites naturales entre la vida y la muerte, no es extraño que en el género gótico, de igual modo transgresor, encontrara el marco idóneo para su desarrollo.

1.1. Especificidades del *American Gothic*

El inicio del género en Inglaterra coincide, como hemos visto, con la publicación de *The Castle of Otranto* de Walpole en 1764. La primera novela gótica estadounidense fue *Wieland* de Charles Brockden Brown y apareció en 1796. *Wieland* abre un género que, a pesar de estar totalmente influenciado por el inglés, pronto se adapta a la nueva sociedad americana, generando algunas características propias que lo distinguen del fundador. El gótico permitió a los autores americanos, al igual que a los británicos, explorar nuevos horizontes de la fantasía y consecuentemente dio resultados diferentes. Es lo que se ha denominado *American Gothic* o gótico americano, género al que han contribuido algunos de los autores más importantes de la historia literaria estadounidense como son el ya citado Brockden Brown, Edgar Allan Poe, Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Henry James, H.P. Lovecraft y William Faulkner, entre otros.

Una de las primeras consideraciones importantes que hay que tener en cuenta a la hora de abordar las especificidades del género americano es que los primeros pobladores que llegaron a Estados Unidos, allá por el siglo XVII, no fueron sino los puritanos provenientes de las corrientes más conservadoras del protestantismo, quienes posiblemente vieron la tierra como un “New World”, un paisaje vasto e imponente. Sobre ellos recayó la construcción de una nueva sociedad, la sociedad americana, que fue creada a partir de ciertos preceptos basados en el temor de Dios, la culpabilidad heredada del pecado original y la visión de la mujer como responsable de éste.

⁶³ David Stevens, *The Gothic Tradition*, pp. 46-47.

Joyce Carol Oates alude a esta situación de los puritanos ante el “New World” en la Introducción de *American Gothic Tales* cuando dice: “How uneasy, how mysterious, how unknowable and infinitely beyond their control must have seemed the vast wilderness of the New World, to the seventeenth century Puritan Settlers!”⁶⁴ Y continúa:

It was the intention of those English Protestants known as Puritans to “purify” the Church of England by eradicating everything in the Church that seemed to have no biblical justification [...] all were characterized by the intransigence of their faith; their fierce sense of moral rectitude and self-righteousness. The New England Puritans were an intolerant people whose theology could not have failed to breed paranoia, if not madness, in the sensitive among them.⁶⁵

En el planteamiento de los nuevos pobladores encontramos una dicotomía que combina lo sagrado y lo profano. Estos pobladores eminentemente religiosos y moralistas reencarnan el deseo burgués de hacerse a sí mismos, por su condición de migrantes en una tierra nueva y por las posibilidades de novedad que el territorio americano ofrecía. Louis S. Gross en *Redefining American Gothic* analiza *Wieland* con el fin de ofrecer una serie de características no sólo de la novela sino las que ésta acuñó como rasgos específicos del género americano. Alude a este punto que mencionábamos precisamente cuando dice:

The two great bourgeois desires have always been to become successful and to do good. This amalgam of profane and sacred impulses infuses all of American life, from politics [...] to show bussiness [...] *Wieland* establishes this uneasy dialectic in his new life.⁶⁶

Wieland, aun cuando es la iniciadora del gótico en Estados Unidos, ya posee ciertas características que se mantendrán a lo largo del desarrollo del género. Tal es el caso de los personajes a caballo entre Europa y América. La familia Wieland proviene de Europa y la novela narra su experiencia en tierra americana. Esta situación servirá para el contraste

⁶⁴ AA.VV., *American Gothic Tales*, Introducción y Selección de Joyce Carol Oates, Nueva York, 1996. Introducción también disponible en internet en www.usfca.edu/fac-staff/southers/gothic.html, p.1 (junio 2004).

⁶⁵ *Ibid*, p. 1.

⁶⁶ Louis S. Gross, *Redefining American Gothic*, pp. 6-7.

continuo entre el Nuevo y el Viejo Continente y la nueva vida que se abre alejada de este último. Dicho rasgo también podemos encontrarlo en otras obras del *American gothic* como es el caso de *La letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne, “El misterio de Ken” de Julian Hawthorne y algunos relatos de Henry James.

También aparece en *Wieland* la soledad del individuo, rasgo muy común en las novelas del *American Gothic*. Una vez que el individuo se ha afirmado a sí mismo en soledad en relación con la sociedad, con Dios y con el Estado, enfrenta el punto más álgido de su temor, puesto que es el momento en que pierde su propia concepción como ser humano lo que provoca una transformación en sí mismo, un antes y un después de su enfrentamiento con la transgresión, esto es, con traspasar los límites establecidos. Los personajes enfrentados a sí mismos y a sus miedos provocan un cambio que es al mismo tiempo temido y deseado porque supone, como afirma Gross, el temor a la transgresión de los límites sexuales y morales. Este cambio frecuentemente se exterioriza con transformaciones en el cuerpo del personaje o en la actitud del mismo. Egaeus de “Berenice” de E.A. Poe se vuelve más obsesivo a partir del encuentro directo con los dientes de su prima.

If there is one central area of fear the Gothic novel exploits, it is the fear of losing one’s sense of self as a human being in relation to the family, the state, and God. Throughout the development of the Gothic narrative runs the primary fear of the monstrosity of singularity, the endless dark permutations of character and form to which humans are prey [...] the fear of metamorphosis represents the fear of transgressing boundaries of sexuality [...] and morality [...]⁶⁷

William Veeder⁶⁸ propone una teoría llamativa acerca de la creación y recreación del género gótico. Afirma que el género gótico surgió porque fue necesario en un momento histórico determinado de la sociedad anglosajona, respondiendo así a un malestar social y cultural. Por tanto, la novela gótica supuso una especie de “cura”(“*healing*”) para el mismo

⁶⁷ *Ibid*, pp. 8-9.

⁶⁸ William Veeder, “The Nurture of the Gothic, or How Can a Text be both Popular and Subversive?”, en Robert K. Martin and Eric Savoy (eds.), *American Gothic. New Interventions in a National Narrative*, pp. 20-39.

mal por el que fue creado. El gótico, pues, sería un género paradójico en cuanto provoca represión y placer al mismo tiempo. En este sentido, podríamos asociar la teoría de Veeder con lo que Gross dice cuando afirma que el éxito popular de la novela gótica se basa precisamente en el temor al cambio que irremediamente provoca el contacto con la transgresión en nosotros mismos (a través del personaje), debido al temor y la atracción que ésta provoca al mismo tiempo.

En *Wieland* aparece otro rasgo que será característico para el género americano y es el relacionado con la voz narrativa. Tal como menciona Gross, el narrador de *Wieland* está teñido por su propia subjetividad y es además actor, haciendo de su psicología la desencadenante del terror. Este narrador es visiblemente distinto al usado en las primeras novelas góticas inglesas como la de Walpole o las de Radcliffe, en las que el temor no viene dado a través de la psicología del narrador/actor; este tipo de narrador no aparecerá en las letras inglesas hasta el siglo XIX.

Perhaps it is Charles Brockden Brown's most important legacy to fiction, this realization of the power of the actor/narrator to center the Gothic narrative in detailed psychological response to fear. The seminal English Gothics incorporate short first-person narratives into the overall structure, but they do not place us totally in the gasp of a tormented reader surrogate whose fear and oppression we share.⁶⁹

Dicho narrador homodiegético o en primera persona gramatical, generalmente forma parte de una familia atípica, a través de la cual ha obtenido su educación y la que suele acentuar el sentimiento de soledad, represión y consecuentemente temor. Es, por tanto, este tipo de familia la que provoca el cambio o metamorfosis del protagonista: "The 'inappropriate' family also serves as the breeding ground for much of the madness and violence one finds in these tales".⁷⁰

Eric Savoy menciona en "The Face of the Tenant. A Theory of American Gothic"⁷¹ la alegoría como una de las características del gótico y especialmente del americano. Es a

⁶⁹ Louis S. Gross, *op. cit.*, p.14.

⁷⁰ *Ibid.* p. 7.

⁷¹ Eric Savoy, "The Face of the Tenant. A Theory of American Gothic", en Robert Martin and Eric Savoy (eds.), *op. cit.*, pp. 3-19.

través de ella que cobran importancia ciertos aspectos aparentemente menos relevantes del relato, como es el caso de la casa o los paisajes, elementos que llegan a convertirse en claves a la hora de provocar el sentimiento de miedo. En este proceso de lectura alegórica la prosopopeya se hace especialmente interesante ya que a partir de ella elementos como la casa encarnan roles personificados y psicológicos muy específicos, aun cuando en muchas ocasiones se pueden leer como ampliaciones de la propia psique del narrador/actor, motor fundamental del miedo del personaje y al mismo tiempo del lector, debido a la identificación de éste con aquél.

Finalicemos este breve repaso del gótico americano con las observaciones que hace Gross acerca del mismo y que generalizarían de algún modo las ya mencionadas. Así, dice que el género gótico americano se establece con la publicación de *Wieland* en 1796 y en ésta ya aparecen rasgos muy importantes que se mantendrán en el desarrollo del mismo, como es el caso de la soledad del individuo, la familia, la transformación, la voz narrativa, la alegoría y la coetaneidad de las historias. Mientras que el gótico temprano inglés desarrollaba sus historias en países y tiempos lejanos, generalmente de la cuenca mediterránea y la Edad Media, el gótico americano desde el inicio ubica las novelas en la sociedad contemporánea al escritor con los problemas que ella conlleva, explorando de este modo los temores de la identidad personal. En el gótico inglés hemos de esperar hasta el siglo XIX con *Carmilla* o *Drácula* para que este rasgo aparezca.

Por su parte, Lucía Solaz menciona como rasgos característicos del gótico americano el cambio del castillo por las imágenes de una civilización insegura; el terror a sí mismo, al desorden psicológico que éste pueda provocar en la familia y la sociedad y el temor a la soledad y los conflictos ontológicos que pueda conllevar; y, en definitiva, la exploración de la experiencia americana bajo la óptica del miedo al fracaso en una cultura que exalta el éxito y el progreso.

2. ACERCA DE LA "TRADICIÓN" GÓTICA EN LITERATURA DE HABLA HISPANA

Mientras que en el continente europeo se gestaba lo que sería la decisiva revolución burguesa, sobre todo en países como Francia, Inglaterra y Alemania, la situación socio-política de España era de muy distinta índole. Asentada aún en una nobleza y aristocracia

inamovibles, y manteniendo ciertos pilares casi feudales, la burguesía en la península era si no inexistente, sí carente de cualquier tipo de poder, ya fuera económico, político o social.

Hagamos un breve repaso histórico que nos acerque a la situación del territorio español en el momento en que la novela gótica tiene su aparición como resultado indudable de una revolución burguesa que no había tenido lugar en territorios de habla hispana.

En el momento en que se produce el descubrimiento de América, España estaba inmiscuida en un proceso de unificación cultural y política bajo el trono de los Reyes Católicos, Isabel y Fernando. Las ideas renovadoras renacentistas no se introducirían en la Península sino hasta años después, bajo el mandato de Carlos I de España y V de Alemania que comenzó en 1517. El imperio español se basó en el comercio, pero no logró ni industrializarse ni competir con los países europeos en los que el uso de máquinas y de la ciencia en beneficio de la manufactura comenzaba a provocar cambios importantes en la concepción de la vida. A ello le seguiría la afirmación de una nueva clase social: la burguesía. Con la expulsión de moriscos, judíos y otros grupos no católicos de la península, que había comenzado con el reinado de los Reyes Católicos, España perdía una fuente importante de ingresos provenientes sobre todo del mercantilismo. En lo ideológico, el reinado de Carlos V contrasta con el de su sucesor, Felipe II, en la tolerancia ante ciertas ideas de la Reforma que se unieron con las de los renacentistas, dando lugar a una época de esplendor en las letras españolas, conocida como el Siglo de Oro. Felipe II, en cambio, será el gobernante de la Contrarreforma y la persecución a través de la Inquisición. Constituirá la Orden de la Compañía de Jesús como muestra de su catolicismo intransigente, para erradicar de la colonia las culturas indígenas acusadas de herejía. Ambos instrumentos -la Compañía de Jesús y el Santo Oficio-, fueron habilitados entre 1545 y 1563 por el Concilio de Trento con el fin de combatir enérgicamente las ideas de la Reforma que habían enraizado fructíferamente en territorio español. Así, la Contrarreforma intentó alejar lo más posible al creyente de un razonamiento crítico, regresando al pensamiento escolástico de Tomás de Aquino.

A pesar de la riqueza del imperio español, sus gobernantes no supieron sacar partido de esta rica situación, invirtiendo su capital en campañas bélicas y conquistadoras, descuidando al mismo tiempo la inversión en la manufactura y el desarrollo industrial. Este hecho contrasta entonces con la estabilidad económica de las colonias que, a diferencia de

la metrópoli, asientan su economía en la agricultura y la metalurgia organizada, dando como resultado una notable prosperidad colonial que no se completará a causa de la dependencia política, hecho que por otro lado fermentará el germen independentista. En esta situación ingresa España al siglo XVII.

En el aspecto literario, el Barroco -definido como estilo retorcido o enrevesado-, no tardó en saltar a las letras españolas: en el teatro (Calderón de la Barca), la picaresca (Francisco de Quevedo) y la poesía lírica (Francisco de Quevedo y Luis de Góngora). Tampoco tardó mucho en llegar el Barroco a tierras americanas; pronto se sobrepuso la arquitectura retorcida y recargada a los viejos templos (convento de Tepotzotlán de México), y pronto la literatura también dio sus mejores frutos en este estilo, sobre todo de la pluma de Sor Juana Inés de la Cruz.

La burguesía europea -sobre todo la francesa, inglesa y alemana-, estuvo apoyada en los valores religiosos reformistas y otros de orden intelectual que los ilustrados supieron difundir y defender, valores que desembocaron en la Revolución Francesa, en los jacobinos alemanes y otros partidarios británicos similares. Dichas tendencias aniquilaron -y cuando no fueron tan radicales al menos cuestionaron-, el orden social y dentro de éste, la importancia de la nobleza y la aristocracia, dando auge a una nueva visión social, política y económica que luego desembocaría en el capitalismo.

En España, en cambio, esta situación fue muy diferente. Regida aún por una monarquía absoluta, las ideas ilustradas no entraron en la península hasta casi la segunda mitad del siglo XVIII y de una forma muy moderada. Sí se buscaba la renovación de una España que consideraban atrasada, pero ésta estuvo avalada y controlada desde el trono, dando lugar a lo que llegó a llamarse Despotismo Ilustrado, y no permitiendo de este modo los excesos reformadores que habían tenido lugar en otras partes del continente.

El marco literario de la época en España estaba determinado por una fuerte tradición barroca, como muestran tanto las ediciones continuas de obras del siglo anterior como las constantes publicaciones a imitación de aquéllas. Existe también una generación de escritores llamados “novatores”, fuertemente influenciados por las ideas ilustradas y que dieron lugar a la introducción de las mismas en la península. Estos escritores, inquietados por las ideas científicas, por el atomismo, el empirismo y el estudio de las lenguas modernas, destacaron sobre todo por la fundación de múltiples Academias -casi todas de

medicina- de influencia francesa, y la producción de obras que reflejaban esta nueva inquietud científica. Muchas de las producciones de los novatores, sobre todo las de corte más reformador, fueron censuradas.

La Ilustración en la Nueva España se dio fundamentalmente a través de la escuela Neoclásica -escuela literaria típica del siglo XVIII-, que se basaba en una especie de proyección del humanismo renacentista y que pretendió enseñar a través de obras modernas las enseñanzas de los escritores clásicos.⁷² Por otro lado, los miembros de la Compañía de Jesús, provenientes de diversos lugares, impulsaron el estudio de los clásicos, a través del cual se creía llegar a la herencia de una cultura universal con el fin de alumbrar el presente y el futuro a partir de la misma; fueron precursores del estudio indigenista, explicado desde un punto de vista religioso, y de lo local a través de inventarios que dieron a conocer la riqueza que se posee y un mejor camino para su explotación; introdujeron a Descartes, Rousseau, Boileau, Voltaire... El resultado fue un extenso análisis científico de las colonias, donde ejercieron sus investigaciones, dando lugar a multitud de estudios que trataron desde la minería hasta el urbanismo, pasando por la astronomía, las matemáticas y los estudios lingüísticos.

Sólo al final del siglo comienza a tener cabida otro tipo de sensibilidad más cercana al romanticismo y que muchos críticos han denominado pre-romántica. Así, influenciada indudablemente por la "Poesía de tumbas" inglesa aparece en 1799 las *Noches lúgubres*⁷³ de Cadalso, donde se conjugan una serie de nuevos elementos: el gusto por lo nocturno, lo macabro y la necrofilia, los temas enfocados a la soledad, el fracaso amoroso o las reflexiones metafísicas, la ambientación tenebrosa, y en lo lingüístico un abuso de exclamaciones y apóstrofes.

William Veeder afirma que el género gótico surgió en un momento determinado de la cultura anglosajona para sanar un mal al que se enfrentaba: la llegada de la modernidad, y que literariamente, por lo tanto, fue una de las respuestas a este problema. Aunque el autor se refiere al gótico americano, podríamos prolongar su definición a la cultura británica:

⁷² Para más información véase Óscar Sambrano Urdaneta / Domingo Miliani, *Literatura hispanoamericana*, Tomo I.

⁷³ Tal como el propio Cadalso especifica, *Las noches lúgubres* están hechas a imitación de *Nocturnal Thoughts* de Young.

I believe the nature of the gothic is nurture. This belief derives from what I take to be a basic fact of communal life: that societies inflict terrible wounds upon themselves *and at the same time* develop mechanisms that can help heal these wounds. Gothic fiction [...] is one of such mechanisms [...] Anglo-American culture develops gothic in order to help heal the damage caused by our embrace of modernity.⁷⁴

Una definición parecida aporta Juan Ignacio Ferreras cuando dice que la novela gótica fue "[...] la estructura novelesca romántica ruptural, por medio de la cual un grupo social [...] se purga ante los cambios sin duda revolucionarios ocurridos en su sociedad".⁷⁵ Desde esta perspectiva, si la novela gótica había constituido la respuesta literaria a un cambio social importante como fue la revolución burguesa por parte de una aristocracia que había perdido sus privilegios, en España no pudo darse este proceso fundamentalmente porque no existía un grupo social que hubiera perdido los privilegios ni que se encontrase "fuera de lugar". En la Colonia tampoco había tenido lugar ningún proceso social parecido ya que, de igual modo, tampoco existía una burguesía importante y, consecuentemente, las ediciones de novelas góticas que llegaron no lograron comprenderse del todo entre un público que en ese momento estaba más preocupado por un proceso de independencia y una búsqueda de identidad propia. El malestar cultural que provocaría respuestas similares tendría lugar mucho después, cuando las colonias americanas ya fueran independientes, y estaría encabezado por el modernismo, al igual que en España, en un momento en el que ambas enfrentarían los problemas de la modernidad. Por tanto, la novela gótica no encontró un momento histórico ni un contexto social apropiado en los países de habla hispana para su consolidación como género y su consecuente desarrollo en el mismo momento en que tenía lugar en los países de habla inglesa, por el simple hecho de que aún no se enfrentaba con esta problemática.⁷⁶

⁷⁴ William Veeder, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁷⁵ Juan Ignacio Ferreras, *op. cit.*

⁷⁶ Existen traducciones, ediciones e imitaciones de esta nueva concepción novelesca en la península, aunque hay que decir que tardías con respecto a los principales productores de novela gótica. En cuanto a la Colonia, debido a la escasez de material bibliográfico que muestre las publicaciones de la época resulta casi imposible conocer si se dieron este tipo de imitaciones del género gótico, o cuántas ediciones o traducciones llegaron desde el continente europeo.

Con las traducciones del género en la península, tampoco el lector español pudo llegar a identificarse, puesto que no pudo captar los temas reales de las novelas ya que respondían a una problemática ajena con la que no coincidían en ese momento. Por ello, las imitaciones del género se redujeron a aspectos puramente formales, como fue el paisaje, los escenarios y los temas, que también se desarrollaron en otro tipo de géneros novelescos: los escenarios tétricos se ven con frecuencia adoptados en las novelas históricas -como el *Doncel de Don Enrique el Doliente* de Larra, y la novela sensible, parecida a la novela sentimental-, cuyas historias se enmarcaron en un escenario de terror. Siguiendo a Ferreras:

La novela de terror, al destacar los temas de horror y solamente los temas, puso de moda o colaboró en poner de moda la [...] novela de crímenes [...]. De la misma manera, [...] influyó [...] en la estructura, siempre temática, de la novela anticlerical.⁷⁷

Los seguidores españoles del *gothic tale* ignoran que "el terror [...] se produce - cuando se produce- por la puesta en duda, primero, de nuestro proceso racional, y por la negación, después, del mismo" y consideran que el sentimiento del terror viene del escenario y del tema, "nunca de la problemática, nunca de la estructura interna de la novela".⁷⁸

La primera traducción de una novela gótica en España aparece fechada en 1795 y corresponde a *The Reccess* de Sophia Lee.⁷⁹ La mayoría de las traducciones no corresponden a novelas significativas del género gótico, a excepción de *The Monk* de Lewis, que se publicó con el nombre de *El fraile o historia del Padre Ambrosio y la bella Antonia* en 1821, así como varios títulos de Radcliffe, entre los que destacan *Julia o los subterráneos del castillo de Mazzini* (1819), *El italiano o el confesionario de los penitentes negros* (1822) y *Los misterios de Udolfo* en el mismo año. Es paradójico que las ediciones de Radcliffe sí fueran más o menos abundantes, lo que muestra un interés peculiar en el público. Puede explicarse si consideramos el hecho de que en las novelas de la autora británica lo aparentemente irracional y sobrenatural al final queda explicado. En palabras de Ferreras:

⁷⁷ J. I. Ferreras, *op. cit.*, p. 194.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 195.

⁷⁹ Llamada en castellano *Matilde o el subterráneo*. Para una consulta de las novelas publicadas en España durante el siglo XIX, véase José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*.

La obra de Ann Radcliffe es una inauténtica novela de terror, se acerca [...] a lo que más tarde se llamará novela de misterio. Las novelas de Radcliffe son obras explicadas, racionalizadas, todo el arte de la autora [...] consiste en presentar como irracional algo que será racionalizado [...]⁸⁰

Con respecto a los imitadores españoles del género, el Doctor Miguel Pérez Rosado destaca *El Valdemaro* (1792), novela a la que considera de carácter gótico y prerromántico, del escritor Vicente Martínez Colomer (1762-1820)⁸¹. De cualquier forma, la obra más destacable en este sentido es la de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, acaso el representante más significativo de lo que él entendía por novela gótica. Su *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* fue publicada en Madrid en 1831 y estuvo compuesta por doce volúmenes. Como ocurrió con la mayoría de lectores e imitadores del género de la época en España, Pérez Zaragoza creyó que el terror vendría dado por la acumulación de escenas sangrientas. Acudamos a sus palabras cuando nos habla de la intención de su obra:

Las personas de un gusto relajado, de una instrucción escasa, y poco codiciosas por adquirirla, se ocupan comúnmente de composiciones superficiales y estériles [...] mas no así las almas bien organizadas, de un carácter reflexivo y sensible, que buscan con anhelo las emociones interesantes y aquellos golpes vigorosos que dirigiéndose al momento a los recortes del corazón, le causan aquellos estremecimientos repentinos que los poetas llaman *dulces temblores del terror*. [...]. Pretendo fijar su atención presentándoles cuadros terribles y combinaciones espantosas [...]. Al ver estas escenas trágicas tan sensibles, se estremecerán mis lectores, se inflamará su corazón, su espíritu sufrirá una saludable inquietud, y [...] se recogerá el fruto de una preciosa meditación.⁸²

⁸⁰ J. Ignacio Ferreras, *op. cit.*, p. 192.

⁸¹ Miguel Pérez Rosado, *Historia de la literatura española. Finales del siglo XVIII*. En internet www.spanisharts.com (marzo 2004).

⁸² Antonio Pérez-Zaragoza Godínez, "Introducción analítica", *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*. Disponible en internet (no la edición completa de las historias pero sí algunas,

Observamos cómo lo que entiende Pérez Zaragoza por terror y sensibilidad se encuentra tan alejado del sentimiento sublime del gótico inglés al que hemos aludido más arriba, aun cuando de la acumulación de escenas sangrientas se pretenda recoger la “preciosa meditación”. Pero finalicemos con la siguiente afirmación que demuestra qué revoltijo había en la ideología de la época en este sentido, cuando dice: “[...] bajo las ficciones de la magia, de que me valgo para hacer mayor la sorpresa que deben causar unos sucesos históricos en sí mismos bien horrorosos, procuro atacar la superstición [...]”.⁸³ En este fragmento encontramos, por un lado, la búsqueda del sentimiento del terror, influencia sin duda del género gótico; pero por otro lado, la lucha contra la superstición, sin duda de orden ilustrado y más cercana a la ideología de Feijoo que a la de Lewis o a la de Walpole.

Si el marco donde se desarrollan las historias protagonizadas por vampiros es el género gótico, ¿qué ocurre entonces con los países que no disfrutaron de tradición gótica? ¿Sus literaturas están exentas del personaje vampírico? Indudablemente no. Si no hubo un género gótico fuerte, como ocurrió en la literatura anglosajona, estas literaturas encontraron un género alternativo muy relacionado con aquél: el relato fantástico. Éste constituye el marco elegido por los autores de habla hispana para desarrollar sus personajes vampíricos. Frecuentemente estos relatos disfrutaban de escenografía, paisajes y ambientación, así como de temas propios de la novela gótica. Por esto mismo, también podría explicarse, tal y como veremos más adelante, que el uso del personaje vampiro aparezca reducido en la mayoría de las ocasiones a la utilización de temas con un fin de renovación literaria más que como símbolo de reacción o malestar social, como había ocurrido en otros textos de habla inglesa.

2.1. Sobre lo fantástico

El origen de las ficciones fantásticas se pierde en la historia misma de la humanidad. Más antiguas que la palabra escrita, pueblan la imaginación popular desde tiempos remotos, y prueba de ello son las innumerables historias del folklore, las mitologías y otras manifestaciones de la cultura popular. Ateniéndonos a Europa y América, el relato fantástico, tal como dice Bioy Casares en la Introducción a la *Antología de literatura*

entre ellas la introducción) en www4.gvsu.edu/pazzig/narrativa_gotica/textos/galeria.htm, pp. 1-2 (abril 2003).

⁸³ *Ibid*, p. 2.

fantástica, "como género más o menos definido [...] aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés. Por cierto, hay precursores; citaremos: en el siglo XIV, al infante Don Juan Manuel; en el siglo XVI, a Rabelais; en el XVII a Quevedo; en el XVIII a De Foe y a Horace Walpole; ya en el siglo XIX, a Hoffmann".⁸⁴

Otro precedente directo de la narración fantástica lo encontramos en la leyenda, y más específicamente en la serie de leyendas que durante el siglo XIX se recogieron tanto en España como en América. En España fue importante en este sentido la contribución de Antonio de Trueba (1819-1889) con la publicación de cuentos basados en las narraciones tradicionales de origen popular. Él mismo explica su labor literaria en la introducción que ofrece a su colección de cuentos titulada *Narraciones populares* (1853).⁸⁵

Al leer las palabras de Antonio Trueba no podemos sino acordarnos de la labor de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1879). Cuatro años después aparece en el diario *La Crónica* (mayo-junio de 1858), la que será la primera leyenda de Bécquer: "El caudillo de las manos rojas". Si bien es cierto que la obra becqueriana referente a las leyendas continúa con la de Trueba, difiere de ésta en que no sólo recoge leyendas españolas, sino que también utiliza tradiciones de otros orígenes para su creación literaria: orientales como la mencionada "El caudillo de las manos rojas" o "La Creación" (escrita hacia 1850 y publicada en *El Contemporáneo*, junio de 1861), ambas de imitación hindú; de tradición española como "La cruz del diablo" (publicada en *La Crónica de ambos mundos*, octubre-noviembre de 1860) o "La ajorca de oro" (en *El Contemporáneo*, el 7 de noviembre de

⁸⁴ J.L. Borges, A. Bioy Casares, Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, p. 7. A esta lista podríamos añadirle las hagiografías, el relato de caballerías y, sobre todo en América, las Crónicas de Indias en las que, a pesar de la visión objetiva que pretendían, entrelazaban elementos sobrenaturales y maravillosos; baste sólo recordar el mito de El Dorado, la fuente de la eterna juventud o las descripciones de los animales exóticos, más cercanas a seres mitológicos que a seres reales. Esta visión fantaseada de la realidad -tanto de los conquistadores ante el Nuevo Mundo, como de los indígenas de los españoles-, fue fruto de lo que Óscar Sambrano Urdaneta y Domingo Miliani han denominado el "mestizaje", del cual nacerán las manifestaciones literarias "mezcla de hipérbole, mito y leyenda junto a la verdad histórica", reflejadas en las Crónicas, cartas y otros escritos oficiales de la conquista. Dicha tendencia es inaugurada por el propio Cristóbal Colón; un segundo momento de las Crónicas se desarrollará a partir de testimonios recogidos de primera mano, ya vividos personalmente ya recibidos de la tradición oral. Son las crónicas escritas con el fin de corregir las exageraciones de las anteriores, buscando así una expresión más americana que española. Destacan nombres como Hernando Alvarado Tezozómoc, Felipe de Alva Ixtlixochitl, Felipe Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega.

⁸⁵ Véase Antonio Trueba, "A Don Eduardo Bustillo", *Narraciones populares*, 1853; disponible en internet en la página www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/74704953115736148501157/index.htm, pp. 2-3 (marzo 2004).

1861); o incluso de origen europeo, como "Creed en Dios. Cántiga provenzal," (*El Contemporáneo*, en Febrero de 1862).

Continuadores del trabajo de Bécquer serán Julio Nombela, Narciso Campillo, el cubano Ramón Rodríguez Correa y Rosalía de Castro, quien contribuirá a la novela fantástica con *El caballero de las botas azules* (1867).

En el caso latinoamericano se mencionan dos tipos de leyendas:

Las tradicionales, transmitidas oralmente por el pueblo [...] que posteriormente fijaron su forma en las recopilaciones de las investigaciones del folklore, y las leyendas literarias, que (se basan en) un argumento tradicional reelaborado por un escritor, o de una fábula original creada sobre el modelo de la tradición legendaria.⁸⁶

Como ejemplo de las literarias, las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma.

El considerado primer cuento hispanoamericano aún no contiene elementos de orden sobrenatural, y corresponde a "El matadero" (1840) de Esteban Echeverría. Hahn afirma que no es sino hasta la segunda generación romántica cuando encontramos cuentos con rasgos explícitamente fantásticos "que asumen la estructura del género al que pertenecen: ya no vacilan entre el cuento literario y la leyenda, o entre aquél y el cuadro de costumbres".⁸⁷

Para abordar el género fantástico es más que necesario acercarnos a una definición teórica que nos ubique y que caracterice en cierto modo la literatura fantástica. Tzvetan Todorov ha sido el primer autor que abordó el tema desde el punto de vista teórico con su *Introduction à la littérature fantastique* de 1970. Si bien su definición de lo fantástico es demasiado estricta, reduciendo a un mínimo el número de textos considerados como tales, sí sirve como marco referencial⁸⁸.

Podríamos considerar lo fantástico como la irrupción de algo "extraño" o inexplicable en la realidad cotidiana, lo que provoca desconcierto, confusión y ambigüedad (por la misma imposibilidad de explicación), en los personajes y, por extensión, en el

⁸⁶ Óscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, pp. 12-13.

⁸⁷ *Ibid*, p. 14

⁸⁸ Muchos autores aparte de Todorov -y algunos basándose en sus consideraciones- han aportado y aumentado su primera definición de lo fantástico. Destacan nombres como Irene Bessièrre, Pierre Carstex, Roger Caillois, Marcel Brion, Georges Jacquemin, H.P. Lovecraft, Dorothy Scarborough, Borges, Bioy Casares, Cortázar, Ana María Barrenechea y Rosalba Campa, entre otros.

lector, debido a la identificación de éste con aquéllos. Según Todorov, hay tres condiciones básicas para considerar un texto como fantástico: en primer lugar, la irrupción de lo extraño; en segundo lugar, la vacilación del personaje ante tal hecho y/o del lector por su identificación con éste; y, por último, una manera de lectura determinada, alejada de la alegoría o la poética. Así, la "vacilación" constituiría la esencia del género, y basándose en las diferentes actitudes del personaje hacia ésta se establecerían distintos géneros de carácter similar pero de diferente construcción, como lo extraño o lo maravilloso. Lo FANTÁSTICO, por tanto, se situaría en el límite de estos dos géneros: lo extraño y lo maravilloso; siendo lo extraño "lo sobrenatural explicado", y lo maravilloso, "lo sobrenatural aceptado".

La pregunta de rigor que debemos hacernos en este momento es si no coincide realmente la literatura gótica con la literatura fantástica. Tal como habíamos definido el género gótico literario -la irrupción de lo irracional que hace tambalear lo establecido, aun cuando lo restablezca-, coincide esencialmente con la definición de literatura fantástica, entendida como la irrupción de un elemento "extraño" en la cotidianeidad, haciendo dudar de lo real y lo racional. Así pues encontramos dos términos diferentes para explicar básicamente lo mismo. Aunque no hemos de olvidar que el gótico angloamericano tiene un canon propio y ciertas características peculiares.

La explicación es posible si revisamos la problemática nominal del género, que ya se había insinuado en el primer epígrafe. Por un lado tanto Todorov como Lovecraft, dos de las figuras más importantes para el género fantástico, consideran el gótico como fase iniciadora de la literatura fantástica. Para ellos el gótico sería exclusivamente el gótico temprano, por tanto cualquier muestra posterior ya se incluiría en el fantástico, visto como desarrollo de este primer gótico hacia estructuras más complejas que la simple "creación de atmósferas".

Por otro lado, el caso del género en lengua española es más complicado. El primer texto en español que hablaba del género fantástico como tal fue la antología de Borges, Bioy Casares y Ocampo. En ella también se considera al gótico como iniciador del género -gótico temprano-, y también se cree que el desarrollo a estructuras más complejas es el género fantástico. Ningún texto de los recogidos en español es considerado como gótico, al que ubican exclusivamente en el ámbito anglosajón. Podríamos llegar a pensar que en

español no se ha hablado nunca de gótico por el simple hecho nominal, es decir, se optó por términos alternativos como fantástico o novela de terror porque para los teóricos de lo fantástico en español utilizar el término gótico en un ámbito cultural eminentemente católico podría llegar a confusiones que no se dan en el anglosajón, eminentemente protestante. Por ello, nos atrevemos a afirmar que gótico y fantástico coinciden, aún más cuando pensamos que el gótico incluyó los relatos posteriores al *Melmoth*, y que la "ausencia" del género en la cultura hispana no es una ausencia como tal, sino el uso de términos alternativos para muestras literarias similares.

Bioy Casares consideró que el origen de la literatura fantástica se encuentra en la tradición oral y que "no hay un tipo, sino muchos de cuentos fantásticos".⁸⁹ Definió una serie de leyes más o menos generales del género, basadas en el uso de algunas técnicas como es la creación de un ambiente especial, la aparición del hecho increíble en un mundo totalmente creíble y la sorpresa; y ofreció una serie de argumentos a partir de los cuales podríamos clasificar un texto como fantástico: donde aparecen fantasmas; viajes por el tiempo; los tres deseos; acción en el infierno; con personaje soñado; con metamorfosis; acciones paralelas que actúan por analogía; inmortalidad.; metafísica; mezcla entre ensayo y ficción; creación del horror a partir de ambientes cotidianos; vampiros y castillos.

Otra forma de clasificación para los textos fantásticos a la que también alude sería a partir de la explicación del hecho sobrenatural: el agente es un ser o hecho sobrenatural; existe una explicación fantástica pero no sobrenatural; y por último, hay explicación a través de un hecho sobrenatural, pero también existe la posibilidad de una explicación natural.

Para Bioy Casares lo fantástico quedaría englobado en las tres explicaciones. Para Todorov no, pues éste sólo considera fantástico aquel que clasifica como "fantástico puro". Por otro lado, Rosalba Campra habla del género fantástico constituido no sólo por la palabra sino también por los silencios: "Todo enunciado es una trama formada tanto por lo que se dice como por lo que se calla".⁹⁰ En este artículo Rosalba Campra hace una revisión de la distinta naturaleza del silencio que el género fantástico ha establecido y su función en el texto. Precisamente lo "no dicho" será indispensable para la reconstrucción de los hechos

⁸⁹ Borges, Bioy Casares, Ocampo, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁰ Rosalba Campra, "Los silencios del texto en la literatura fantástica", en Enriqueta Morilla Ventura (ed.), *op. cit.*, pp. 49-73; p. 49.

en el texto fantástico, y el lector no podrá, por tanto, acceder a la verdad debido a esta falta de información. En ocasiones estos silencios se sitúan en el "final truncado", esto es, cuando la resolución se da antes de los hechos que refería, quedando situado, pues, fuera de los límites del texto. De este modo, hace hincapié en la no resolución del relato, donde precisamente el género fantástico basará su sentido. Otro de los aspectos fundamentales del silencio sería cómo la voz de la otredad⁹¹ se expresa a partir del protagonista, esto es, el personaje fantástico que provoca el temor (vampiro, fantasma, etc.), nunca se expresa por sí mismo, sino a través de la voz del narrador protagonista, hasta tal punto que en ocasiones otorgamos a la criatura fantástica una voz que no le corresponde.

Entre las características de lo fantástico tenemos que mencionar como principal, tal como ya hemos hecho, la irrupción del elemento extraño en el orden "normal", lo que supone la presentación de esta otredad —en el sentido de lo otro, lo desconocido—, en el mundo real. La oposición entre el mundo real y el sobrenatural se da únicamente a nivel discursivo, no siendo verificable fuera del texto. Un texto fantástico, precisamente por la ambigüedad que domina el texto y consecuentemente la reacción del personaje (y del lector al identificarse con él), provoca dos tipos de lecturas: por un lado, la simbólica, que conllevaría la interpretación del hecho sobrenatural a niveles más profundos, y la literal. El texto fantástico implica el hecho transgresor, aunque sea por la simple irrupción de un algo extraño que rompe el orden natural del mundo.

En el plano discursivo, el texto fantástico suele estar escrito en primera persona gramatical, pasando a ser el narrador un testigo-personaje de los hechos narrados y, al mismo tiempo, poniendo en duda su confiabilidad puesto que es el único que presencié lo que cuenta. El lenguaje utilizado en la narración es ambiguo, reflejado en las modalizaciones del discurso presentes en frases de orden comparativo.

Otros de los elementos importantes serían los indicios o elementos con una doble función textual. Por un lado, en primera lectura, informan acerca de los hechos narrados, pero al mismo tiempo y en una segunda lectura alertan sobre lo que va a suceder, en relación generalmente con el hecho extraño.

⁹¹ Dentro de la cual ubica a la "criatura fantástica", considerando que vampiros, fantasmas... pertenecen a ella.

A pesar del tradicional corte realista que ha caracterizado a la literatura española en el XIX,⁹² sobre todo la de la segunda mitad del siglo, Ildefonso Salán, en la antología *El esqueleto vivo y otros cuentos transtornados*,⁹³ que recoge una serie de textos de corte fantástico publicados en España durante el transcurso del siglo XIX, muestra que sí existió dicha vertiente fantástica, y que la ausencia o escasez de la misma podría relacionarse más con una falta de estudio y de recolección de textos publicados en prensa y otros similares de la época.

Se ha achacado a la literatura española la excesiva dependencia del realismo y la escasez de narraciones fantásticas. Pudiera parecer que la irracionalidad está ausente de nuestra literatura, especialmente en la segunda mitad del XIX, ocupada por los movimientos realista y naturalista. Pero al margen de que los grandes autores del XIX español [...] otorgaron prestigio a este género tratándolo desde diferentes ángulos, lo cierto es que con la entrada [...] del Romanticismo y su vertiente visionaria comenzó a aparecer en periódicos y revistas una gran cantidad de relatos fantásticos que [...] desmienten esa supuesta ausencia genérica en España.⁹⁴

Estas primeras muestras podrían considerarse como precedentes del género en la península, y a ellas se pueden sumar otros títulos que nos parecen de igual forma importantes en el cultivo de la literatura fantástica del momento.⁹⁵

Por otro lado, a la antología de Salán podríamos añadir los títulos recogidos por la de Óscar Hahn de textos fantásticos latinoamericanos del XIX, con el fin de hacernos un

⁹² Influenciada fundamentalmente por los autores franceses realistas y naturalistas (Flaubert, Zola, Balzac...) y también continuadora del cuadro de costumbres tan en boga en el romanticismo español (Mesonero Romanos, Larra, Estébanez Calderon, o incluso el mismo Bécquer, entre otros nombres), hemos de añadir de igual forma la gran influencia del krausismo del que llegarán a servirse nombres tan importantes como Antonio y Manuel Machado y toda una generación de escritores de final del XIX.

⁹³ AA.VV., *El esqueleto vivo y otros cuentos transtornados*, Prólogo y Selección de Ildefonso Salán Villasur.

⁹⁴ *Ibid*, p. 8.

⁹⁵ A los títulos recogidos por Salán podríamos añadir uno anterior, el cuento de José de Espronceda titulado "La pata de palo". Entre los escritores más conocidos por su obra realista se encuentra el mismo Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas, *Clarín*, Fernán Caballero con "La suegra del diablo", Carmen de Burgos con "La mujer fría" y Emilia Pardo Bazán con "La resucitada" o el texto que analizaremos más tarde, "Un vampiro" (1901). Ya posterior es la serie de cuentos de carácter fantástico de Ramón María del Valle-Inclán, con "Beatriz" (1907), entre otros.

marco referencial más completo de autores y textos de producción fantástica. También Juan Carlos Ramírez Pimienta habla de la aparición de los primeros cuentos fantásticos hacia 1830 en el Río de la Plata.⁹⁶ Sitúa del mismo modo a una generación de escritores mexicanos de literatura fantástica en esta época, a la que pertenecería Roa Bárcena (1829-1908) y su cuento, considerado el primer cuento fantástico mexicano, "Lanchitas" publicado alrededor de 1880.

Por otra parte, José Antonio Pulido Zambrano⁹⁷ cita un cuento de "horror" - curiosamente de carácter vampírico-, publicado en la hoja periódica venezolana *El Liberal* el 25 de julio de 1837; se trata de "La viuda de Corinto" de F. Toro, indudablemente haciendo referencia al texto de Goethe. Paul Verdevoye⁹⁸ ubica el primer cuento fantástico rioplatense en la *Gaceta mercantil* el 10 de enero de 1833 con el título "La cafetera"; y luego, en el *Diario de la tarde* el 19 de octubre de 1835, "El sastrecillo de Sachsenhausen. Cuento fantástico".⁹⁹ Estos autores mencionan tres tipos de influencias destacables en la literatura fantástica latinoamericana. De un lado, las ya mencionadas leyendas; del otro, la obra de E.T.A. Hoffmann primero y luego de Edgar Allan Poe. De Hoffmann existen traducciones al español desde 1837 y sus obras completas en 1847;¹⁰⁰ de Edgar Allan Poe tenemos noticias de traducciones a partir de 1871.¹⁰¹

Las primeras manifestaciones del vampiro literario son escasas, tanto que podríamos reducirlas a unos pocos títulos principales, de los cuales sólo hemos podido conseguir el texto de Feijoo. En primer lugar, se encuentra la ya mencionada Carta XX de Feijoo, perteneciente a las *Cartas curiosas y eruditas*, y donde más que un texto literario nos encontramos con una reseña al libro del Padre Calmet.

⁹⁶ Juan Carlos Ramírez-Pimienta, "El diablo y la monja. La literatura fantástica como control femenino en el XIX mexicano", en www.ucm.es/info/especulo/numero17/diablo.html (abril 2004).

⁹⁷ Pulido Zambrano, José Antonio, "Literatura de vampiros en Venezuela", en www.tumbaabierta.com/literatura/13_1vampiros.html (diciembre 2003).

⁹⁸ Paul Verdevoye, "Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX", en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *op. cit.*, pp. 115-125.

⁹⁹ Otros títulos de la época: "Un sueño" el 1 de septiembre de 1835, "Historia de la calavera de un grande hombre" el 18 de mayo de 1837, "El desván del diablo" en 1841, "El nigromántico" o "El profesor de frenología" el 17 de octubre de 1843, todos publicados en el *Diario de la tarde*; y en la *Gaceta mercantil*, "La víctima" el 19 de marzo de 1833.

¹⁰⁰ Publicaciones en España. Montesinos, *op. cit.*, p. 206.

¹⁰¹ Hensley C. Woodbridge, "Poe in Spanish America: A Bibliographical Supplement", *Poe Newsletter*, vol. II, número 1, enero 1969, pp. 18-19.

En el marco exclusivamente literario tenemos un texto notablemente influido por la balada de Goethe: el ya citado *La viuda de Corinto* de F. Toro; también de Venezuela tenemos *La balada de los muertos*, *El último sueño* y *El beso del espectro*, de Luis López Méndez y del año 1891; estos textos constituyen una muestra literaria de revinientes y zombies más que de vampiros propiamente dichos. El primer cuento donde aparece la palabra "vampiro" en Venezuela es el *Tristán Cartaletto* (1893) de Julio Calcaño.¹⁰²

2.2. Modernismo

Sea como fuere, toda esta producción fantástica desembocó en un movimiento que la cultivó abundantemente: el modernismo. Tradicionalmente se ha entendido por modernismo el movimiento artístico que experimentaron las letras hispanoamericanas durante la última parte del XIX y comienzos del XX. De igual modo, se entendió que en el caso español existían dos vertientes diferenciadas e ideológicamente enfrentadas: modernismo y Generación del 98. Esta visión tradicional desligaba las literaturas hispanoamericanas de las europeas, pretendiendo una pseudo-diferenciación del resto de movimientos artísticos del fin de siglo. Partiremos de la base de que modernismo fue en las letras hispánicas lo que Decadentismo en las inglesas o Simbolismo en las francesas: la respuesta artística a un malestar cultural general, fruto de la nueva sociedad y su nuevo orden organizativo. Ambos aspectos se manifestaron plenamente en la inquietud de renovación de una lengua y literatura que se consideraron anquilosadas y desubicadas; tal como vemos coincide con la inquietud igualmente renovadora de los movimientos decadentista y simbolista finiseculares.

En palabras de José Ricardo Chaves:

[...] mientras que durante el período colonial y buena parte del siglo XIX su carácter [de la literatura hispanoamericana] fue más bien imitativo [...] a partir del modernismo finisecular la situación cambia, en la medida en que prácticamente hay simultaneidad en las actitudes y los procesos literarios involucrados a ambos lados del Atlántico, al grado que podemos ver al simbolismo y

¹⁰² Referencias conseguidas en José Antonio Pulido Zambrano, *op. cit.* Hasta aquí llegan nuestras referencias a textos literarios vampíricos anteriores al de Rubén Darío, considerado el primero de la muestra literaria en español.

decadentismo europeos y al modernismo hispanoamericano como floraciones de un mismo malestar en la literatura (y en la cultura en general).¹⁰³

Rafael Gutiérrez Girardot¹⁰⁴ intenta explicar las razones de este malestar cultural, y las relaciona con la modernización social y las consecuencias que conlleva. Una característica general de este cambio social sería lo que Girardot denomina "secularización", la cual vendría dada por un proceso de "europeización", sobre todo referido a Latinoamérica, ya que en este caso existiría aún cierto sentido de colonia desde una perspectiva cultural.

La secularización se manifiesta de diferentes modos. Una de ellas es el incipiente ateísmo del momento, referido a modos más cercanos al teísmo y a la negación de los modelos antropomórficos; son formas cercanas a la idea de una energía cósmica divina. En este sentido, el género fantástico les proporcionaría un mejor marco para el desarrollo de esta nueva temática basada indudablemente en una estética diferente y novedosa, convirtiéndose por tanto en un reflejo de este proceso secularizador.

Por tanto, y siguiendo a Girardot, la secularización sería el fruto de:

La asimilación de los dos resultados principales del adelanto de las ciencias y cómo éste ha influido en la literatura. Y estos dos resultados son el ateísmo y la blasfemia y el predominio de la fantasía. Los dos [...] están ligados entre sí de manera complementaria, y producen así el pesimismo [...] ¹⁰⁵

El lugar del arte y artista en esta nueva sociedad será otro de los malestares culturales del momento. El arte, hasta el siglo XVIII, estaba sustentado en el mecenazgo, pero a partir de la Revolución Industrial esta situación iría cambiando. Así, el vínculo que unía al artista con la sociedad desaparece y con la nueva división del trabajo éste quedará desubicado, fuera del orden social establecido.

Los artistas finiseculares, por tanto, comparten:

¹⁰³ José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, pp. 9-10.

¹⁰⁴ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismos*.

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 26.

su actitud frente a la sociedad: reaccionan contra ella, contra sus presiones, contra su moral, contra sus valores antipoéticos, y lo hacen [...] subrayando enérgicamente el valor de lo que esta sociedad ha rebajado de diversas maneras: el arte, el artista.¹⁰⁶

Ante esta situación el artista desarrolló dos soluciones: por un lado, rechazó la sociedad burguesa pero, al mismo tiempo, reflexionó sobre su situación, otorgándole nuevas posibilidades literarias.

Empero, que el artista viva dentro de la sociedad burguesa no quiere decir que acepte sus valores de lujo, dinero, comercio, utilidad, etc. Girardot habla de una "doble vida" del artista, que hace alusión a la belleza y la moda:

Esta dualidad se traspaasa al arte, conllevando consecuentemente a la relación del artista moderno con su sociedad. Pero cuando lo circunstancial adquiere valores o funciones concretas -llegar al público que el artista detesta-, se convierte en ambigüedad.

Dualismo y ambigüedad del artista en la moderna sociedad burguesa caracterizan no solamente la autocomprensión del artista en la Europa moderna [...] sino también en el mundo de la lengua española.¹⁰⁷

Debido a este proceso de secularización del que hablábamos, la religión cristiana había perdido adherentes, hasta el punto de que se da una especie de "descristianización" de Europa. No obstante, no podemos hablar de pérdida del sentimiento religioso, sino más bien de rechazo de la religiosidad más ortodoxa. Por ello, en este momento los ocultismos logran llenar el vacío espiritual que la religión tradicional y la sociedad moderna habían desencadenado. Así, entre los ocultismos -que trataron de incluir el aspecto científico en su ámbito de estudio, reflejando de este modo el nuevo afán de la sociedad burguesa-, hay varias tendencias a destacar, como fueron el Mesmerismo / Magnetismo, que partía de la creencia en una especie de fluido universal presente no sólo en el exterior sino también en el interior de los organismos; este fluido permitía la comunicación entre todos los seres y las enfermedades y otros males del ser humano serían el resultado de una mala circulación del fluido en el interior de la persona, el cual sería restablecido en estado de trance a través

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 35.

¹⁰⁷ *Ibid*, pp. 60-61.

del magnetizador y unos pases mágicos. La teosofía retomaba la teoría de la evolución de las especies de Charles Darwin, pero desde una perspectiva espiritual: la evolución del alma a través de las épocas y en el universo. El orientalismo¹⁰⁸, referido a la introducción de las religiones orientales en occidente, también será un nuevo sustituto de la religión tradicional; entre las religiones orientales predominan el hinduismo, el gnosticismo y el budismo. Hay también otras tendencias ocultistas de importancia relevante como fueron el hermetismo, la alquimia y cábala judías, y la masonería, esta última vinculada a la política. Toda esta "nueva" tradición ocultista encontrará un marco literario idóneo en el género fantástico el cual le proporcionaría el cultivo de la imaginación, la renovación de temas y estéticas literarias, en un momento en que los artistas se encontraban "desvinculados" de la sociedad porque no eran "productivos" en el más estricto sentido capitalista de la división del trabajo. Así, el género fantástico significó para los artistas finiseculares un modo de puesta en duda de una serie de valores sociales en los que no creían o no les satisfacían.

¹⁰⁸ Se entiende por orientalismo el proceso ideológico de elaboración que tiene lugar en occidente, sobre todo durante el XIX, debido básicamente a la presencia europea en países orientales por la colonización; un buen conocimiento de la religión de la zona colonizada, en este caso oriental, supondría un mejor gobierno de la colonia.

CAPÍTULO II

ALGUNOS ASPECTOS A CONSIDERAR ANTES DEL NACIMIENTO DEL VAMPIRO LITERARIO INGLÉS

1. ANTECEDENTES LITERARIOS

Ya que habíamos visto la mayoría de las definiciones y descripciones de este vampiro pre-literario¹⁰⁹ hemos de adentrarnos en la suposición de cómo este personaje folklórico se adentró en el terreno literario y conservó muchos de estos atributos, al menos los esenciales, y cuándo ocurrió esto. Así, hemos de señalar que a pesar del debate intelectual generado alrededor del vampiro, éste es dotado de definiciones y apariencia física –recogida en los informes, estudios y tratados vampíricos como el de Calmet–, que lo van acercando al terreno literario. De este modo, aprovechando la brecha de literatura “irracional” abierta en 1764 por Horace Walpole con la publicación de *The Castle of Otranto* y los modelos estéticos –basados en las teorías de Edmund Burke, fundamentalmente–, que consideraron el terror como motor de lo sublime, el vampiro acabaría convirtiéndose en personaje importante de la literatura gótica. El romanticismo dará el paso definitivo en su configuración literaria, al establecer una serie de rasgos que culminarán con el Conde Drácula de Stoker.

Tobin Siebers dice al respecto del romanticismo y el uso estético del folklore: “Los románticos asociaron superstición y poesía porque su distancia del pensamiento mágico les permitió transformarlo en una fórmula estética.” En cuanto a los vampiros, continúa diciendo:

El trato dado a la superstición (por la Ilustración) implica una crítica social y su principal consideración es librar de creencias mágicas el mundo. Para Nodier (como representante del Romanticismo) [...] la superstición se convierte en fuente inagotable (de creación).¹¹⁰

Estas palabras introducen la unión entre folklore y literatura, donde la literatura gótica en general y el tema del vampiro en particular, tienen un gran arraigo. Asimismo, el fin mismo

¹⁰⁹ Véase la Introducción.

¹¹⁰ Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico*.

de la literatura gótica, como ya se había mencionado, bebería, sin lugar a dudas, de la tradición popular en cuyas historias podría encontrar todo un imaginario en potencia a desarrollar, porque, siguiendo a Jacobo de Siruela de nuevo, "a las claridades de la Razón les suceden las oscuras vivencias del Sentimiento y la Sensación".¹¹¹ El ejemplo más claro de este vínculo entre literatura y superstición, tal y como lo señala Siebers, lo constituiría la literatura del romanticismo y su primer asomo tendría lugar en la novela gótica, ya que deja ver en el plano estético el desarrollo de una nueva concepción de la belleza: lo que Mario Praz llamó acertadamente la "belleza medusea"¹¹², en la que se exalta lo ilógico, lo homopilante, lo fantasmal, lo macabro y, en definitiva, aquello donde la maldad queda equiparada a la bondad o, incluso en ocasiones, sustituye a ésta misma. Esta nueva percepción suplirá a la estricta, normativa y racional Ilustrada. Por ello, el vampiro se transforma en un tema recurrente. Fred Botting dice al respecto:

The play between mythological and modern significance, between mystical and scientific visions of horror and unity, sexuality and sacred violence, is focused in the figure of the vampire.¹¹³

De ahí que prendiera tan fácilmente en la superstición popular y también viniera como anillo al dedo para la nueva estética satánica de la poesía maldita del siglo XIX".¹¹⁴

Aunque el primer vampiro como figura literaria no aparecerá sino hasta 1797 con *La novia de Corinto*, la balada de Goethe, otros autores ya habían utilizado ciertos rasgos vampíricos en el personaje del reviviente. Tal es el caso del poema de Gaspar Stieler¹¹⁵ (1632-1707), titulado "Laß die Verstorbenen ruhen" ("Que los muertos descansen en paz").¹¹⁶

Lo que más llama la atención de este poema es, ante todo, la posesividad del reviviente, el hecho de que regresa de la muerte para atormentar y mortificar a la amante. Así, encontramos dos rasgos que nuestro futuro vampiro compartirá: de un lado, la malignidad hacia los vivos y los que le importaron en vida (aspecto que ya estaba presente

¹¹¹ Jacobo de Siruela, *op. cit.*, p. 43.

¹¹² Mario Praz, *La muerte, la carne y el diablo en la literatura romántica*.

¹¹³ Fred Botting, *op. cit.*, p. 144.

¹¹⁴ Jacobo de Siruela, *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁵ Para más información sobre el autor, véase internet: www.pinsel-park.de/literature/s/stieler/2stieler.html (mayo de 2003).

¹¹⁶ Existe una traducción del poema incluida en Bernardo Ruíz, "La pasión del vampiro", *Casa del Tiempo*, (No especifica de quién es traducción).

en el vampiro pre-literario), y la importancia de la noche en estos ataques, lo cual muestra una modificación decisiva en lo que será el personaje literario.

En 1748 aparece *Der Vampyr*¹¹⁷ de Heinrich August Ossenfelder, poeta alemán que se basó en el vampiro folklórico para los atributos del reviviente de su poema, que es en sí un vampiro tal y como lo conocía la tradición más popular. En el poema se siguen manteniendo ciertos rasgos del reviviente del poema anterior, pero a éste se le añade, ahora sí, el hecho de succionar sangre y, sobre todo, el factor supersticioso.

Años después, Gottfried August Bürger¹¹⁸ (1747-1794) escribe su balada *Lenore*, otro de los poemas importantes en cuanto antecedente directo del de Goethe, y éste a su vez de la literatura inglesa. A pesar de que es obvia la intención moral del poema, lo que más nos interesa son los rasgos presentes en el reviviente que más tarde se desarrollarán en la figura vampírica, como es el caso de la posesión de un cuerpo real para engañar a los vivos, la alianza de la noche (antes sólo insinuada en el poema de Stieler) y, como en el poema anterior, la malignidad o la intención de dañar a los vivos. Es también característico el hecho de que Lenore es castigada porque reniega de Dios, al igual que la asociación entre lecho nupcial y muerte que permanecerá en la balada de Goethe.

Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) escribió *La novia de Corinto* en 1797, destinada al *Musen Almanach* de Schiller. Autor de *Fausto*, *Las afinidades electivas* o *Las tribulaciones del joven Werther*, resulta destacable el hecho de que su interés por los vampiros le llegara en la edad madura. Como buen romántico conocedor de la cultura clásica griega, hace mucho más en su poema que una simple confrontación entre paganismo y cristianismo. Como menciona Bernardo Ruiz, Goethe "conjuga una serie de situaciones que a lo largo del siglo sólo se habían manifestado como un mosaico de preocupaciones sociales, filosóficas o religiosas. Él les dio una dimensión literaria".¹¹⁹

El poema¹²⁰ está escrito en forma de balada y habla del encuentro de los amantes, siendo ella un vampiro que se queja "de un dios que prefería sacrificar seres humanos sobre

¹¹⁷ Hay una versión en inglés del poema disponible en www.centenary.edu/~balexand/data/ossenfelder.html (abril 2003) y también www.litgothic.com (mayo 2001).

¹¹⁸ Para más información sobre el poeta, véase *Revista Malacandra*, Número 11, noviembre 2002. El poema está disponible en www.geocities.com/SoHo/Cafe/1131/11burgeres.htm (junio 2003).

¹¹⁹ Bernardo Ruiz, *op. cit.*

¹²⁰ Hay una traducción al español incluida en Bernardo Ruiz, *Ibid.*

simbólicas ofrendas".¹²¹ Goethe siempre sintió predilección por la balada o *lied*. Vio en ella la semilla de la poesía; la que contiene todo un mundo simbólico por explorar y descubrir, ya que pertenece a la época más antigua del ser humano. En palabras de Jacobo de Siruela:

[...] Goethe [...] veía en ella, muy acorde con sus teorías morfológicas naturales, la planta primigenia del *jardín poético*: aquélla que permitía descubrir el trasfondo de un mundo ancestral lleno de tesoros simbólicos; una especie de archivo del inconsciente humano que, proveniente de canciones populares o de narraciones mitológicas griegas y orientales, servía para explicar muchos misterios del alma humana.¹²²

No es extraño que Goethe, después de conocer lo que él mismo pensaba de la balada y su significado, eligiera esta estrofa poética para dar forma a un mito ancestral. Su significado respondía esencialmente al temor ante la muerte; aunque, por otro lado, correspondía con la libertad más absoluta (por encima de todos los límites naturales, morales y sociales), y se consumaba por medio de una figura profundamente transgresora.

Sea como fuere, nos encontramos aquí con dos de las características del reviniente de Bürger: la asociación entre lecho nupcial y muerte, así como la queja de un Dios despiadado. El primer aspecto es lo que convierte a la vampiro de Goethe en un personaje romántico y literario, despojándolo de las vestiduras del folklore y las preocupaciones intelectuales anteriores: el amor consumado por encima de todas las trabas morales, sociales e incluso de la muerte, "aunque sea en un marco de aberración y espanto",¹²³ una figura literaria que, al igual que Don Juan, representa la transgresión por excelencia, la rebeldía y la condenación como posible culminación del amor.

Siendo esto así, hemos pasado del protagonista de historias supersticiosas y leyendas populares al personaje transgresor, no sólo de las normas sociales sino incluso de la propia naturaleza, condenado por ello a buscar su permanencia a través de la sangre de los vivos y que, como tal, puede reencarnar las pasiones y los deseos más oscuros del ser humano. Por ello, se convertirá en uno de los personajes favoritos de la novela gótica y del romanticismo literario. Porque, tal y como se menciona en el *Libro de los vampiros*, "es a

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Jacobo de Siruela, *op. cit.*, p.51.

¹²³ AA.VV., *El libro de los vampiros*.

partir de Goethe que sexo, muerte y diabolismo forman la combinación clave de la figura vampírica tal como será tratada por los autores posteriores".¹²⁴

Convirtiéndose en una de las figuras literarias predilectas para encarnar la transgresión, creemos necesario mencionar la importancia erótica del vampiro, puesto que en sociedades básicamente represoras del impulso sexual (como lo es la occidental), no es extraño que el primer límite que traspase un personaje transgresor sea éste. Así, ateniéndonos a este primer texto configurador de la figura literaria del vampiro, encontramos que el aspecto sexual viene dado desde el principio, puesto que el encuentro entre la vampiro y el amado tendrá lugar en el lecho. Goethe deja clara la asociación, que ya Bürguer había insinuado, entre el ataque del vampiro y la erotización del mismo, convirtiéndose pues en una de las características esenciales que mantendrá hasta nuestros días.

Según Dinorah Zepeda,¹²⁵ en la estructura mítica del vampiro reside uno de los temas obsesivos de la humanidad: la sexualidad, y se desprende de ella su carácter universal y vigente a lo largo de la historia. Jacobo de Siruela apoya este aspecto cuando dice que: "El elemento erótico surge también muy temprano. En una vasija prehistórica se representa a un hombre copulando con un vampiro femenino, cuya cabeza ha sido seccionada del cuerpo".¹²⁶

Zepeda asegura que las cargas eróticas que estaban veladas en su carácter mítico, al igual que en otras figuras con atributos vampíricos, se acentúan a partir de la balada de Goethe, posiblemente por la asociación directa entre ataque vampírico y encuentro amoroso que el alemán había dado claramente en la balada. Sin embargo, la autora afirma que la sexualidad del vampiro no es en absoluto rudimentaria, animal o instintiva, sino que es más sublime que el sexo porque es la representación de una actitud: la seducción. Como Don Juan, "pone en duda la legitimidad de la moral social y se opone a la represión de los impulsos sexuales [...]" y además es "un transgresor que satisface impulsos eróticos que

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Dinorah Zepeda, "Drácula, un mito erótico", *Casa del tiempo*, *op. cit.*, pp. 28-32.

¹²⁶ Jacobo de Siruela, *op. cit.*, p. 15.

casi siempre permanecen al margen de las costumbres sociales [...]” y que por ello “es una metáfora de la sexualidad liberada [...]”¹²⁷

No hemos de olvidar que la novela gótica se caracterizaba fundamentalmente por la transgresión. Y tampoco es extraño que un personaje esencialmente transgresor como es el vampiro, que traspasa las fronteras naturales de la vida y la muerte, se convirtiera en uno de los protagonistas predilectos; a ello unía, además, su carácter mítico pues había nacido de la imaginación y las leyendas populares, acentuando de algún modo el carácter fantástico o sobrenatural del género. No nos sorprenderemos, pues, de que este género constituya el marco literario predilecto para los vampiros.

En la literatura inglesa no será sino hasta la publicación en 1819 de *The Vampyre* del doctor John Polidori que encontremos el primer relato vampírico. En cambio, ya desde 1797 se documentan poemas de temática vampírica, muy posiblemente influenciados por los alemanes, sobre todo por la balada de Goethe. De este modo, en 1797 Robert Southey publica *Thalaba, the Destroyer*, Coleridge escribe *Christabel* en el mismo año (aunque será publicada en 1816 y aun así quedará inacabada) y Lord Byron, dentro de sus poemas de tema oriental, dedica un fragmento de *The Giaour* (1813) al vampiro. Dichos textos son las primeras muestras literarias de la tradición vampírica inglesa.

Robert Southey (1774-1843) escribe entre 1796 y 1798 una serie de poemas entre los que se encuentra la balada *Thalaba*. Al igual que en textos anteriores, en *Thalaba*¹²⁸ volvemos a encontrar una reviniente que es, además, vampiro. El poema está escrito en forma de balada y, como ya habíamos dicho, pertenece a la serie de poemas sueltos que Southey escribiera entre 1796 y 1798; *Thalaba* es del año 1797, el mismo año en que apareció *La novia* de Goethe, también en forma de balada. Southey narra la historia de la liberación del espíritu de Oneiza (su esposo Thalaba y su padre son los libertadores), una vampiro que logra, por fin, el descanso eterno cuando su cuerpo es atravesado por una lanza.

La gran introducción de Southey en la figura del vampiro literario es la asociación entre vampirismo y posesión de espíritu maligno o demonio; aspecto, por otro lado, ya presente en algunas versiones folklóricas del vampiro, como la griega. Así, el cuerpo

¹²⁷ La autora también menciona el intercambio de fluido corporal (la sangre) como símbolo del acto sexual. De igual manera, el psicoanálisis ha visto en los colmillos del vampiro un símbolo fálico indudable.

¹²⁸ Poema disponible en www.litgothic.com (febrero 2001).

reviniente no pertenece en sí a la misma persona que vivió en él, sino que está poseído por una especie de espíritu maligno, identificado con el vampiro. Esto podemos verlo claramente en la parte del poema que dice:

[...] Oneiza stood before them. It was She,...
 Her very lineaments, ... and such as death
 Had changed them, livid, cheeks, and lip of blue;
 But in her eyes there dwelt
 Brightness more terrible
 Than all the loathsomeness of death; (vv. 20-25)

Y más adelante añade: “‘This is not she!’ the Old Man exclaim’d; / ‘A Fiend; a manifest Fiend!’” (vv. 31-32). Por ello, Oneiza está maldita y despierta más compasión que temor.

Al igual que encontrábamos en la *Lenore* de Bürger o *La novia* de Goethe la ausencia o rechazo, ya sea de Dios ya sea de la religión católica, en *Thalaba* también podemos verlo; de esta forma, aumenta la compasión provocada por la posesión de Oneiza por parte de un espíritu maligno. Así, nos dice:

In hollow tones she cried to Thalaba;
 ‘And must I nightly leave my grave
 To tell thee, still in vain,
 God had abandon’d thee?’ (vv. 27-30)

En *Thalaba* podemos encontrar ya ciertos signos de “exteriorización” de lo gótico, proceso psicológico al que aludía Botting,¹²⁹ al referirse a la evolución del primer gótico del XVIII al romántico. Las descripciones no muestran ya únicamente la situación espacial de las escenas, sino que constituyen una exteriorización anímica de los personajes. Es decir, los objetos inanimados “cobran vida” –frecuentemente a partir de la prosopopeya o personalización-, con el fin de expresar sentimientos o emociones del narrador/actor o actores del texto. De esta forma, cuando Southey comienza el poema diciendo: “A night of darkness and storms! / Into the Chamber of the Tomb” (vv.1-2), no sólo comienza la narración sino que ya nos predispone al temor que los personajes sienten, aunque no sepamos aún ni por qué ni de qué. En la tormenta descrita por el poema podríamos ver la exteriorización del sufrimiento de Oneiza, que cesa cuando es liberada.

¹²⁹ Fred Botting, *op. cit.*

Podemos observar también la asociación entre cultura oriental y primitivismo, es decir, lo narrado está ocurriendo en oriente, puesto que “The Cryer from the Minaret / Proclaim’d the midnight hour” (vv. 13-14), enfrentando claramente occidente-civilización frente a oriente-barbarie. El oscurantismo medieval católico ya no es el único asociado con lo primitivo sino que Oriente (sobre todo el europeo), con toda su vasta tradición folklórica pasará a las primeras filas de textos de ambientación gótica. El vampiro se relaciona consecuentemente con la barbarie y lo primitivo por dos razones principales: por su origen, que se documenta en la Europa oriental, nexos de tradiciones culturales distintas (ortodoxas, musulmanas, católicas...); y además debido a su vinculación con una fuerte pervivencia de lo medieval. Por tanto, “matar al vampiro” no constituirá únicamente eliminar el elemento transgresor, hecho obvio, sino además liquidar la barbarie de las sociedades.

Otro poema, que constituye una de las primeras apariciones del vampiro en la literatura inglesa, es *The Giaour. A Fragment of a Turkish Tale* (1813)¹³⁰, de Lord Byron. *The Giaour* fue escrito en 1813 y fue el resultado de la recopilación que hiciera Byron de una serie de historias locales y leyendas, que había oído durante su viaje a la Europa del este. Así, incluye alusiones a la leyenda de Alí Pacha y, lo que más interesa, al vampiro. El poema narra –de boca de un pescador primero y luego del propio “infiel”¹³¹–, la historia de una joven turca arrojada al mar por infidelidad, y la venganza de su amante cristiano en el cruel esposo, Hassan.

La parte que nos interesa es el fragmento que alude directamente al vampiro, el cual, al igual que *Thalaba*, es el perteneciente a la tradición folklórica de Europa del Este. La estrofa referida al vampiro está separada de las otras, marcando su carácter independiente del resto del texto. Es sin duda este vampiro una especie de comparación con la figura del infiel. Y a pesar de que no se trata de un vampiro como tal, es curioso que el personaje vampírico posterior absorberá todas las características de este infiel de Byron, sobre todo las que lo convierten en un ser marginado, desterrado, condenado y maldito. El poema se abre con menciones a Monkir y Eblis, ambos pertenecientes a la tradición oriental. Reproducimos a continuación las notas del propio Byron que lo acompañan:

¹³⁰ Fragmento dedicado al vampiro disponible en www.litgothic.com (mayo 2001).

¹³¹ En la cultura musulmana se llamaba “Giaour”, “infiel” en español, a los cristianos.

Monkir and Nekir are the inquisitors of the dead, before whom the corpse undergoes a slight novitiate and preparatory training for damnation. If the answers are not of the clearest, he is handled up with a scythe and thumped down with a red-hot mace till properly seasoned, with a variety of subsiding probations. The office of these angels is no sinecure: there are but two, and the number of orthodox deceased being in a small proportion to the remainder their hands are always full [...]¹³²

Acerca de Eblis, sólo nos recuerda que es “the Oriental Prince of Darkness”.¹³³

El poema tiene tono de maldición fácilmente identificable en versos como “But thou, false Infidel! Shalt writhe / beneath avenging Monkir’s scythe” (vv. 1-2); o:

To wander round lost Eblis’ throne,
And fire unquench’d unquenchable,
Around, within, thy heart shall dwell;
Nor ear can hear nor tonche can tell

The tortures of that inword hell! (vv. 4-8)

o también tales como “thy corpse shall from its tomb be rent: / then ghastly haunt thy native place / and suck the blood of all thy race” (vv. 10-12).

Al aparecer en tono de lamento se le otorga al vampiro cierto carácter de “ser maldito”, típico anti-héroe romántico, al que ahora se le describe desde una visión melancólica. Muy visible en versos como:

As cursing thee, thou cursing them
Thy flowers are wither’d on the stem.
But one that for thy crime must fall,
The youngest, most beloved of all,
Shall bless thee with a *father’s* name

[...]

But now is borne away be thee,
Memorial of thine agony! (vv. 19-34)

¹³² Byron, *The Giaour*, p. 212.

¹³³ *Ibidem*.

La importancia de esta visión melancólica reside en otorgar sentimientos al personaje, convirtiendo al vampirismo en una maldición consciente. A diferencia de la Oneiza de Southey, por ejemplo, el infiel de Byron ya es consciente de sus actos y, por lo tanto, también es de sus agresiones. Como no deja en ningún momento de ser él mismo –ya que la vampirización no es entendida como posesión, contrariamente a Oneiza–, tampoco pierde la capacidad de razonamiento, insistiendo al mismo tiempo en su carácter individual. Esta individualidad aparece llevada al límite, haciendo que el personaje quede aislado socialmente, tanto por la incomprensión de los demás como por la pasión de sus actos. Es por ello que ya podemos vislumbrar en el poema de Byron ciertas características del anti-héroe romántico, como son la individualidad, la marginación social que sufre por la misma y la consecuente soledad. En este caso particular, la maldición del vampiro le viene dada por alimentarse y hacer que su cuerpo sobreviva por encima de las leyes naturales y/o límites sociales y morales (“[...] suck the blood of all thy race; / there from thy daughter, sister, wife” (vv. 12-13)).

No es casual, pues, que Byron incluya esta estrofa aparentemente aislada, independiente y ajena a la narración de *The Giaour*, puesto que es la comparación perfecta: el infiel y el vampiro. El infiel asume las consecuencias de sus actos, de su “libre albedrío”, aunque ello signifique su condenación y el vivir aislado e incomprendido por la sociedad, tal y como le ocurre en el poema.

El tercer texto que uniremos a este repaso de poemas antecedentes de la figura vampírica en la literatura inglesa es *Christabel* de Coleridge, poema incompleto escrito hacia 1797, aunque publicado en 1816.¹³⁴ Realmente no es un vampiro sino una especie de bruja (Geraldine) que hechiza a Christabel. En este punto se relaciona más con los primeros poemas de revinientes que ya habíamos visto, puesto que existe una base de intencionalidad maligna hacia los humanos.

De cualquier modo hay referencias a la cultura pagana y, sobre todo, a la brujería en la figura de Geraldine. Se trata de un espíritu del mal (Geraldine) frente a uno del bien (Christabel). Geraldine, en tanto espíritu maligno, tiene ciertas características interesantes y algunos aspectos la unen a la figura vampírica. Tal es el caso de la entrada a la casa de la víctima, y es que era creencia popular que una bruja –igual que un vampiro y el diablo– no

¹³⁴ Poema disponible en www.litgothic.com (abril 2000).

podía entrar en una casa a no ser que fuera invitada a hacerlo, ya que la puerta había sido bendecida previamente contra malos espíritus. También posee dominio sobre los animales y los elementos, en este caso el fuego. Geraldine, como espíritu maligno, también subyuga a los humanos, y por ello hechiza a Christabel con el fin de someterla y conseguir su amor.

En definitiva, lo que la asocia con el vampiro son ciertos aspectos sacados seguramente de la tradición popular, como es el caso de la invitación, el dominio sobre algunos aspectos de la naturaleza (el perro, el fuego...), y la manipulación de las personas con un fin evidentemente sexual, a través del cual se demuestra pleno dominio. La crítica ha mencionado en el poema de *Christabel* cierta evidencia de carácter lésbico, en cuanto que Geraldine domina a Christabel y todo está imbuido en una atmósfera erótica asociada, por supuesto, a la malignidad.

2. VAMPIRO Y SOCIEDAD: LA MUJER FATAL COMO VAMPIRO. POSIBLES CAUSAS DE LA ASOCIACIÓN

Alrededor de la segunda mitad del siglo XIX, se da en la cultura europea en general y la anglosajona en particular, una serie de reactualizaciones de los modelos arquetípicos que asociaban demonio y femineidad, así como la representación dualista de lo femenino: la pureza y la virginidad frente al mal y el deseo sexual. Dijkstra nos dice al respecto que "the sphinx, soft-breasted mother and steel-taloned destroyer conjoined, was only one of many chimeras of womanhood expressive of the late nineteenth-century's extreme dualistic mentality". Y más adelante añade:

The virgin and the whore, the saint and the vampire - two designations for a single dualistic opposition: that of woman as man's exclusive and forever pliable private property, on the one hand, and her transformation, upon her denial of man's ownership rights to her, into a polyandrous predator indiscriminately lusting after man's seminal essence, on the other.¹³⁵

Esta dualidad de la que habla Dijkstra fue el resultado del discurso antifeminista que se dio en este momento, basado a su vez en un sustrato bien formado históricamente por el

¹³⁵ Bram Dijkstra, "Metamorphoses of the Vampire: Dracula and His Daughters". *Idols of perversity - Fantasies of feminine evil in 'fin-de-siecle' culture*, pp. 333-351, p. 334.

discurso religioso. Y todo ello como respuesta al malestar cultural provocado por los primeros cambios en los roles tradicionales del género, como fue la participación de la mujer en ámbitos sociales antes negados, sobre todo en la educación superior, el campo profesional y el político. En una sociedad de mentalidad eminentemente machista la contrarrespuesta no tardó en llegar, creando un discurso científico-religioso por parte de los sectores más conservadores. Así, al ya existente sustrato religioso se le unió el discurso científico¹³⁶ por un lado, intentando demostrar a partir de unas bases pseudo-científicas, la inferioridad del sexo femenino, llegando a comparar a la mujer con un niño o incluso, con matices racistas, con un negro; y de otro, el filosófico, por parte de pensadores como Nietzsche o Schopenhauer que consideraban al hombre como materia activa frente a la pasividad de la mujer. De igual manera, surgió entre los sectores más moderados, una concepción de “feminismo paternalista”, que elevaba lo femenino, acercando a la mujer casi a la divinidad y que la consideraba un ser frágil y falto de protección. De ambas concepciones se derivan sendas imágenes de la dualidad que mencionaba Dijkstra.

En Gran Bretaña, a esta situación se le añadió el victorianismo con su doble moral, debido a la exaltación de la institución matrimonial, que garantizaba herederos de las riquezas burguesa y aristocrática. Por ello, el matrimonio fue considerado más que una unión amorosa, un contrato beneficioso, pues permitía la unión de las familias según los intereses económicos. De esta forma, los victorianos revitalizaron la institución matrimonial y, al mismo tiempo, impusieron severos códigos sexuales con el fin de protegerla; códigos que resultaron mucho más flexibles para el hombre, a quien le era permitido tener relaciones extramatrimoniales, siempre y cuando fuera con mujeres que no pertenecieran a su clase social.

Erika Bornay menciona que esta doble moral ante el “peligro del sexo” conllevó la creación de un lenguaje lleno de eufemismos, dando como resultado situaciones extremadamente ridículas:

Aquella sociedad se vio obligada a excluirlo [el sexo] de su vocabulario y [...] crear un doble lenguaje [...]. Aquel nuevo léxico, lleno de eufemismos, a veces perifrástico, no sólo aparece

¹³⁶ Erika Bornay cita nombres como C. Lombroso, G. Ferrero, P.J. Proudhon, W.G. Summer, H. Spencer, entre otros; todos ellos realizaron análisis pseudo-científicos para intentar demostrar dicha inferioridad. En Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, pp. 86-89.

profundamente ridículo, sino que incluso puede llegar a ser en muchas ocasiones surrealista. Así, embarazo y vientre se sustituyeron por "estado interesante" y "estómago", piernas por "miembros" o [...] "inmencionables".¹³⁷

Todo ello, unido a la urbanización, a la revolución industrial y otros procesos que marcaron definitivamente el ritmo social, provocó un consumo exacerbado de la prostitución -a la cual eran abocadas las mujeres de las clases más humildes-, lo cual conllevó a otro problema social de gran importancia: la sífilis y otras enfermedades venéreas, que fueron asociadas directamente con la mujer y su deseo sexual. Hemos de añadir que este último aspecto -el deseo erótico femenino- estaba muy en boga en esta época y a su discusión se dedicaron todos los sectores sociales, incluso la Iglesia, sobre todo a partir de los estudios freudianos al respecto. Sea como fuere, la batalla contra la mujer abarcó dos campos principales: la imagen visual¹³⁸ -artes plásticas- y la palabra. De aquí surgió el cultivo de la imagen de la mujer sumisa y la perversa; la mujer frágil¹³⁹ y la mujer fatal.¹⁴⁰

Erika Bornay afirma que el concepto de *femme fatale* apareció *a posteriori*, una vez que la imagen ya había sido creada. A pesar de los antecedentes literarios y mitológicos, la mujer fatal tuvo pleno desarrollo en la segunda mitad del siglo XIX, hasta convertirse en estereotipo, sobre todo a partir de su abuso en cine, publicidad, etc. Asimismo, Bornay ofrece una serie de características, tanto físicas como psicológicas, que irán apareciendo casi de manera constante en la mayoría de sus representaciones.

Sobre la apariencia física de esta mujer [...] hay en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como

¹³⁷ *Ibid*, p. 58.

¹³⁸ Baste recordar la pintura prerrafaelita, simbolista y decadente; a ellas se le unirá el cine y la figura de las *vamps*.

¹³⁹ Para más información sobre la mujer frágil en las literaturas románicas, véase Hinter Hinterhäuser, "Mujeres prerrafaelitas", *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, pp. 91-121.

¹⁴⁰ Más información sobre la mujer fatal literaria, véase Mario Praz, "La Belle Dame Sans Merci", *op. cit.*, pp. 347-516.

de color verde [...]. En su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones.¹⁴¹

Acerca de su carácter:

Destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá [...] poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal.¹⁴²

Tal como hemos apuntado, el uso de la imagen de la mujer fatal -tanto literaria como visual-, fue el resultado artístico de un malestar cultural masculino, proveniente de los sectores más conservadores, los cuales sintieron con el avance del feminismo un temor ante los nuevos cambios que estaban teniendo lugar, o al menos la conciencia social de los mismos. Bram Dijkstra subraya esto cuando dice:

She [the woman] became the moon's tool, an instrument of degeneration, a child murderer, a vampire, a werewolf, one of those creatures who could live only by night, under the auspices of the moon, in the realm of the senses, the realm of darkness, of sex, of bestial desires.

Añade además: "This desert of materiality, in which women are stalked by untold horrors and become beasts in the absence of men, assumed its modern form in the nineteenth century in a concatenation of symbols clearly based upon the psychology of social domination".¹⁴³

Por todo ello no nos extrañamos cuando este temor eminentemente masculino se encarna en el vampiro, añadiéndole en su uso femenino una interpretación más conservadora. Coincidimos con Macarena Muñoz cuando señala la diferencia entre la vampirización masculina y la femenina:

Cuando las mujeres son vampirizadas ocurre un fenómeno completamente distinto al que experimentan los hombres. Mientras ellos se convierten [...] en algo así como *zombies* sedientos [...] las mujeres se transforman. El vampiro busca la vida, la exige, la absorbe y la consume, así que cuando esa fuerza infecta a las mujeres, éstas se convierten en seres lánguidos, voluptuosos,

¹⁴¹ Erika Bornay, *op. cit.*, pp. 114-115.

¹⁴² *Ibid*, p. 115.

¹⁴³ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 340.

sexualmente exigentes y eróticamente atractivos. Y a pesar de que esta transformación horroriza a los hombres, pues la liberación de la energía sexual femenina representa para ellos una amenaza, no pueden evitar la fascinación que la vampira ejerce sobre ellos.¹⁴⁴

En *Les Amours d'une morte* (1836) de Gautier, *Carmilla* (1871) de Le Fanu, *Dracula* (1897) de Stoker y *Salamandra* (1916) de Rebolledo, de los que hablaremos más adelante, encontramos claras muestras del uso de la mujer fatal; en los tres primeros, además, son identificadas con el vampiro tradicional succionador de sangre.

¹⁴⁴ Macarena Muñoz, "Hijas de la oscuridad" en *Casa del Tiempo*, *op. cit.*, pp. 40-41, p. 40.

CAPÍTULO III

EL VAMPIRO INGLÉS

1. LORD RUTHVEN, EL PRIMER VAMPIRO INGLÉS

El relato de Polidori *The Vampyre* (1819) constituye el primer cuento de vampiros en inglés, y su importancia radica fundamentalmente en la aparición de la imagen prototípica del vampiro de un modo definitivo.

Durante el tiempo que Polidori estuvo bajo el servicio de Byron tuvo lugar una noche mítica del romanticismo literario en la Villa Diodati, junto al lago Lemán en Ginebra. El poeta, su secretario y sus invitados (Percy Shelley, Mary Godwin -luego Shelley-, y su hermanastra, Claire Clairmont), reclusos por una tormenta en el interior de la casa, pasaban la velada leyendo antiguas historias de miedo, entre las que se encontraban las recogidas en el volumen alemán *Fantasmagoriana* y *Christabel* de Coleridge (aún sin publicar). Byron propuso la creación de una historia de miedo y aunque la oferta fuera lanzada para todos, era claro que se trataba de una prueba de rivalidad entre Percy y Byron. Paradójicamente, sólo Mary y Polidori acabaron sus historias y fueron no sólo las mejores de la prueba, sino dos grandes clásicos de la literatura de terror; Mary Shelley concibió su *Frankenstein* y Polidori *The Vampyre* y posiblemente también *Ernestus Berchtold*.

La obra de Polidori se publicó en abril de 1819 en *The New Monthly Magazine* de Londres con el título de *The Vampyre. A Tale by the Honourable Lord Byron*. La falsa atribución del relato a Lord Byron (nunca se aclaró si fue un malentendido intencionado por el propio Polidori o una confusión del editor), hizo que la obra se hiciera famosa en muy poco tiempo y que además se tradujera a varios idiomas. Así Goethe llegó a reconocerla como la mejor obra del poeta. Este hecho obligó a Byron a aclarar el malentendido, renunciado a su autoría y publicando su propia historia (incompleta) al final de su *Mazeppa* con el título de *A Fragment of a Novel* o también conocida como *The Burial*.¹⁴⁵ Sea como

¹⁴⁵ En la "Introducción" Polidori dice al respecto de todo este malentendido: "Nota del autor. El relato que se ha publicado recientemente, y que se ha atribuido de manera errónea a su Señoría, se basa en una serie de notas que iban a servir para continuar aquel fragmento [...]. A instancias de una mujer que creía que tal argumento no podía servir para una historia que poco tenía de previsible, escribí "El vampiro". La obra me llevó tres mañanas, y se la entregué a ella. A continuación, cayó en manos de alguien que la envió al editor, sin dejar claro si el autor era él o no. Esto hizo que me resultara muy difícil reivindicar mi autoría. Tres días después de su publicación, expliqué los avatares por los que había pasado mi obra en una carta dirigida al *Morning Chronicle*. Los editores me aseguraron que aquello les perjudicaba tanto a ellos como a mí y que, en

fuere, el relato iba acompañado de una "Carta al editor" y una "Introducción", en la que se exponían conocimientos acerca del vampiro folklórico, y en la que incluso se aludía al *Viaje a Levante* (1702) de Joseph Pitton Tournefort, en lo referente al caso de Arnold Paul. En cuanto al terreno literario, alude a *The Giaour* de Byron y a *Thalaba* de Southey. Lo que queda claro es que Polidori conocía bien muchos de los aspectos del vampiro folklórico, como está recogido en su relato, y que posiblemente también pudo obtenerlos en sus viajes por la zona.

*The Vampyre*¹⁴⁶ es un relato contado por un narrador heterodiegético o en tercera persona gramatical, cuya mirada tiene un matiz crítico muy relevante. Como ejemplo, baste tomar el fragmento del mismo comienzo de la narración, cuando informa acerca del carácter de Aubrey: "Left also to himself by guardians, who thought it their duty merely to take care of his fortune, while they relinquished the more important charge of his mind to the care of mercenary subalterns [...]" (p.1). Así, el narrador al mismo tiempo que da rasgos de la situación personal de Aubrey, introduce cierto sesgo crítico acerca de la educación de los jóvenes de las altas esferas inglesas. Desde el comienzo, pues, nos propone una visión crítica sobre su propio texto.

Técnicamente, el narrador se aleja de los personajes, por el tono irónico. Dicho alejamiento hace que nosotros, como lectores, no simpaticemos del todo con ellos. Está presente durante todo el relato, como cuando el narrador se dirige a Lord Ruthven con el título de "Lordship" (p.3), que al mismo tiempo era el título que Polidori usaba con Lord Byron; o cuando alude a los problemas económicos del Lord (p.2).

The Vampyre cuenta la historia del joven Aubrey a partir del momento en que conoce al enigmático Lord Ruthven, con quien iniciará el *Grand Tour*. Aubrey es descrito como un auténtico caballero sacado de novela: ingenuo y de gran imaginación.

el momento en el que estuvieran seguros de que la obra era mía, no dudarían en absoluto en retractarse públicamente. Accedí a que retiraran la carta que había enviado a su publicación". En J.W. Polidori, *Ernestus Berchtold o el moderno Edipo. Seguido del Diario de Villa Diadoti*, p. 32. Con esta aclaración podemos ver cómo intentó cubrir las espaldas ante el asunto de plagio por un lado y, por otro, reivindicar la merecida autoría de la única obra reconocida que había escrito, pues sus narraciones siempre habían despertado las burlas de los "grandes" que lo habían rodeado. En el diario Polidori (entrada del 15 de junio: [...]) "Hablamos de mi obra [...] todos coinciden en que no tiene ningún valor.", cuenta cómo leyó su obra teatral *Cajetan* ante Byron y Shelley, y cómo estos se burlaron de la escasa calidad y de su enorme ego. No sería fácil ser la sombra de tan grandes escritores.

¹⁴⁶ John W. Polidori, *The Vampyre*, trabajaremos con la edición obtenida en www.litgothic.com, (enero 2000), p.16.

[...] he cultivated more his imagination than his judgement. He had, hence, that high romantic feeling of honour and candour [...]. He believed all to sympathise with virtue, and thought that vice was thrown in by Providence merely for the picturesque effect of the scene, as we see in romances [...]. He thought, in fine, that the dreams of poets were the realities of life. (pp. 1-2)

Es rico, mas el narrador no especifica si su riqueza proviene de título (nobleza) o del comercio (burguesía): "[...] he was an orphan left with an only sister in the possession of great wealth, by parents who died while he was yet in childhood" (p.1). Con este carácter tan novelesco, no es de extrañar que haga del misterioso Lord Ruthven el objetivo de su exaltada imaginación.

[...] (Aubrey) allowing his imagination to picture everything that flattered its propensity to extravagant ideas, he soon formed this object into the hero of a romance, and determined to observe the offspring of his fancy, rather than the person before him. (p. 2)

Además, Aubrey posee un código moral incorruptible. Es ésta la razón por la que decide abandonar a Lord Ruthven en el viaje que juntos emprendieron:

Hitherto, Aubrey had had no opportunity of studying Lord Ruthven's character, and now he found, that, though many more of his actions were exposed to his view, the results offered different conclusions from the apparent motives to his conduct. His companion was profused in his liberality [...] (p. 3)

Las sospechas de Aubrey sobre el carácter libertino y vicioso de su amigo se ven acrecentadas en la carta que recibe de uno de sus tutores en las que "[he] insisted upon his immediately leaving his friend, and urged that his character was dreadfully vicious, for that possession of irresistible powers of seduction, rendered his licentious habits more dangerous to society" (p. 4).

Pese a la focalización del narrador en Aubrey cuando sucede todo este episodio referente a los vicios y costumbres que desaprueba de su compañero, también nos deja ir captando los rasgos del carácter de Ruthven, el vampiro. Se nos revela, por tanto, el código moral y de honor de Aubrey (y la sociedad, representada en la carta de los tutores), y

también la crueldad en el trato de Ruthven para con los demás. Aubrey es un hijo de su tiempo: es un perfecto *gentleman* que asume y respeta, por encima de todo, su papel social. Para comprobar esto sólo hemos de referirnos al eje mismo del relato: el juramento, la palabra de honor, que prevalece incluso ante el ataque directo del vampiro en este círculo social.

Así Aubrey llega a Grecia donde en compañía de Ianthé descubre el amor y las historias supersticiosas griegas entre las que se encuentran las de vampiros. Grecia es el continente de la barbarie, frente a Inglaterra, que lo es del civismo. Aurora Piñeiro nos dice al respecto:

El texto de Polidori explora aspectos que se habían convertido ya en temas tradicionales de la novela gótica: la confrontación civilización / barbarie y la amenazadora presencia de seres sobrenaturales malignos en la época y contexto contemporáneos al propio autor.¹⁴⁷

Tampoco sorprende que el narrador dé a entender a través de su descripción lo corrupto de la sociedad frente a la pureza de Grecia, la cual vemos en Ianthé. La describe como una 'sylph-like figure', producto de la misma Naturaleza. Por este enfrentamiento, cuando Aubrey conoce a Ianthé, y todo lo que conlleva, el personaje entra en conflicto consigo mismo.

Aubrey began to attach himself more and more to Ianthe; her innocence, so contrasted with all the affected virtues of the women among whom he had sought for his vision of romance, won his heart and while he ridiculed the idea of a young man of English habits, marrying an uneducated Greek girl, still he found himself more and more attached to the almost fairy form before him. He would tear himself at times from her, and, forming a plan for some antiquarian research, would depart, determined not to return until his object was attained; but he always found it impossible to fix his attention upon the ruins around him, whilst in his mind he retained

¹⁴⁷ Aurora Piñeiro, *op. cit.*

an image that seemed alone the rightful possessor of his thoughts.

(p. 6)

De esta forma queda perfectamente clara la contraposición entre Ianthé (y su mundo) y Aubrey (y el suyo). Ianthé es la inocencia, la hija de la Naturaleza, y en ese sentido pertenece al mismo mundo primitivo que el vampiro. Por ello, a través de Ianthé Aubrey conoce al vampiro; ella, por medio de las historias que le narra, se encarga de descubrirle a Aubrey la Grecia viva y popular. Aubrey pasa de un estado de indiferencia e incredulidad a la simple curiosidad, hasta llegar a ser el blanco de los ataques del vampiro, a través de un proceso gradual de implicación.

[...] (Ianthé) would tell him all the supernatural tales of her nurse. Her earnestness and apparent belief of what she narrated excited the interest even of Aubrey; and often as she told him the tale of the living vampyre, who had passed years amidst his friends, and dearest ties, forced every year, by feeding upon the life of a lovely female to prolong his existence [...] his blood would run cold, whilst he attempted to laugh her out of such idle and horrible fantasies [...] (p. 6)

Aubrey, como buen hijo de la sociedad occidental aferrada a lo racional, muestra incredulidad, y es aquí cuando nos encontramos con la advertencia de Ianthé, que es al mismo tiempo el elemento anticipatorio del final; le dice que "those who had dared to question their existence, always had some proof given, which obliged them, with grief and heartbreaking, to confess it was true" (p.6). Tras esto le describe cómo son los vampiros y Aubrey se sorprende al identificarlos con Lord Ruthven.

Un día, Aubrey decide emprender una de sus acostumbradas excursiones por la zona, para lo que debe atravesar un bosque que ningún griego se atreve a pisar, ya que es considerado sitio de reunión de vampiros. Desoyendo los consejos de sus anfitriones y de su querida Ianthé sale, prometiendo llegar antes del anochecer. Distraídamente, la noche le cae encima, y además se desata una terrible tormenta que provoca la huida de su caballo. Solo y empapado, Aubrey busca refugio y pronto se acerca a una cabaña aparentemente abandonada en la que comienzan a oírse gritos de mujer. Entra y algo sobrehumano lo empuja y le ataca, pero pronto desaparece al ver las antorchas de la gente del pueblo

aproximarse. Aubrey se acerca al cadáver que yace en el suelo y descubre que se trata de Ianthé, muerta por el ataque de un vampiro, ya que las dos huellas de unos dientes en su cuello lo delatan. Aubrey encuentra junto al cuerpo una extraña daga que decide guardar. Casualmente llega a Atenas Lord Ruthven que, al enterarse del estado de su amigo decide acompañarlo y cuidarlo. Juntos continúan la visita a Grecia, hasta que un día los sorprende un ataque de bandoleros en el que Lord Ruthven recibe una herida mortal en el pecho. En el lecho de muerte, hace que Aubrey le jure, con el fin de salvaguardar su honor, que no revelará su identidad ni sus antiguas fechorías en el plazo de un año y un día; Aubrey accede. Tras la aparente desaparición de Ruthven, Aubrey decide regresar a Inglaterra. Recogiendo los efectos personales de su amigo descubre la vaina de la misma daga que él encontrara en la cabaña del bosque, confirmando sus temores acerca de Lord Ruthven. Regresa a Londres y comienza de nuevo su vida social. La noche en la que su hermana es presentada en sociedad formalmente reaparece Lord Ruthven, recordando a Aubrey su juramento. Preso del horror ante el encuentro con el vampiro, cae en un delirio que le provoca una especie de locura por la imposibilidad de revelar la verdadera identidad de Ruthven. Poco a poco, Aubrey comienza a recuperar el juicio ante la proximidad del fin del año prometido y pronto se le comunica el próximo enlace entre su hermana y el conde de Marsden. El día de la boda Aubrey acude y descubre que el conde Marsden no es otro que Lord Ruthven, quien le vuelve a recordar su juramento, cuyo plazo cumple al día siguiente. La boda tiene lugar y cuando por fin Aubrey puede hablar, revela a los tutores de su hermana la identidad verdadera de Ruthven. Sin embargo, ya es tarde porque su hermana "had glutted the thirst of a Vampyre!"

Entre las fuentes principales del relato de Polidori, la crítica ha destacado esencialmente dos: de un lado, las historias del folklore de las que el propio Polidori se revela buen conocedor en la citada "Introducción"; y de otro, la influencia si es que no decisiva sí muy importante del poeta Lord Byron.

En *A Fragment* Byron también narra el comienzo del *Grand Tour* entre August Darvell y el narrador protagonista. Darvell, al igual que Lord Ruthven, aristócrata misterioso y enigmático, acompaña al protagonista en su viaje por el Continente, destacando el sur y oriente de Europa, durante el cual fallece, no sin antes hacerle prometer

que no revelará a ningún humano su fallecimiento y darle ciertas instrucciones para su entierro y uso de un anillo que debe arrojar al agua el noveno día de cualquier mes.

En ambas aparecen dos elementos importantes y similares. De un lado, la trama argumental se basa en un eje común: el juramento. De otro lado, el halo misterioso que rodea al protagonista y que desarrollará efectos sobrenaturales o fantásticos: en August Darvell en el caso de Byron, y en Lord Ruthven en el de Polidori. Este misterio se convertirá en atributo casi indispensable del personaje vampiro, e indudablemente presente en el considerado primer relato de vampiros en lengua inglesa.

Otra influencia notable proveniente del propio Byron es el nombre del vampiro de Polidori: Lord Ruthven, tomado de la novela de la ex-amante del poeta, Lady Caroline Lamb, publicada en 1816 y en la que Byron aparecía representado en el personaje de Ruthven Glenarvon, “[...] fatal para con sus amantes, finalmente llevado por el diablo, el cual asume para la ocasión la forma de los espíritus de las víctimas”.¹⁴⁸

Si a ello le añadimos la relación personal mantenida entre Byron y Polidori, basada en el desprecio y la burla del poeta sobre el doctor, que lo admiraba con devoción, no nos extrañamos en absoluto que Polidori tomara su pequeña venganza personal atribuyendo o dando a entender que el propio poeta en realidad pudiera ser un vampiro. Sin embargo, este desprecio quizá no fuera tan grande como Polidori lo creía, porque en alguna correspondencia de Byron, éste mostraba cierto aprecio y hasta preocupación por el futuro del doctor.

Sin embargo, dos grandes diferencias separan ambos textos: en primer lugar, Polidori cambió el fantasma que Byron pretendía introducir en su historia por un vampiro. Como se menciona en la introducción de *El libro de los Vampiros*: “[...] allí donde Byron hacía intervenir al fantasma, Polidori introduce el vampiro, cambiando el tradicional regreso de ultratumba por la presencia corporal activa en el mundo de los vivos, del muerto mismo en carne y hueso”.¹⁴⁹ En segundo lugar, la mirada que ofrecen sobre Grecia es distinta. Mientras en Byron se siente la melancolía ante la Grecia antigua, haciendo que la rememoración de la misma quede únicamente en rememoración o contemplación, en Polidori se integra eficazmente en el texto. Aubrey viaja hasta Grecia básicamente por

¹⁴⁸ Mario Praz, *op. cit.*, p. 163.

¹⁴⁹ AA.VV, *El Libro de los vampiros*, *op. cit.*

conocer esta "Grecia pasiva", la clásica, la culta. Pero allí también es atrapado por la popular, representada en el personaje de Ianthé y las historias que le cuenta. Aubrey se integra en este escenario, que ha pasado de ser estático a personaje activo, representado en la figura del vampiro. Ken Gelder dice al respecto:

In fact, Polidori's evocation of Greece en *The Vampyre* is very different to Byron's [...]. In *The Vampyre* Aubrey had typically gone to Greece to contemplate the *inanimate* [...]. But he is constantly distracted from his classical studies by Ianthe -and in particular, by the stories she tells him [...] two images of Greece, two kinds of texts with two very different effects, compete for Aubrey's attention: the classical and 'almost effaced' narratives of antiquity [...] and Ianthe's tales of vampires, which are animated enough to 'excite' Aubrey [...]

Más abajo añade:

[...] this story grounds the vampire in the everyday life of 'the people' -the *folk*. The journey to Greece brings Aubrey into contact with the folk, which is where the origins of vampire superstitions are located. Whereas Byron's vampire narratives *remove* their characters from socialised contexts, Polidori's characters are immersed in them.¹⁵⁰

De cualquier forma, Polidori hizo con su vampiro mucho más que dar forma a una simple rencilla personal. En Lord Ruthven representó el arquetipo del vampiro literario, que si bien luego sufrirá modificaciones, ya posee los atributos prototípicos de este personaje tan en boga durante el siglo XIX. En palabras de Jacobo de Siruela, ya encontramos al "[...] distante, distinguido y canallesco aristócrata, aparentemente frío, enigmáticamente perverso y terriblemente fascinador [...]"¹⁵¹

Como el mismo texto nos informa, Lord Ruthven es un "nobleman more remarkable for his singularities, than his rank" (p.1). Su imagen aparece totalmente alejada de la imagen del vampiro folklórico. Él es un aristócrata y, sobre todo, un ser humano dotado con

¹⁵⁰ Ken Gelder, *Reading the Vampire*, pp. 32-34.

¹⁵¹ Jacobo de Siruela, *op. cit.*, p. 49.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

los atributos que como tal le corresponden. Precisamente esta humanidad es lo que acrecienta el terror que provoca, puesto que ya no podemos distinguirlo tan fácilmente. A pesar de su humanidad, no sufre. A diferencia del vampiro que nos ofrecía Byron en el *Giaour*, que se mostraba como maldito y que, consciente de ello, sufría, Ruthven aparece siempre impasible e insensible. Su presencia provoca temor y respeto, si bien es cierto que no se sabe bien por qué: "Those who felt this sensation of awe, could not explain whence it arose [...]" (p. 1)

De los rasgos físicos que da el narrador los más característicos son la mirada y la palidez extrema del rostro. La mirada se asocia con el misterio, con ese temor y respeto que despierta a su alrededor:

[...] dead grey eye, which, fixing upon the object's face, did not seem to penetrate, and at one glance to pierce through to the inward workings of the heart [...] (p.1)

Es significativo el adjetivo con el que describe la mirada ('dead grey'), otorgándonos una pista sobre su naturaleza.

La palidez del rostro se asocia directamente con dos aspectos: la palidez lívida de los muertos (subrayada por el uso de 'deadly'), volviendo a insistir en la naturaleza vampírica de Ruthven; y la insensibilidad y la excesiva individualidad reflejada en su egoísmo, revelándonos este aspecto de su carácter tradicionalmente asociado a los vampiros.

In spite of the deadly hue of his face, which never gained a warmer tint, either from the blush of modesty , or from the strong emotion of passion [...] (p.1)

Es notorio el carácter misterioso de Lord Ruthven. Nunca se sabe de dónde vino o cómo apareció en Londres; simplemente apareció. De igual modo nunca se aclara por qué llegó a convertirse en un vampiro. El no revelar el misterio de la naturaleza vampírica lo desvincula plenamente de cualquier tipo de demonología tradicional, acercándolo más a la idea romántica del héroe, al estilo del Satán de Milton, que es esencialmente seductor y destructor.

Jorge A. Sánchez apunta que son cuatro las principales aportaciones del vampiro de Polidori, con respecto al vampiro folklórico anterior:

- 1) Convierte al vampiro en un ser humano -aunque monstruoso-real [...]
- 2) Hace de Lord Ruthven un aristócrata jugador, como Lord Byron.
- 3) Transforma al vampiro en un viajero, como el poeta del *Childe Harold*;
- 4) Y muy importante, pues esta innovación unifica las tres anteriores, hace del vampiro un seductor. La demoníaca figura de Byron es sin duda la personificación perfecta de los poetas y soñadores, amantes incapaces de amar, super-hombres débiles que esbozan los primeros anti-héroes de la literatura: el Don Juan gótico, el Satán de Milton, el artista romántico en sí.¹⁵²

Lord Ruthven provoca, a pesar del temor, admiración y, sobre todo curiosidad. Ejerce una suerte de seducción misteriosa no sólo con las mujeres, sino también con los hombres, puesto que Aubrey sintió la misma atracción hacia él:

His peculiarities caused him to be invited to every house; all wished to see him, and those who had been accustomed to violent excitement, and now felt the weight of ennui, were pleased at having something in their presence capable of engaging their attention. (p. 1)

Pero es sobre las mujeres donde recae fundamentalmente su crueldad. Este aspecto pone en evidencia su "[...] naturaleza erotizada y erotizante (y) representa una doble amenaza, física y moral, contra el orden establecido".¹⁵³

Es muy claro que el delito de Lord Ruthven es, ante todo, un delito erótico. El ataque sobre las mujeres y especialmente sobre Ianthé, deja entrever un ataque sexual. La escena en que tiene lugar constituye, como dice Aurora Piñeiro, uno de los puntos climáticos del relato, fundamentalmente por desarrollarse en la oscuridad.¹⁵⁴

As he approached, the thunders, for a moment silent, allowed him to hear the dreadful shrieks of a woman mingling with the stifled, exultant mockery of a laugh [...]. He found himself in utter

¹⁵² AA.VV. *Sangre y rosas. Vampiros del siglo XIX*, p. 12.

¹⁵³ Aurora Piñeiro, *op. cit.*, p. 102.

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 103

darkness: the sound, however, guided him [...]. He found himself in contact with some one, whom he immediately seized; when a voice cried, 'Again baffled!' to which a loud laugh succeeded; and he felt himself grappled by one whose strength seemed superhuman [...] he was again in darkness; but what was his horror, when the light of the torches once more burst upon him, to perceive the airy form of his fair conductress brought in a lifeless corpse [...] there was no colour upon her cheek, not even upon her lip [...] upon her neck and breast was blood, and upon her throat were the marks of teeth having opened the vein [...] (pp. 7-8)

La manera en que es descrita hace que parezca una violación: la oscuridad, los gritos, la risa estridente y, finalmente, el cadáver con el cuello mordido y la vena abierta. Pero no es éste el único ataque sexual que tiene lugar en el relato (aunque sea un punto central desencadenante de la narración), puesto que Miss Aubrey es asesinada de igual forma en la noche de bodas. Como vemos, el elemento sexual del vampiro está siempre presente. Y no es, por supuesto, de manera casual.

El vampiro, en este caso Lord Ruthven, es la representación de lo salvaje y lo primitivo, del lado más oscuro de la Naturaleza y del ser humano. Frente a este mundo salvaje se encuentra el mundo civilizado anglosajón, con sus códigos morales y cívicos basados en la Razón. La intrusión del agente primitivo, encarnado en la figura de Lord Ruthven, desencadena toda una serie de catástrofes incomprendidas en el mundo racional. Lord Ruthven, pues, representa la amenaza al orden establecido, que reside en lo inexplicable e inexplicable. Por ello, su intrusión en un mundo para el que no tiene cabida conlleva la más pura transgresión, tanto del orden físico como moral; esta razón también respondería a la profunda atracción que ejerce en los demás, ya que en el fondo representa la libertad más absoluta y desinhibida.

La propuesta más profunda del relato de Polidori reside precisamente en este aspecto. Polidori denuncia un código moral desacorde con su tiempo y cuya pervivencia ha desencadenado un asesinato: Miss Aubrey muere por el absurdo juramento de su hermano. Coincidimos con Aurora Piñeiro cuando afirma que "en Aubrey, aquello que él hubiera considerado su mayor fortaleza, su integridad moral, se convierte en su debilidad: es

precisamente su concepto de honor el principal factor que lo vuelve vulnerable frente a Lord Ruthven, quien está más allá de absurdas ataduras".¹⁵⁵

La irrupción del vampiro, pues, rompe todos los códigos sociales y morales, físicos y religiosos e incluso naturales; es este momento cuando la transgresión se lleva a cabo. En cambio, y esto es lo más importante del relato y que lo distingue de otros textos de igual temática, el vampiro no es castigado, ya que no es eliminado, y el orden por tanto no queda restablecido. La transgresión queda impune. Con este final abierto, Polidori en realidad propone una revisión de los códigos morales y sociales desfasados para una época que no puede racionalizar todo, pues los temores del ser humano siguen siendo los mismos; el vampiro prevalece como amenaza.

Finalmente, ciertos autores han visto en el relato de Polidori algunas correspondencias con *Drácula* de Stoker en cuanto a los personajes. Aubrey, al igual que Harker, sufre los ataques del ente que viene del exterior, de lo "primitivo", y en ambos casos dicho ataque recae en alguien emocionalmente cercano a ellos. El Conde Drácula, al igual que Lord Ruthven, es aristócrata y representa el agente externo que proviene de una sociedad primitiva y que provoca desastres en el orden establecido; aunque él sí es castigado. Sin embargo, como veremos más adelante, las fuentes de Stoker no fueron únicamente las literarias sino que las folklóricas tienen gran importancia en su texto.

2. LA HOMOSEXUALIDAD DEL VAMPIRO: CAMILLA FRENTE A VARDALEK

Existen dos textos muy importantes en la literatura inglesa con un personaje vampírico homosexual. Son *Carmilla* de Le Fanu y "The True Story of a Vampire" del conde Stenbock, siendo éste último una parodia del primero. Pese a tratar al personaje vampírico de modo similar, obtenemos de ambos relatos lecturas muy diferentes, basándonos principalmente en la transgresión del personaje y la eliminación o no de éste al final del relato. Así, mientras que en el de Le Fanu *Carmilla* es vista como una amenaza a la sociedad civilizada y por ello es eliminada, en el cuento del conde Stenbock, Vardalek supone en sí una propuesta de valores alternativos para una sociedad con unos códigos morales desfasados, precisamente por el final abierto y por la permanencia del elemento

¹⁵⁵ Aurora Piñeiro, *op. cit.*, pp. 104-105

transgresor; como vemos, una propuesta similar a la de Polidori. La propuesta de Le Fanu se une, pues, al discurso antifeminista que como hemos visto estaba teniendo lugar en la Inglaterra de su tiempo.

John Sheridan Le Fanu publicó "Carmilla" en *In a Glass Darkly* en 1871. También apareció entre diciembre de 1871 y marzo de 1872 en la revista *The Dark Blue*.¹⁵⁶ El texto narra un caso de vampirismo, el cual supuestamente forma parte de las memorias clínicas del doctor Martin Hesselius, médico alemán especializado en enfermedades mentales; el caso de "Carmilla" daría luz sobre algunas teorías esotéricas del citado doctor.

Relatado por un narrador homodiegético o en primera persona gramatical, el texto cuenta la relación entre Laura y Carmilla, siendo ésta segunda un vampiro. Ambas jóvenes se unen por una "perversa" relación amorosa. Y es que, tal como apuntan Ricardo Ibarlucía y Valeria Castelló-Joubert, la mayor parte del discurso científico en general y el psiquiátrico en particular, consideraba el lesbianismo como una degeneración de una "especie" maldita.¹⁵⁷ Le Fanu, buen conocedor del discurso psiquiátrico y científico de su época, supo plasmar en su relato mucho más que una historia de vampiros: una síntesis del malestar cultural masculino al respecto del discurso feminista que estaba teniendo lugar en Gran Bretaña.

Entre las fuentes literarias de *Carmilla*, Ricardo Ibarlucía y Valeria Castelló-Joubert destacan el *Manuscrito hallado en Zaragoza* de Jan Potocki y el *Mercader de Venecia* de Shakespeare, sobre todo los personajes de las gitanas Inesilla y Camila del primero, y Portia que, a su vez, se basa en la dama de Belmont de *Pecorone* (1378) de Giovanni Fiorentino, del segundo. Como fuentes históricas se ha establecido frecuentemente la relación entre el personaje de Carmilla y Erzsbet Batóri (1560-1614), la Condesa Sangrienta de Hungría, quien torturaba hasta la muerte a sus doncellas con fines cosméticos. Dice la leyenda que tomaba baños de sangre para mantener su piel joven y bella; históricamente está constatado que el número de jóvenes asesinadas a manos de la condesa ascendió hasta 650, según un recuento que la propia condesa llevaba apuntado.

Los hechos narrados en *Carmilla* ocurrieron durante la infancia y juventud de la narradora y se cuentan ocho años después: "Eight years have passed since then" (p. 2).

¹⁵⁶ Trabajaremos con la edición obtenida en internet en www.litgothic.com (diciembre 2000).

¹⁵⁷ AA.VV., *Vampiria*, op. cit., p. 318.

Laura, huérfana de madre, comparte la vida con su padre y dos personas a su servicio, Madame Perrodon y Mademoiselle De Lafontaine. A pesar de las pocas personas que viven en el castillo, llama la atención la multitud de lenguas en que se comunican, formando un claro ejemplo de sociedad políglota y avanzada, frente a la barbarie o primitivismo de Styria: "She spoke French and German, Madame Perrodon French and broken English, to which my father and I added English" (p. 3).

Un aspecto importante desde el punto de vista narrativo es la insistencia en la verosimilitud. Así, en el prólogo se nos informa que la narradora es "a person so clever and careful" (p. 1). Mas dicha insistencia viene remarcada por parte de la propia narradora, cuando nos dice: "I am now going to tell you something so strange that it will require all your faith in my veracity to believe my story. It is not only true, nevertheless, but truth which I have been an eye-witness" (p. 5).

A través de la descripción de la familia y el *schloss* en que habitan, se deja entrever la posición social, siendo ésta más burguesa que aristocrática -a pesar de que descienden por parte materna de los Karnstein-, así como la clara separación entre ellos y el entorno:

In Styria, we, though by no means magnificent people, inhabit a castle, or schloss. A small income, in that part of the world, goes a great way. Eight or nine hundred a year does wonders. Scantly enough ours would have answered among wealthy people at home. My father is English, and I bear an English name, although I never saw England. But here, in this lonely and primitive place, where anything is so marvellously cheap, I really don't see how ever so much more money would at all materially add to our comforts, or even luxuries. (p. 2)

De igual modo, vemos cómo describe el lugar como "primitive", hecho muy importante en el transcurso de la acción, ya que un vampiro y su ataque se asociaba directamente con el primitivismo. Asimismo, el ataque del vampiro en el pueblo se identifica más bien con una epidemia y nadie logra deshacerse de él, hasta que el acoso llega a esta mini-sociedad civilizada la cual es considerada moralmente capaz de terminar con éste, y como tal lo aniquila.

El primer encuentro entre Carmilla y Laura es ambiguo y se confunde con una especie de visión. Laura afirma que cuando tenía seis años despertó y se encontró sola en su cuarto; pudo ver a una joven dama junto al lecho, quien la confortó y tranquilizó hasta dormirse de nuevo. El sueño se interrumpe por un dolor repentino como de dos agujas clavadas en el pecho.

I can't have been more than six years old, when one night I awoke, and looking round the room from my bed, failed to see the nursery-maid. Neither was my nurse there; and I thought myself alone. I was not frightened [...]. I was vexed and insulted at finding myself, as I conceived, neglected, and I began to whimper [...] when to my surprise, I saw a solemn, but very pretty face looking at me from the side of the bed. It was that of a young lady who was kneeling, with her hands under the coverlet. I looked at her with a kind of pleased wonder, and ceased whimpering. She caressed me with her hands, and lay down beside me on the bed, and drew me towards her, smiling; I felt immediately delightfully soothed, and fell asleep again. I was wakened by a sensation as if two needles ran into my breast very deep at the same moment, and I cried loudly. The lady started back, with her eyes fixed on me, and then slipped down upon the floor, and, as I thought, hid herself under the bed. (p. 3)

El siguiente encuentro, que será el motor de la acción, ocurre mucho tiempo después, cuando Laura ya cuenta con 19 años y Carmilla es introducida –de nuevo- de forma directa al mundo y la privacidad de Laura. Coincide con la llegada de la carta del General Spielsdorf, amigo de la familia, en la que anuncia que la visita programada al *schloss* con su sobrina debe ser pospuesta, debido a la repentina y misteriosa muerte de ésta. La carta constituye un indicio de lo que le ocurrirá a la propia Laura, razón por la cual no se comprende correctamente hasta una segunda lectura.

I have lost my darling daughter [...]. During the last days of dear Bertha's illness I was not able to write to you. Before then I had no idea of her danger. I have lost her, and now learn *all*, too late. She died in the peace of innocence, and in the glorious hope of a blessed

futurity [...]. I thought I was receiving into my house innocence, gaiety, a charming companion for my lost Bertha. Heavens! What a fool have I been! I thank God my child died without a suspicion of the cause of her sufferings [...] I devote my remaining days to tracking and extinguishing a monster [...] I curse my conceited incredulity, my despicable affectation of superiority, my blindness, my obstinacy -all- too late. (pp. 5-6)

El texto de Le Fanu introduce un elemento importante en la literatura vampírica: la caza del vampiro. Antes de *Carmilla*, si el vampiro era aniquilado lo era de manera más o menos casual. A partir de Le Fanu, la caza y consecuente aniquilación del "monstruo" se convertirá en una actividad primordial para un grupo de individuos, representantes de la sociedad civilizada. Normalmente encabezado por un científico, filósofo o teólogo, el grupo ejercerá la caza, captura y muerte como representantes de los valores morales de la sociedad civilizada, es decir, de la burguesía. El grupo con su caza logrará, por tanto, la restitución de los valores sociales, morales y religiosos que habían sido trastocados con la irrupción del elemento primitivo, en este caso el vampiro. El ejemplo más claro de esto lo veremos en *Dracula*, aun cuando en *Carmilla* dicho elemento cumple una función similar.

En el caso particular de *Carmilla*, el grupo de hombres cazadores será el representante de la razón, aunque no del escepticismo, y de la justicia social y divina. Prueba de ello son las palabras del General Spielsdorf:

I hope, by God's blessing, to accomplish a pious sacrilege here, which will relieve our earth of certain monsters, and enable honest people to sleep in their beds without being assailed by murderers.
(p. 40)

La comisión se encabeza por el General Spielsdorf, quien habiendo sido escéptico perdió a su sobrina; el padre de Laura; el sacerdote y el barón Vordenburg, un experto en vampirismo proveniente de Gratz. Le Fanu conocía perfectamente la tradición vampírica europea -prueba de ello son las citas de diversos tratados sobre vampirismo-, y supo también de las comisiones e investigaciones oficiales que se sucedieron durante todo el siglo XVIII, en las cuales se afirmaba, verificaba y legalizaba la existencia y muerte de

vampiros en el este europeo;¹⁵⁸ ello sirvió para avalar su comisión investigadora y ajusticiadora, por un lado y, por otro, para dar verosimilitud a su relato en un momento en el que se conocía mucho todo este tipo de documentos oficiales:

If human testimony, taken with every care and solemnity, judicially, before commissions innumerable, each consisting of many members, all chosen for integrity and intelligence, and constituting reports more voluminous perhaps than exist upon any one other class of cases, is worth anything, it is difficult to deny, or even to doubt the existence of such a phenomenon as the Vampire. (p. 55)

Tras el reencuentro entre Carmilla y Laura, lo primero que nos llama la atención es el "reconocimiento"; ambas afirman haberse visto en una especie de visión hace doce años.

There was a silence of fully a minute, and then at length *she* spoke; *I* could not.

'How wonderful!' She exclaimed. 'Twelve years ago, I saw your face in a dream, and it has haunted me ever since.'

'Wonderful indeed!' I repeated, overcoming with an effort the horror that had for a time suspended my utterances. 'Twelve years ago, in vision or reality, *I* certainly saw you. I could not forget your face. It has remained before my eyes ever since.' (pp. 12-13)

A partir de aquí comienza una atracción indudable y una relación más íntima con tintes eróticos. La primera señal de dicha atracción lo encontramos en estas palabras de Carmilla:

'at all events it does seem as if we were destined, from our earliest childhood, to be friends. I wonder whether you feel as strangely drawn towards me as I do to you; I have never had a friend -shall I find one now?' (p. 13)

Laura continúa en la misma línea en el siguiente fragmento. Sin embargo, en ella observamos que esta atracción se le hará irresistible, como si estuviera hechizada:

Now the truth is, I felt rather unaccountably towards the beautiful stranger, I did feel, as she said, 'drawn towards her', but there was also something of repulsion. In this ambiguous feeling, however,

¹⁵⁸ Véase Introducción.

the sense of attraction immensely prevailed. She interested and won me; she was so beautiful and so indescribably engaging. (pp. 13-14)

Tenemos de nuevo en el texto de *Le Fanu* la asociación directa entre vampirismo y relación amorosa, compartiendo un eje común del arquetipo literario presente desde el texto de Goethe. Pero esta pasión se tiñe de lesbianismo como extremo de una sexualidad liberada femenina, añadiéndole cierta interpretación más conservadora en el sentido en que *Carmilla* es “cazada” y eliminada. El lenguaje y la actitud de *Carmilla*, arrolladoramente sexual y erotizante, desconciertan a Laura, la incomodan, pero al mismo tiempo no puede oponer resistencia. Un ejemplo claro de dicha ambigüedad en los sentimientos de la narradora y la asociación entre amor y tumba, puede verse en el siguiente fragmento:

Her agitations and her language [de *Carmilla*] were unintelligible to me.

From these foolish embraces, which were not of very frequent occurrence, I must allow, I used to wish to extricate myself [...].

Her murmured words sounded like a lullaby in my ear, and soothed my resistance into a trance, from which I only seemed to recover myself when she withdrew her arms. (p. 16)

La actitud de *Carmilla* hacia Laura es tan abiertamente sexual que ésta llega a dudar de la femineidad de *Carmilla*, creyendo que en realidad se trata de un hombre:

Respecting these very extraordinary manifestations I strove in vain to form any satisfactory theory -I could not refer them to affectation or trick. It was unmistakably the momentary breaking out of suppressed instinct and emotion. Was she [...] subject to brief visitations of insanity; or was there here a disguise and a romance? [...] What if a boyish lover had found his way into the house, and sought to prosecute his suit in masquerade [...] (p. 17)

Por otro lado, la identificación entre vampirismo y pasión amorosa queda totalmente explicada cuando más tarde se dice que "the vampire is prone to be fascinated with an engrossing vehemence, resembling the passion of love, by particular persons" (p. 57).

Laura y *Carmilla* conforman las dos caras de la misma moneda, los dos modelos enfrentados, la dualidad de la que hablaba Dijkstra. Podemos verlo fácilmente a partir de

las descripciones físicas de ambas. Mientras que Laura corresponde al modelo moral casi divino, Carmilla es la animalidad, la lujuria, lo maligno. Así. Laura es "a beautiful young lady, with golden hair and large blue eyes, and lips [...]" (p. 13), Carmilla es "slender, and wonderfully graceful. Except that her movements were languid [...]. Her complexion was rich and brilliant; her features were small and beautifully formed; her eyes large, dark and lustrous; her hair was quite wonderful [...] so magnificently thick and long [...]. It was exquisitely fine and soft, and in colour a rich very dark brown, with something of gold" (p. 15). Laura representa, por tanto, la femineidad maternal, sumisa y moral; Carmilla, en cambio, el deseo sexual femenino, la independencia, la liberalidad y, por ello, será asociada con la animalidad y lo maligno. Dijkstra subraya este punto cuando dice:

It becomes clear that Carmilla, even if she is real, is a mirror image, the photographic negative of Laura [...]. She is Laura's erotic primal nature made flesh. So completely opposite is she from Laura that the latter for a moment even suspects that her new companion might actually be male [...]. Thus, Carmilla, the vampire [...] has all the viraginous qualities of the bestial woman.¹⁵⁹

La clave del relato, sin lugar a dudas, viene dada a partir de la asociación gradual entre el vampiro y Carmilla. Ésta podemos verla en la identificación entre Carmilla y la imagen del retrato de la condesa Mircalla Karnstein, a.d. 1698. Luego se le unirá, a su vez, la enigmática compañera de la difunta sobrina del General Spielsdorf: Millarca. En esta descripción diseminada del vampiro encontramos la misma persona: la condesa Mircalla.

Aquí debemos señalar cómo la comprensión completa de la naturaleza vampírica de Carmilla tiene lugar a partir del relato de la muerte de Bertha por parte del General, en el que Laura puede lograr identificar no sólo sus propios síntomas sino también los atributos extraños de su compañera.

You may guess how strangely I felt as I heard my own symptoms so exactly described in those which had been experienced by the poor girl who, but for the catastrophe which followed, would have been at that moment a visitor at my father's chateau. You may suppose, also, how I felt as I heard him detail habits and mysterious

¹⁵⁹ Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 341.

peculiarities which were, in fact, those of our beautiful guest,
Carmilla! (p. 47)

Otro aspecto llama poderosamente la atención de esta identificación gradual, y es el referente a la familia Karnstein. Carmilla es la propia condesa; Bertha era descendiente, por parte materna, de la misma estirpe, al igual que Laura. Vemos la conexión de estas mujeres descendientes del mismo clan, y el asedio que sufren por parte del vampiro de la misma familia. De este modo, se conecta directamente con la tradición popular, en la cual se atribuye los asedios de éste a las personas queridas o de la familia del mismo.

Le Fanu construyó su vampiro basándose en la tradición folklórica. Así, la condesa Mircalla está ligada a su tierra, por lo que los ataques se ciñen siempre a esta zona; debe conservar su nombre sin añadir ni quitar una letra -*Mircalla*, *Millarca* y finalmente *Carmilla*; y el asedio recae fundamentalmente en descendientes de su propio linaje, los Karnstein. Ella misma fue vampirizada por el modo tradicional: la mordedura y asedio de otro vampiro; también fue identificada y destruida según la costumbre popular: el ataúd lleno de sangre, el cuerpo flexible como cuando vivía, la estaca, decapitación e incineración de los restos; y de igual forma tiene la virtud de convertirse en diversos elementos o animales –sobre todo el gato– para desaparecer.

Mas, a pesar de la presencia importante de los elementos folklóricos del vampiro, *Carmilla* posee también elementos de indudable procedencia literaria, como es la unión entre vampirización y erotismo -elemento presente ya en Goethe-, o el origen misterioso y evidentemente aristocrático, hecho que lo une directamente con el texto de Polidori. Aunque, hemos de añadir, que una vez que Carmilla es identificada con Mircalla el misterio desaparece, puesto que el texto nos proporciona los datos necesarios para el conocimiento de cómo llegó a convertirse en vampiro, hecho que no estaba presente en el de Polidori.

Otro elemento novedoso lo constituye el ataque vampírico, que tiene lugar durante el sueño y a través de un presunto narcótico, por lo que la víctima se abandona completamente al ataque.

Como innovación primordial deberíamos mencionar la relación lésbica. Le Fanu llevó la transgresión del personaje vampírico al extremo, al convertirla en lesbiana. Otros autores como Gautier ya habían asociado la liberalidad del deseo sexual femenino con el personaje vampírico; pero en ellos la vampiro continuaba siendo heterosexual. Le Fanu

añadió cierto elemento crítico a la liberalidad erotizante femenina, debate tan candente en su momento. Por ello, *Carmilla* es mucho más que una historia de vampiros. Es el reflejo de un modo de pensar de una sociedad machista ante una situación concreta: la de asociar la desinhibición erótica femenina con lo demoníaco, lo perverso y la insania.

Carmilla es aniquilada en tanto que su presencia, identificada con el primitivismo y la animalidad, desequilibra la estabilidad social y moral. Carmilla desaparece -como luego ocurrirá con Drácula- a manos de una élite elegida por su integridad e inteligencia como representantes de una moralidad y un grupo social determinado. Su presencia hace que se resquebrajen los órdenes establecidos, por ello debe morir. Su muerte conlleva, por tanto, la reafirmación de los valores que aparentemente su presencia descoloca. Por el contrario, en el texto de Polidori la interpretación es otra; la permanencia del vampiro en el texto de éste abre la posibilidad de un cuestionamiento de unos valores que parecen desfasados para los nuevos tiempos.

Otro texto donde aparece un vampiro homosexual es el de Eric Stanislaus, Conde Stenbock, que conformaría la otra cara de la moneda: la pervivencia del vampiro homosexual y su consecuente interpretación. Los textos de Stenbock, son difíciles de conseguir. Si a ello sumamos que su producción literaria tampoco fue muy numerosa, y la calidad parece ser que cuestionable, no nos extrañamos de la escasez de bibliografía acerca de este autor tan decadentista como sorprendente. El texto que nos interesa es el titulado "The True Story of a Vampire", recogido en el volumen *Studies of Death: Romantic Tales*, aparecido en 1894. Carmela, descendiente de la familia de origen polaco Wronski, cuenta en su vejez cómo su hermano murió por causa de un vampiro, el Conde Vardalek.

"The True Story" constituye una inversión paródica de *Carmilla* de Le Fanu. Sin embargo, su verdadera originalidad reside en que se trata de uno de los primeros cuentos vampíricos con alusión claramente abierta a la homosexualidad masculina. En el libro *Vampiria* se apunta la existencia de otro texto anterior que ya se había acercado al tema.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Se trata de *A kiss of Judas* de X.L., pseudónimo del escritor estadounidense Julian Osgood Field (1849-1928), aparecido por primera vez en la *Pall Mall Gazette* en 1893, y luego en *Aut Diabolus Aut nihil* en 1894. Refería la historia "[...] de Isaac Lebedenko, un hombre de aspecto repulsivo, que volvía a la vida bajo la forma de una dulce joven [...] para seducir al coronel Richard Rowan." AA.VV., *Vampiria*, op. cit., p. 438

“The True Story”¹⁶¹ está narrado por Carmela, la hermana de Gabriel, testigo directo de los hechos sucedidos, pero mucho tiempo después de que ocurrieran. El cuento empieza diciendo:

Vampire stories are generally located in Styria; mine also. Styria is by no means the romantic kind of place described by those who have certainly never been there [...]. Vampires generally arrive at night, in carriages drawn by two black horses.

Our Vampire arrived by the commonplace means of the railway train, and in the afternoon. (p. 1)

Así, desde el inicio, podemos ver el tono irónico en el que está escrito, y al mismo tiempo la parodia que Stenbock realiza de los cuentos de vampiros, tan de moda en su época, y particularmente de *Carmilla*, que se desarrolla en Estiria y reúne muchos de los lugares comunes de la literatura vampírica, como es la llegada misteriosa de Carmilla durante la noche en carruaje tirado por caballos, o el castillo. Stenbock invierte estos elementos quitándole el halo sobrecogedor: su vampiro llega a plena luz del día y en ferrocarril, y su encuentro con el padre de Gabriel y Carmela es más casual que premeditado. Además, el hecho de que el vampiro haga su aparición en tren también aporta un significado más profundo que el aparentemente paródico. El vampiro, lejos de hallarse en tradiciones antiguas y supervivientes únicamente en el folklore y la creencia popular, también se moderniza y se integra perfectamente en el nuevo orden social ya que, como todos, utiliza los adelantos de la tecnología en su provecho. Por tanto, el vampiro ya no sólo pertenece a la superstición del pueblo, al folklore, sino que también se ha integrado a la sociedad civilizada. Lo que más nos interesa del texto de Stenbock es el personaje del vampiro, el conde Vardalek, y su relación con Gabriel, el más joven de la familia.

Gabriel es el hijo favorito de su padre y el más amado por Carmela, quien siendo ya anciana, dedica su salud a un asilo para animales abandonados en memoria de su hermano. Tres aspectos son especialmente relevantes en la descripción de Gabriel: su naturaleza salvaje, su relación con los animales y la música. Precisamente en estos tres puntos es donde incidirá el vampiro, el conde Vardalek.

¹⁶¹ Trabajaremos con la edición de *A True Story of a Vampire* del conde Stenbock encontrada en internet en www.english.upenn.edu/~nauerbac/vamps.html (octubre 2003).

La alusión a la naturaleza salvaje de Gabriel viene dada fundamentalmente por su físico, y su origen se relaciona con la descendencia gitana (este aspecto también es resaltado en la propia Carmela, en sus ojos, su cabello y los rasgos irregulares).

I find it difficult to describe my brother Gabriel; there was something about him strange and superhuman, or perhaps I should rather say praeterhuman, something between the animal and the divine. Perhaps the Greek idea of the Faun might illustrate what I mean [...]. He had large, wild, gazelle-like eyes: his hair, like mine, was in a perpetual tangle -that point he had in common with me, and indeed [...] our mother having been of gipsy race, it will account for much of the innate wildness there was in our natures.

(p. 2)

Es muy llamativo que la narradora identifique a Gabriel con los faunos. Equivalentes romanos de los sátiros griegos, que eran las divinidades de los bosques y las montañas, aunque mortales. Según el diccionario de mitología griega y romana de Joël Schmidt, "[...] simbolizaban la fuerza expansiva e ilimitada de los seres vivos [...] recorrían incesantemente el campo e intentaban saciar sus apetitos sexuales, por lo que los mortales les tenían miedo, ya que temían en ellos los desbordamientos [...] incontrolables de la naturaleza".¹⁶² Tenemos con esto un breve asomo de la sexualidad de Gabriel y de su naturaleza y una posible explicación de por qué el conde Vardalek lo elige a él, y es a él a quien se entrega.

Gabriel está dotado de una naturaleza salvaje, pura y casi divina. Prueba de ello es su interrelación con la Naturaleza, a la que parece dominar. También posee una sexualidad desinhibida y de la que goza. La misma descripción dice que parece haber sido creado para el amor. La narradora alude al texto del Salmo -"Grace is shed forth on thy lips, therefore has God blessed thee eternally" (p. 2).-, con el fin de dar una explicación a la gracia de Gabriel. Además le otorga cierto origen divino, que recalca lo que ya antes se había insinuado en la comparación con los Faunos: el carácter especial de la naturaleza de Gabriel, que lo acerca a la divinidad, envolviéndolo en un estado puro, incluyendo su sexualidad. El texto insiste en la cualidad salvaje y fáunica de Gabriel en expresiones como

¹⁶² Joël Schmidt, *op. cit.*, pp. 105 y 215.

"He could run faster than any deer: spring like a squirrel [...]", o en la decisiva "He might have stood for the sign and symbol of vitality itself" (p. 2).

Gabriel posee la capacidad de dominar la Naturaleza y de comunicarse directamente con ella. No come carne, puesto que le causa horror sólo verla y "nothing on earth would induce him to taste it" (p. 3). Este hecho muestra una vez más el respeto que mantiene con ella. Igualmente la Naturaleza lo obedece: "Another thing which was particularly remarkable about him was his extraordinary power over animals. Everything seemed to come tame to this hand" (p. 3).

Otro de los aspectos de los que hablábamos antes es el musical, bastante importante en el texto puesto que precisamente esta capacidad lo unirá directamente con el vampiro. "He would play upon every conceivable instrument, holding a violin here, there, and everywhere except the right place: manufacturing instruments for himself out of reeds - even sticks" (p. 3). Gabriel conoce el código musical y a través de éste tiene lugar la comunicación más íntima entre él y el conde -incluso la vampirización. Paradójicamente, esta comunicación pasa totalmente desapercibida a los presentes, que no la interpretan más allá del gusto musical.

After dinner my father asked him if he played the piano. He said 'Yes, I can a little', and he sat down at the piano. Then he played a Hungarian *csardas* -wild, rhapsodic, wonderful [...] (p. 5)

Gabriel no tarda en unirse: "Then he quickly fetched his fiddle and self-made xylophone, and did, actually alternating the instruments, render the some very well indeed" (p. 5).

El conocimiento del código musical parece una maldición –al igual que el vampirismo. Así, el texto dice: "that is the music which makes men mad" (p. 5); o luego, también, cuando el conde Vardalek ve las cualidades musicales de Gabriel le dice: "Poor child! You have the soul of music within you." (p. 5) Ambos aspectos, la relación con los animales (y la Naturaleza) y la música, lo acercan a la figura de Orfeo.

Es muy importante la descripción que se da del vampiro, desde las primeras impresiones:

He was announced under the name of Count Vardalek -the name being Hungarian. But he spoke German [...]. His voice was peculiarly soft and insinuating [...]. Indeed, he seemed to know all

languages. But let me give my first impressions. He was rather tall with fair wavy hair, rather long, which accentuated a certain effeminacy, about his smooth face. His figure had something -I cannot say what- serpentine about it. The features were refined; and he had long, slender, subtle, magnetic-looking hands, a somewhat long sinuous nose, a graceful mouth, and an attractive smile, which belied the intense sadness of the expression of the eyes. When he arrived his eyes were half closed -indeed they were habitually so- so that I could not decide their colour. He looked worn and wearied. I could not possibly guess his age. (pp. 3-4)

En este fragmento hay algunas características muy interesantes del vampiro. Como el manejo de múltiples lenguas como si fueran la propia; la voz insinuante; el físico con rasgos femeninos; la figura *serpentina*; las manos magnéticas, como de encantador; la nariz sinuosa; la sonrisa contrastante con la inmensa tristeza de sus ojos; y la edad indefinible.

De todas ellas, tres se presentan como claves en la formación de este conde Vardalek y se oponen a otros personajes literarios vampíricos anteriores. Una es la asociación de este vampiro hombre con los rasgos femeninos, que lo otorgan una sexualidad ambigua, aparentemente no definida. Otra, derivada de ésta, es la unión con la serpiente, figura simbólica harto asociada con la pasión desinhibida, con el pecado y con la mujer, causante de estos males (Eva fue la que cayó en la tentación de la serpiente en la Biblia). Por tanto, este atributo, simple a primera vista, le otorga al vampiro unas connotaciones claramente asociadas con la transgresión. La serpiente ha sido, y será, el símbolo transgresor por excelencia, y como tal unido íntimamente a la sexualidad. Por ello, este vampiro posee una sexualidad "esencialmente" transgresora (fundamentalmente para la época del texto), esto es, homosexual. Y, por último, la conciencia de ser un vampiro, es decir, el ser humano consciente de su vampirización y del dolor que conlleva para su propia subsistencia. De esta forma tenemos un vampiro completamente humanizado, convirtiendo la vampirización en una especie de maldición o sufrimiento con el que habrá de cargar eternamente; un concepto de vampiro muy cercano al que Byron había propuesto en su *The Giaour*. Por ello Vardalek sufre por su vampirización, por la necesidad de alimentarse de quien más ama. Así se lamenta: "Will God not have any mercy on me? Oh! Oh! Life; oh,

the torture of life!" (p. 7). O un poco más abajo, intentando justificar ante sí mismo por qué le causa daño a quien ama: "Oh Gabriel, my beloved! My life, yes life -oh, why life? I am sure this is but a little that I demand of thee. Surely thy superabundance of life can spare little to one who is already dead. No, stay', he said now almost harshly, 'what must be, must be!'" (p. 7).

El encuentro entre Vardalek y Gabriel es importante puesto que los conecta desde que se ven por primera vez, uniéndolos sin duda en un círculo íntimo y que difícilmente - como el resto de personajes- podemos entender.

Suddenly Gabriel burst into the room; a yellow butterfly was clinging to his hair. He was carrying in his arms a little squirrel. Of course he was barelegged as usual. The stranger looked up at his approach [...] Gabriel stood stock-still, with a startled look, like that of a bird fascinated by a serpent. But nevertheless he held out his hand to the newcomer Vardalek, taking his hand -I don't know why I noticed this trivial thing- pressed the pulse with his forefinger. Suddenly Gabriel darted from the room and rushed upstairs [...]. Great was my relief when he came down in his velvet Sunday suit, and shoes and stockings! (p. 4)

Gabriel aparece tal como es, con los signos fáunicos de su naturaleza indómita y las señales de su sexualidad desinhibida ("[...] he was bare-legged as usual"). Señales que, por otro lado, ajenos como somos al contacto tan puro con la Naturaleza, no llegamos a descifrar. Sin embargo, el conde Vardalek lo sabe al instante y eficazmente lo interpreta. Usando ese código velado al que estamos negados, le hace saber a Gabriel que ha comprendido, en un gesto que la narradora observa pero que no entiende: "Vardalek, taking his hand [...] pressed the pulse with the forefinger". Gabriel parece hechizado ante la presencia de Vardalek -hecho que vuelve a unirse a la identificación con la serpiente-, y responde al llamado secreto de Vardalek: se viste y arregla como para ir a la iglesia. Es interesante esta sutil identificación entre el conde Vardalek y la divinidad.

Detengámonos un instante más en la respuesta de Vardalek. Al presionar levemente el pulso, Vardalek no sólo encuentra sino que penetra directamente en la intimidad de Gabriel -¿hay algo más íntimo que el fluir de la sangre? El conde se muestra conocedor y

secretamente comprende y responde. La contestación de Gabriel es inmediata; ha comenzado ese diálogo secreto que a nosotros, como al resto de personajes que los rodean, se nos escapa y no logramos entender, quedándonos exclusivamente ante los signos externos.

El clímax del relato tiene lugar cuando una noche Carmela descubre la vampirización de Gabriel, que ocurre a través de la música, atrayéndolo hacia Vardalek por medio de una suerte de trance.

One night I had gone downstairs to fetch something which I had left in the drawing-room. As I was going up again I passed Vardalek's room. He was playing on a piano [...] one of Chopin's nocturnes [...]

Something white appeared on the dark staircase [...] What was my astonishment to see Gabriel walking slowly down the staircase, his eyes fixed as though in a trance!

[...] Gabriel, clad in this long white night-shirt, came downstairs and opened the door. He left it open. Vardalek still continued playing, but talked as he played.

He said -this time speaking in Polish- *Nie uniem wyrazic jak ciechi Kocham-* 'My darling, I fain would spare thee; but thy life is my life, and I must live, I who would rather die [...] (pp. 6-7)

En oposición a otras figuras literarias vampíricas, Vardalek no abusa ni bebe con avaricia de la sangre de Gabriel, sólo toma lo necesario: "Go now, Gabriel; it is enough" (p. 7).

Todo este incidente del que es testigo Carmela queda confuso en su mente, pues no sabrá sino hasta después que no fue un sueño. De cualquier modo, Gabriel cae enfermo, cada vez más débil, hasta que muere. Vardalek permanece junto a él hasta el momento de su muerte y es él quien pide un sacerdote; también él sufre. Ambos se despiden con una escena tierna y amorosa: Gabriel rodea el cuello de Vardalek y éste lo besa. A partir de aquí, el conde desaparece y nunca más se vuelve a saber de él (al menos Carmela). El señor Wronski muere unos días después, doblegado por el dolor. Y Carmela dedica su juventud a

un asilo de animales en memoria de su hermano. El texto acaba con la frase: "[...] -and-people do not, as a rule, believe in Vampires!" (p. 8).

El conde Vardalek es un vampiro totalmente romántico, en el más puro sentido del anti-héroe, transgresor y condenado a la soledad. Es muy curioso que este vampiro no muera. Una figura que representa la transgresión, y especialmente en este texto directamente asociada a la sexualidad, no muere. La aparición del personaje remite irremediabilmente a la ruptura de todos los códigos sociales establecidos; Vardalek propone y encarna los suyos propios. El que no muera puede llegar a interpretarse como la esperanza de que estos códigos alternativos que representa sean considerados. Y es que tampoco podemos olvidar que el conde Stenbock era abiertamente homosexual; y con su texto identificó la figura del vampiro -especialmente su lado maldito, condenado-, con la del homosexual, en el sentido de que ambos son marginales, desaprobados por la sociedad y finalmente incomprendidos. Por tanto, que el conde Vardalek no muera también abre la posibilidad de una lectura más profunda, con carácter de crítica social, asociando el texto a la proposición de un cambio social en tanto a prohibición y marginación de la homosexualidad. Sin duda, un desafío inquietante para la sociedad de la época.

3. LADY DUCAYNE O LA NOBLEZA DECADENTE

En la época victoriana la *sensation novel* (novela sensacionalista) exploraba para el público burgués lo que la *penny dreadful* (novela de folletín o por entregas) ofrecía entre el proletario: novelas cargadas de traiciones, erotismo y oscuros secretos, ofreciendo todo un muestrario de pasiones liberadas, encarnadas en los protagonistas-héroes.¹⁶³ Mary Elizabeth Braddon (1835-1915) pintó en sus novelas con bastante ironía la alta sociedad inglesa del momento, explotando en muchas ocasiones los recursos que la novela sensacionalista le ofrecía; las descripciones detallistas de un lujo suntuoso o los personajes que esconden secretos importantes y prohibidos son una prueba clara de ello.

¹⁶³ Un caso muy pertinente a nuestro trabajo lo constituye *Varney the Vampire, or The Feast of Blood* (1845-47), folletín por entregas (109 entregas semanales), primeramente atribuido a Thomas Peckett Press y luego a James Malcolm Rymer (ambos escritores a sueldo de la editorial londinense de Edward Lloyd), y que narra las truculentas aventuras del malvado vampiro Sir Francis Varney -supuesto personaje histórico nacido en 1713-, arquetipo del Lord Ruthven de Polidori. Contó con tanto éxito que en 1846 se llevó al teatro y en 1847 se publicó como libro. Varney constituye una clara ejemplificación de este esquema común de vampiro "anquilosado", puesto que sólo explota lugares comunes ya creados con grandes cantidades de morbosidad, si bien es cierto que ejerció cierta influencia en la concepción del vampiro victoriano. Existe una versión completa del texto disponible en www.litgothic.com (junio 2002).

"The Good Lady Ducayne"¹⁶⁴ fue publicado en febrero de 1896 en *The Strand Magazine*. En unas pocas páginas, encierra muchas de las características de la novela sensacionalista. La más notoria corresponde a las descripciones detallistas tanto del lujo suntuoso como del paisaje italiano: "To Bella the official apartment, with its Brussels carpet, velvet curtains and velvet chairs, and French clock, ticking loud on the marble chimney-piece, suggested the luxury of a palace [...]" (p.2)

Bella Rolleston, muchacha joven de escasos recursos, decide entrar al servicio de Lady Ducayne, señora de la alta sociedad inglesa, con el fin de incrementar los ingresos de su hogar. Lady Ducayne es una vampiro aristócrata que sobrevive succionando la sangre de sus jóvenes sirvientas, a través de las transfusiones que su oscuro médico personal, el Dr. Parravicini, lleva a cabo. Sin embargo su identidad "vampírica" se irá desvelando poco a poco en el transcurso del relato; lo único que conocemos como lectores (al igual que Bella) es que sus anteriores sirvientas han fallecido anémicas pese a su juventud. Lady Ducayne no es igual a los vampiros tradicionales que hemos descrito, sino que podríamos calificarlo como "metafórico", ya que realmente no es el personaje quien vampiriza sino la clase social a la que representa: la nobleza. Entendemos por vampiro metafórico aquél que a pesar de contar con características vampíricas claras, su interpretación suele funcionar en un nivel simbólico. Es decir, el personaje es plano y casi sin atributos ni personalidad, representando más a un "tipo" social (tan frecuente en el Naturalismo), que a un personaje más complejo psicológicamente. Se puede ver claramente que cuando el narrador habla de Lady Ducayne, por ejemplo, en realidad lo hace de toda la aristocracia y nobleza inglesa. Más adelante veremos cómo esta forma de vampirización literaria estará muy presente en el texto de Emilia Pardo Bazán, "Vampiro".

El cuento está estructurado a partir de un narrador heterodiegético y las cartas de Bella a su madre. También hemos de decir que este narrador omnisciente en la mayoría de las ocasiones está focalizado en Bella, puesto que filtra la visión que ésta tiene del mundo y sobre todo del resto de personajes. Una prueba clara se puede ver en el encuentro de Bella y la encargada de la agencia de colocación a la que acude; la descripción de la encargada

¹⁶⁴ Trabajaremos con la edición obtenida en <http://towerwebproductions.com/vampires/texts/braddon.txt> (enero 2004).

despierta en nosotros la misma antipatía que en Bella. De igual modo, la descripción de Mrs. Rolleston y su entorno provoca la identificación casi inmediata.

El texto comienza cuando Bella Rolleston llega a una agencia de colocación con el fin de encontrar un puesto como acompañante de una dama de la alta sociedad, para ayudar económicamente a su madre. Mrs Rolleston fue abandonada por su marido poco después de casarse y ha sobrevivido sola en una sociedad eminentemente machista y prejuiciosa. El texto deja claro desde el inicio el carácter fuerte y positivo de la madre de Bella, pues sobre ella nos informa:

Mrs. Rolleston was a lady by birth and education; but it had been her bad fortune to marry a scoundrel; for the last half-dozen years she had been that worst of widows, a wife whose husband had deserted her. Happily, she was courageous, industrious, and a clever needlewoman; and she had been able just to earn a living for herself and her only child, by making mantles and cloaks for a West-end house. (p. 3)

La mayoría de los personajes del texto son femeninos y casi todos son descritos de forma positiva: independientes, fuertes y honradas o virtuosas. La señora Rolleston representa el ejemplo más claro al respecto; Lady Ducayne y la asistente de colocación (Miss Torpinter) constituyen la excepción: ambas están más vinculadas con el mundo material, tanto por el dinero en el caso de Miss Torpinter como por la importancia exagerada de prolongar la vida física a niveles antinaturales, en el caso de Lady Ducayne.

De todos los personajes femeninos, Bella y su madre son quienes muestran esta independencia de manera más obvia. Su opinión acerca del matrimonio y de la individualidad femenina son algunos de los puntos más esclarecedores en este aspecto. Bella dice:

Perhaps this is what makes some girls so eager to marry -the want of someone strong and brave and honest and true to care for them and order them about. I want no one, mother darling, for I have you, and you are all the world to me. No husband could ever come between us two. If I ever were to marry he would have only the second place in my heart. But I don't suppose I ever shall marry, or

*even know what it is like to have an offer of marriage. No young man can afford to marry a penniless girl nowadays. Life is too expensive.*¹⁶⁵ (p. 8)

Los personajes masculinos se reducen básicamente a dos: el doctor Parravicini y Herbet Stafford. Es muy destacable el hecho de que realmente los dos constituyen las dos caras de la misma moneda: la ciencia y el uso que de ella y sus avances se haga; un mal uso -identificado éste con la pervivencia de la nobleza, en el caso de Parravicini-, o un buen uso -asociado al bien de la humanidad y, fundamentalmente, de las clases sociales más desfavorecidas, como hace Herbet Stafford.

Podríamos llegar a afirmar que Herbet Stafford de algún modo reúne las principales características del "nuevo hombre", del hombre moderno que ciertamente coincidiría con el burgués: independiente desde su origen, ya que es huérfano, se ha hecho a sí mismo y su mentalidad está alejada de falsos prejuicios asociados a los mantenidos tradicionalmente por la nobleza. Un ejemplo de esto lo encontramos en su opinión acerca de los matrimonios entre personas de distinto rango social, algo inaceptable entre los valores aristocráticos y nobles. El narrador nos informa:

In two years' hospital practice he had seen too much of the grim realities of life to retain any prejudices about rank. Cancer, phthisis, gangrene, leave a man with little respect for the humanity. The kernel is always the same -fearfully and wonderfully made- a subject for pity and terror. (p. 13)

Más adelante, el propio Stafford añade: "I mean that if ever I love a woman well enough to think of marrying her, riches or rank will count for nothing with me" (p. 15).

Su código moral -identificado con la idea de justicia- se impone por encima del lucro o beneficio económico que pueda obtener del uso científico, a diferencia del doctor Parravicini. En la entrevista que tiene lugar entre Herbet Stafford con Lady Ducayne y su médico es donde mejor vemos dicho enfrentamiento; de un lado, la ciencia responsable -encarnada en la figura de Stafford-, del otro, la medicina irresponsable, comparada incluso con la alquimia, al servicio de la riqueza y el rango social, perpetuando algo que está más

¹⁶⁵ En cursiva en el original.

que muerto. A la propuesta de Lady Ducayne de experimentar sus investigaciones sobre la prolongación de la vida humana en su propia persona, Herbet Stafford es tajante:

Then I think you have had your share of the sunshine and the pleasures of the earth, and that you should spend your few remaining days in repenting your sins and trying to make atonement for the young lives that have been sacrificed to your love of life. (p. 19)

El vampiro de este cuento está encarnado por el personaje de Lady Ducayne, cuyo nombre encierra en anagrama la palabra inglesa que se refiere a "lo ominoso": *uncanny*. Bajo la apariencia de una venerable y generosa anciana se esconde la verdadera naturaleza perversa, egoísta y vampírica de Lady Ducayne quien, ayudada de su médico personal, roba la sangre de sus acompañantes con el afán de mantenerse viva. Realmente podríamos llegar a afirmar que Lady Ducayne constituye el reverso de los atributos positivos de los personajes principales, sobre todo Mrs. Rolleston y Bella.

Para la ingenua mirada de Bella, Lady Ducayne aparece como un ser gentil, bueno y amable. Su primer encuentro tiene lugar en la agencia de colocación, donde Bella queda deslumbrada ante tanto lujo y benevolencia:

As she looked, a carriage passed her, an old-fashioned, yellow chariot, on cee [*sic*] springs, drawn by a pair of high grey horses, with the stateliest of coachmen driving them, and a tall footman sitting by his side.

"It looks like the fairy grandmother's coach", thought Bella. (p. 4)

Durante todo el relato la opinión de Bella acerca de su benefactora ligeramente cambiará de esta primera impresión; todas las referencias a su persona vendrán dadas a partir de un respeto visible -quizá motivado por el agradecimiento económico-, y una admiración positiva de esta figura.

A partir de las opiniones de los personajes, las descripciones y alusiones del narrador llegamos a saber que Lady Ducayne es un vampiro. Y no coincide con la representación tradicional del mismo. Observamos, como habíamos dicho al comienzo, una vampirización metafórica, a pesar de la aparición de la sangre y otras características del vampiro tradicional, como la edad longeva (cuando Herbet Stafford le pregunta sobre esto,

ella contesta: "I was born the day Louis XVI was guillotined", (p. 19)), o el horror y la malignidad reflejado en sus ojos.

Tal como Stafford nos revela, Lady Ducayne se ha saltado todos los códigos naturales con el fin de perpetuar su vida, incluyendo la moralidad. Si en Lady Ducayne se representa la vieja aristocracia inglesa, fácilmente podemos interpretar el verdadero sentido crítico del texto. La nobleza -como Lady Ducayne, que paradójicamente nació el día en que la aristocracia comenzó a ser guillotizada, con la Revolución Francesa-, pertenece a un tiempo pasado y primitivo -como el vampiro-, que se resiste a desaparecer. Para ello se sirve de las jóvenes generaciones vigorosas, fuertes e independientes -como Bella Rolleston o las anteriores acompañantes. En el texto nos encontramos con el caso más extremo de esta nobleza vampírica que sobrevive de forma antinatural: Lady Ducayne no sólo viola los códigos naturales del género humano, sino también los morales, atentando directamente contra la sociedad, y utilizando para ello los avances científicos -como muestra la transfusión de sangre. Hecho que se convierte en paradójico porque, siendo la transfusión de sangre, uno de los mejores avances científicos de la época para el género humano, llega a convertirse en contraproducente debido a su mal uso, perpetuando la "vida" de algo que no tiene cabida en los nuevos tiempos.

También es relevante destacar que Lady Ducayne no muere al final, hecho que como hemos visto en el caso de Polidori o del conde Stenbock, tiene una importancia simbólica fundamental. Lady Ducayne, como vampiro, posee una existencia y pervivencia dependiente de la burguesía y del pueblo, ya que gracias a ambas ha sobrevivido: el Dr. Parravicini representa el estudio científico; y las muchachas, normalmente de condición humilde, de cuya sangre se sirve para sobrevivir, el aspecto físico. Sólo si logra adaptarse a los nuevos tiempos y al nuevo orden social será posible su permanencia.

Lady Ducayne, como arquetipo vampírico, conserva muchos de los atributos tradicionalmente otorgados al vampiro. No ocurre lo mismo con el aspecto sexual, tan presente en su concepción y representación literaria tal y como hemos podido ver en cualquiera de los textos anteriores. Cualquier tipo de connotación sexual de la esencia vampírica está totalmente anulada en el cuento de Braddon. El ejemplo más significativo, reside en la succión de la sangre, hecho que el psicoanálisis ha visto como un símbolo claro de intercambio de fluidos o del encuentro sexual. En otros relatos la alcoba y la invitación

estaban presentes en este momento, así como el contacto directo entre el vampiro y la víctima. En "Good Lady Duayne" la succión no se realiza mediante mordedura sino por transfusión y siempre existe un mediador que la lleva a cabo, evitando cualquier tipo de contacto directo entre el vampiro y su víctima. Además, la "invitación" por parte del vampiro no tiene lugar, ya que ocurre durante el sueño, con uso de cloroformo y en términos casi comerciales, porque Bella es contratada precisamente con este fin. En *Drácula*, en cambio, la transfusión vuelve a vincularse con el acto sexual, tal y como a continuación veremos.

4. DRÁCULA. LA FIJACIÓN DEL ARQUETIPO LITERARIO

Drácula, del escritor irlandés Bram Stoker (1847-1912), constituye hoy en día la obra que fijó el arquetipo literario del personaje del vampiro. Aunque su extensa propagación se debe al uso que el cine hiciera de dicha imagen, la novela no ha dejado de publicarse desde su primera aparición en 1897, llegando a convertirse en uno de los clásicos más importantes de la literatura gótica. Stoker supo actualizar un mito siempre presente en la historia de la humanidad, "cristalizando todas sus representaciones en una figura evocadora y pintoresca que refleja no sólo las preocupaciones de su tiempo sino algo a la vez monstruoso y definitivamente humano que [...] nos ha preocupado siempre y todavía nos inquieta".¹⁶⁶

La anécdota de la novela es sencilla: el viejo conde rumano Drácula, descendiente de los hunos, decide iniciar una nueva vida en Inglaterra. Jonathan Harker, abogado de la firma que llevará a cabo el aspecto legal de la compra de propiedades del conde en Inglaterra, es enviado a Transilvania para ultimar el negocio. Durante su estancia en el castillo descubre que Drácula es un vampiro. Tras su regreso a Inglaterra y después de una serie de incidentes provocados por el ataque del conde, Harper, junto a un grupo de personajes elegidos (el doctor y metafísico Abraham van Helsing, el doctor John Seward, Lord Godalming o Arthur Holmwood y el estadounidense Quincey Morris) formará la cruzada que acabará con la amenaza de Drácula. Dos aspectos fundamentales para resumir en cierto modo el tema central de la novela: el enfrentamiento de Oriente, identificado con la barbarie y el primitivismo, con Occidente, símbolo de civilización y progreso; y,

¹⁶⁶ Bram Stoker, *Drácula*, Introducción y edición de Juan Antonio Molina Foix, p. 9.

generalizando más, el enfrentamiento sempiterno entre el Mal –a cargo de Drácula y su legión de vampiros- y el Bien, encabezado por el grupo elegido.

Narrado de forma fragmentada a partir de diarios, cartas, *memoranda*, recortes de periódico, bitácoras de navegación, etc., distribuidos a su vez en 27 capítulos, la novela presenta una estructura polifónica, en la que parece no destacar ninguna voz sobre otra. Sólo Drácula, a pesar de ser el protagonista y eje central de la novela, es el gran “ausente”, puesto que ni aparece –sólo al principio y al final-, ni habla directamente en el texto, sino que siempre es visto a través de los otros personajes; también Lucy Westenra, una vez que ha sido vampirizada, pasa a ser otra figura ausente. A pesar de la multiplicidad de voces en el texto, no se pierde ni la continuidad narrativa ni la tensión dramática. Asimismo no parece presentar una sola Verdad absoluta, sino más bien una verdad fragmentada, compuesta por pequeñas verdades individuales. Usemos las palabras del propio van Helsing para ilustrar lo mencionado:

He meant that we shall have an open mind, and not let a little bit of truth check the rush of a big truth [...]. We get the small truth the first. Good! We keen him, and evaluate him; but all the same we must not let him think himself all the truth in the universe. (p. 232)¹⁶⁷

Uno de los grandes aciertos de la novela es la modernidad en la que se inserta la acción de la misma, haciendo que los hechos parezcan no sólo reales o verosímiles, sino coetáneos al momento de publicación de ésta. Stoker introduce los últimos avances tecnológicos en la vida cotidiana de los personajes: la prensa, el gramófono, la cámara fotográfica, la máquina de escribir, la taquigrafía... Y, además, utiliza ubicaciones locales reales y actuales en la época de la obra, como son los horarios precisos de trenes, rutas, el naufragio de un barco a las orillas de Whitby, las lápidas de las tumbas del cementerio de la ciudad y todos los lugares más famosos y reales de la ciudad de Londres, lo que sin duda provocaría pavor en el público lector contemporáneo debido a la cercanía y cotidianeidad de los hechos narrados.

Por otra parte, Stoker no sólo utilizó la realidad del momento para la ubicación y verosimilitud de su novela, sobre todo la que corresponde a Occidente, sino que también su

¹⁶⁷ Utilizaremos la siguiente edición de la novela: Bram Stoker, *Dracula*, Penguin Book, London, 1979.

conde fue un personaje histórico real. El escritor conocía bastante bien la historia del temible príncipe valaco, héroe nacional rumano que fue caracterizado en las crónicas inglesas por su crueldad y el horror que provocó,¹⁶⁸ y no dudó en otorgarle características vampíricas a este personaje, suponiendo que con una vida tan llena de maldad y tras su muerte, temprana y accidental, era lógica su conversión en vampiro según la tradición oral de la zona; lógica, mas no real.

Vlad III Dracul (dragón), llamado Tepes (el empalador), luchó por la independencia de su país, utilizando para ello, según reflejan las crónicas, las medidas más extremas de crueldad. Como ejemplo, baste mencionar la historia que refiere que le gustaba comer rodeado de la gente empalada en el reciente combate. Pero, a pesar de que era descrito como cruel y que las leyendas alemanas y húngaras del siglo XVI lo caracterizaron como bárbaro, Vlad Tepes nunca fue asociado con los atributos vampíricos hasta la novela de Stoker. Ralf-Peter Märtin¹⁶⁹ comenta cómo este personaje siniestro no fue más que un héroe nacional para su país, sobre todo a partir del siglo XIX cuando Rumanía se encontraba en pleno movimiento nacionalista por la libertad y la renovación; Vlad fue alabado como el defensor de la patria que fue capaz de expulsar a los “filisteos”, dando incluso su vida por ello. El mismo autor insiste en que la unión entre la historia real, cargada de anécdotas truculentas, y lo espiritual o metafísico, proveniente de la tradición popular de la zona que consideraba ciertas causas para que la vampirización tuviera lugar— que por otro lado Drácula aparentemente parecía reunir— fue un invento muy acertado de Stoker.

En palabras de Molina Foix:

Stoker logró un raro equilibrio al fundir con su relato gótico [...] un trasfondo de gran fuerza simbólica que opera en nuestro subconsciente a muy distintos niveles. Su mayor hallazgo consiste en la consecución de una atmósfera sugerida gradualmente que propicia el paso de lo real a lo sobrenatural [...]¹⁷⁰

¹⁶⁸ J.A. Molina Foix dice que Stoker descubrió el nombre e historia del conde en la lectura del informe *Account of the Principalities of Wallachia* (1820) de William Wilkinson, en la biblioteca pública de Whitby el verano de 1890; *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁹ Ralf-Peter Märtin, *Los 'Drácula'. Vlad Tepes el Empalador y sus antepasados*.

¹⁷⁰ J.A. Molina Foix, *op. cit.*, pp. 42-43.

Por ello, aunque la anécdota de la novela es sencilla, no lo es tanto su interpretación debido a las múltiples lecturas posibles a las que puede someterse. De este modo, se ha interpretado desde un punto de vista psicoanalítico, viendo en el texto un conflicto edípico temeroso del incesto; desde una perspectiva sociológica, considerando claramente la intrusión de Drácula (o el vampiro) en Inglaterra como un síntoma del enfrentamiento entre Oriente (barbarie) y Occidente (civilización); desde una lectura feminista, en donde el vampiro representa el deseo sexual o la erotización femenina y el temor al “desorden” que provocaría ésta en la sociedad de la época; como metáfora de epidemia, viendo en el deseo sexual descontrolado, sobre todo el femenino, el origen de las enfermedades de transmisión sexual, como la sífilis, que asolaban la sociedad victoriana; entre otras muchas lecturas posibles y justificadas. Como opina Ken Gelder:

Dracula [...] also in part enables these many readerly productions to come into being. It is [...] a textually dense narrative, written from a number of perspectives or ‘points of view’, which brings together a multiplicity of discursive fields –ethnography, imperialist ideologies, medicine, criminality, discourses of degeneration (and, conversely, evolution), physiognomy [...], early modes of feminism, more entrenched modes of ‘masculinism’, occultism and so on [...] this is a novel which seems [...] to generate readings, rather than close them down.¹⁷¹

Los atributos vampíricos más importantes del personaje se pueden dividir en tres grupos fundamentales: los provenientes de la tradición popular, los de la tradición literaria y, por último, los que el autor vinculó con el vampirismo aunque usualmente no lo habían estado.

De los primeros son destacables algunos como la acción del vampiro –aunque mermada- durante el día; la rama de rosal silvestre, los ajos y algunas reliquias consagradas –las más antiguas- para ahuyentarlo; el que no pueda entrar a una casa si no es invitado, pudiendo regresar después cuando quiera; la estaca, la incineración y decapitación para su destrucción; y, sobre todo, algunas características físicas como son la nariz aguileña, las orejas largas y puntiagudas y el vello en las manos.

¹⁷¹ Ken Gelder, *op. cit.*, p. 65.

Entre las que se refieren a la tradición literaria destacan la pertenencia a la aristocracia –lo que nos hace recordar a Lord Ruthven-, pese a que Stoker le añadió la vejez al personaje otorgándole un pasado glorioso, y la extremada cortesía inglesa; el ataque del vampiro en el lecho –presente como vimos desde *La novia de Corinto*; y la erotización del personaje, presente en casi todos los textos aquí estudiados.

Stoker conocía muy bien la tradición literaria vampírica, y ello es claro por la aparición de unos cuantos guiños intertextuales presentes en la novela. Tal es el caso de la vampiresa rubia de las tres que atacan a Harker en el castillo de Drácula, a la cual además Jonathan parece reconocer, aunque no recuerda con precisión. Gelder opina, y coincidimos con él, que podría tratarse de una cita de *Carmilla*, obra que el autor conocía y admiraba:

[...] Harker's descriptions of the fair-haired vampire woman are always contradictory in this sense [en el sentido de una interpretación edípica]: for example, her breath is both 'honey-sweet' and tinged with 'a bitter offensiveness as one smells in blood'(38). Of course, we have seen something similar to this arrangement in Le Fanu's 'Carmilla' –where, [...] Carmilla also has 'golden hair and blue eyes' [...]. Harker's recognition of her may even be a kind of in-house vampiric allusion (Stoker knew Le Fanu's story well).¹⁷²

Es igualmente destacable la influencia de *Varney the Vampire or The Feast of Blood* (1845-47), atribuido a James Malcolm Rymer¹⁷³, del que parece que tomó la elevada estatura y la vestimenta. No obstante una de las fuentes literarias más importantes de la novela es la *Biblia*, fundamentalmente en la dotación de poderes mágicos a la sangre,¹⁷⁴ convirtiendo la novela en una inversión de los símbolos cristianos. Una escena cobra vital importancia desde esta perspectiva; es cuando Drácula fuerza a Mina a beber de la vena que él mismo se ha abierto en el pecho. Molina Foix señala la similitud entre dicha escena y el modo en que el pelícano alimenta a las crías de su propia sangre, abriéndose el buche con el pico. En la iconografía cristiana el pelícano se relaciona directamente con el amor

¹⁷² Ken Gelder, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷³ Véase nota 163 de este trabajo.

¹⁷⁴ Molina Foix menciona otra fuente posible de Stoker en este sentido, se trata de *La rama dorada* (1890) de J.G. Frazer. También en el *Fausto* de Goethe se le atribuyen poderes mágicos a la sangre.

parternal, siendo “una de las alegorías más conocidas de Cristo y un emblema de su pasión en la cruz por amor a la humanidad; o sea, [...] la Eucaristía”.¹⁷⁵ En la misma escena Drácula dice unas palabras muy relacionadas con el texto religioso, rememorando concretamente el *Génesis* 2:23: “And you, their best beloved one, are now to me flesh of my flesh; blood of my blood; kin of my kin; my bountiful wine-press for a while; and shall be later on my companion and my helper” (p. 343).

Y por último, existen algunos atributos vampíricos del personaje que no pertenecían ni a la tradición oral ni a la literaria y que Stoker supo acertadamente incluir. Tal es el caso de no reflejarse en los espejos ni proyectar sombra alguna; el convertirse en murciélago, niebla o en partículas de luz; el control de algunas criaturas, curiosamente asociadas al mal, como las ratas o el lobo, y de la niebla y la nieve; y, quizá el más interesante, la relación entre la luna llena y la acción del vampiro, lo cual muestra un énfasis peculiar en la vinculación del mundo de Drácula (y los vampiros) con el mundo femenino, tal como veremos más adelante. Relacionado con este último punto hemos de destacar también ciertos elementos paganos, claramente presentes en el siguiente pasaje que corresponde al primer encuentro con Jonathan Harker en su castillo de Transilvania:

Whithin, stood a tall old man, clean-shaven save for a long white moustache, and clad in black from head to foot [...]. He held in his hand an antique silver lamp, in which the flame burned without chimney or globe of any kind, throwing long, quivering shadows as it flickered in the draught of the open door. (p. 25)

La imagen de este vampiro, exceptuando el bigote, no nos es desconocida, puesto que ha sido la imagen inmortalizada por el cine, sobre todo a cargo del gran Bela Lugosi. Pero lo que más nos llama la atención es la caracterización del anciano sosteniendo la lámpara en la mano que, coincidiendo con Aurora Piñeiro, podría interpretarse como una actualización del Ermitaño, el Arcano Mayor número 9 del tarot, cuyo significado suele asociarse con el espíritu guador. Colette H. Silvestre menciona que el Ermitaño por un lado personifica la experiencia adquirida y, por otro, la búsqueda constante de la sabiduría y espiritualidad. También el número 9 al que se asocia posee un significado simbólico

¹⁷⁵ Bram Stoker, *Drácula*, Introducción y edición de J.A. Molina Foix, *op. cit.*, p. 502.

relevante puesto que anuncia un fin y un comienzo próximo.¹⁷⁶ No parece casual, pues, la vinculación del conde con el Arcano, porque él también ha buscado la sabiduría y espiritualidad a lo largo de los años, y de igual manera propone un cambio en el orden al que va a penetrar, aunque éste no vaya a ser aceptado.

Drácula, un hombre proveniente del antiguo orden medieval, actúa en el mundo femenino, ya que a través de éste logra manipular el “patriarcado”. Y ello es más claro cuando actúa en el mundo civilizado, otorgando un matiz simbólico muy importante. Si tal como hemos estado viendo el vampiro suele simbolizar la transgresión en forma de lo otro, lo desconocido, no cabe duda que este vampiro es el mejor ejemplo de ello. Drácula representa la otredad, el lado oscuro del ser humano, lo desconocido, frecuentemente asociado con la sexualidad y el deseo erótico. Una marca textual clara de esto es el hecho de que es un personaje silencioso –como también venía ocurriendo en los textos de Polidori, el de Le Fanu y el resto de los ya estudiados-, sólo lo conocemos a través del discurso de los otros personajes –los representantes del Bien- y la visión que ellos tienen de él.

Anne Williams¹⁷⁷ hace una lectura muy interesante relacionada con la visión “femenina” de *Drácula*. Según la autora, Drácula es una mujer “disfrazada” de hombre. Y es en el uso de este disfraz donde la autora ubica el verdadero sentimiento del miedo:

But the source of his creature’s uncanny power lies in this disguise of the female by the male, and the satisfaction of the novel’s resolution is the conquest of this Terrible Other.¹⁷⁸

El hecho de que Drácula sea el principio femenino disfrazado de hombre se manifiesta, según Williams, en el efecto que el vampiro provoca en los demás personajes:

Evidence that Dracula represents the female principle masked by a Terrible Father is manifest in “his” effect on other characters. Proximity to the vampire exaggerates and intensifies any character’s “female” potential. Male characters often revert to “feminine” helplessness while female ones become predatory –a

¹⁷⁶ Citado por Aurora Piñeiro, *op. cit.*, p. 109.

¹⁷⁷ Anne Williams, “Why are vampires afraid of Garlic?” en *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*, pp. 121-134.

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 124.

subversion of those “natural” sex roles on which patriarchal society is founded.¹⁷⁹

Stoker utiliza este personaje oculto para representar como peligro latente la situación de la mujer moderna de su época y un patriarcado en crisis. Esta crisis vendría determinada precisamente por cierto proceso de feminización a la que ha sido sometido. En la novela este aspecto se encuentra perfectamente reflejado en ciertos momentos de feminización del mundo de los hombres reflejada, por ejemplo, en el histerismo de los personajes masculinos (van Helsing tras el sepelio de Lucy o Renfield en situaciones de crisis). Pero es en otro momento en que se puede observar de forma más directa esta inversión de los roles masculino y femenino: el encierro de Jonathan Harker en el castillo del conde, donde asume la identidad de la heroína gótica tradicional.

Uno de los motivos más recurrentes de la novela gótica ha sido el de la heroína prisionera por un villano malhechor. Jonathan Harker vendría a sustituir en *Drácula* a esta heroína, pasando él a ser el prisionero en el castillo del cruel conde, y es también él quien es víctima de abuso sexual por parte de las “hijas” de Drácula. El propio Harker llega a imaginarse como una de las doncellas que habitaban las habitaciones del castillo y que escribían –como ahora él- a sus amados:

Here I am, sitting at a little oak table where in old times possibly some fair lady sat to pen, with much thought and many blushes, her ill-spelt love-letter, and writing my diary in shorthand all that has happened since I closed it last. (p. 49)

Si recordamos que los dientes del vampiro se han asociado frecuentemente con lo fálico y la mordedura con el coito, es Jonathan Harker quien está a punto de ser “penetrado” en la escena del ataque sexual de las vampiras del castillo:

I could feel the soft, shivering touch of the lips on the supersensitive skin of my throat, and the hand dents of two sharp teeth, just touching and pausing there. I closed my eyes in a languorous ecstasy and waited –waited with beating heart. (p. 52)

Una escena que podría ilustrar perfectamente esta asociación entre Drácula y el principio femenino ocurre cuando éste fuerza a Mina a beber de su pecho. Pese a que ha

¹⁷⁹ *Ibidem.*

sido interpretada frecuentemente como una *fellatio*, el propio Seward reconoce que la escena “had a terrible resemblance to a child forcing a kitten’s nose into a saucer milk to compel it to drink” (p. 336). A pesar de que estas palabras quizá no sean totalmente claras, parecen destacar el lado “maternal”, en el sentido de una madre que alimenta a su hijo.

The moonlight was so bright that through the thick yellow blind the room was light enough to see. On the bed beside the window lay Jonathan Harker [...] kneeling on the near edge of the bed facing outwards was the white-clad figure of his wife. By her side stood a tall, thin man, clad in black [...]. With his left hand he held both Mrs. Harker’s hands, keeping them away with her arms at full tension; his right hand gripped her by the back of the neck, forcing her face town on his bossom. Her white nightdress was smeared with blood, and a thin scean trickled down the man’s bare breast, which was shown by his torn-open dress. (p. 336)

Otro hecho importante tiene lugar a partir de esta escena: Mina, la que hasta ese momento había mostrado ser la mujer perfecta, queda “contaminada”. Dicha contaminación es la más visual del relato porque cuando van Helsing le acerca una hostia consagrada a la frente, ésta le quema la piel quedando estigmatizada. Desde este momento, Mina comparte también con el conde una comunicación especial, logrando ver no sólo el monstruo sino también el lado humano, ya que llega a sentir lástima y piedad de él: “That poor soul who has wrought all this misery is the saddest case of all” (p. 367).

Drácula, desde esta óptica, representaría la femineidad, acentuada por la asociación del personaje con otros elementos tradicionalmente asociados a lo femenino como son la tierra y la naturaleza salvaje –incluso su propio país, Rumanía, constantemente caracterizado por la naturaleza abrupta y el carácter primitivo de sus habitantes; la luna o incluso la pasividad –muestra de ésta es que no puede entrar a ningún lado si no es invitado y en el agua sus fuerzas se ven mermadas. Entonces no sería desatinado afirmar que de igual modo pueda representar el deseo en su estado más puro, que también se ha relacionado con la falta de voluntad de la mujer.¹⁸⁰ La lectura sugiere, como concluye Anne

¹⁸⁰ A este respecto baste recordar cómo Eva seduce a Adán porque no puede resistir al deseo.

Williams, que la mujer representa una amenaza porque “they represent and embody the energy, power, and life of nature which it is culture’s paradoxical necessity to control”.¹⁸¹

Yendo un poco más lejos y siguiendo a Dijkstra, para quien “it was considered a scientific fact by many turn-of-the-century intellectuals that for woman to taste blood was to taste the milk of desire”,¹⁸² la interpretación de la escena parece evidente. Pues cuando Mina bebe de la sangre del conde ¿no está despertando en ella el deseo como también en Lucy había ocurrido? Y aún más, teniendo en cuenta el discurso pseudocientífico de la época¹⁸³ que consideraba a las mujeres –y curiosamente a los niños, con quien el conde es constantemente identificado-, seres sin voluntad, ¿no pasaría este deseo a ser incontrolable y peligroso? Casi podríamos asegurar que las considera responsables, aunque de manera indirecta, de una de las epidemias más importantes que azotó a la sociedad victoriana: la sífilis. Asimismo, sabiendo que una de las fuentes principales de la novela es la *Biblia*, no podemos perder de vista la concepción de la relación entre mujeres y hombres que permea el texto. A pesar de que los hombres tienen voluntad, se convierten en seres abúlicos cuando son seducidos por las mujeres, y esto sólo ocurre cuando ellas sienten deseo. Así, cuando Drácula amenaza diciendo: “Your girls that you all love are mine already; and through them you and others shall yet be mine” (p. 365), puede interpretarse bajo esta perspectiva. Siguen la misma línea las palabras de van Helsing en el siguiente fragmento:

Ah, I doubt not that in old time, when such things were, many a man who set forth to do such a task as mine, found at the last his heart fail him, and then his nerve. So he delay, and delay, and delay, till the mere beauty and the fascination of the wanton Un-Dead have hypnotised him [...] then the beautiful eyes of the fair woman open and look above, and the voluptuous mouth present to a kiss –and a man is weak. And there remain one more victim in the Vampire fold; one more to swell the grim and grisly ranks of the Un-Dead. (p. 439)

¹⁸¹ Anne Williams, *op. cit.*, p. 129.

¹⁸² Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 347.

¹⁸³ Bram Stoker conocía muy bien este tipo de discurso puesto que C. Lombroso aparece citado en la novela. Véase el epígrafe “Vampiro y sociedad: La mujer fatal como vampiro. Posibles causas de la asociación” de este trabajo.

De aquí también se desprende la idea de castidad, aconsejada por el texto, puesto que sólo la abstinencia evitaría la contaminación. Bram Stoker murió de sífilis en 1912 y según observa Molina Foix parece que era frecuente en él el adulterio y que contrajo la enfermedad alrededor de 1897, año de publicación de la novela. No es descabellada la idea, pues, de que esta obsesión personal aparezca destacada e insistentemente en el texto.

La vampirización estaría completamente relacionada con el erotismo, hecho que como ya se ha dicho está presente desde las primeras incursiones literarias del personaje. Así, Jonathan Harker siente un placer voluptuoso cuando es atacado por las tres vampiras; van Helsing casi no cumple su misión por la inmensa atracción que le provocan las hijas del conde; Lucy Westenra es mucho más bella y sensual tras la vampirización: “The sweetness turned to adamantine, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness” (p. 252-253), dice John Seward cuando la ve; y el episodio entre Mina y Drácula frecuentemente ha sido interpretado como una *fellatio*.

Si la mordedura del vampiro es vista como el coito y la sangre como el semen, esto implicaría que el intercambio de sangre (como en la transfusión) corresponde a una relación sexual. En este texto es claro, puesto que el propio Arthur Holmwood así lo afirma diciendo que tras haberle dado su sangre a Lucy siente como si ya estuvieran casados: “When it was all over, we were standing beside Arthur, who, poor fellow, was speaking of his part in the operation where his blood had been transfused to Lucy’s veins [...]. Arthur was saying that he felt since then as if they two had been really married, and that she was his wife in the sight of God” (p. 209).

Antes de la vampirización de Lucy, ella se muestra algo más desinhibida que Mina en lo que refiere al deseo sexual. Es por ello que Mina parece tener más “voluntad” y no resulta tan afectada como Lucy tras la mordedura. En una de las cartas de Lucy ella se queja de no poder casarse con sus tres pretendientes: “Why can’t they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble? But this is heresy, and I must not say it” (p. 76). Como aún no ha sido vampirizada, el deseo sexual es “controlado”, llegando a reconocer la herejía que acaba de pensar, por tanto las leyes establecidas funcionan puesto que son capaces de controlar siempre y cuando este deseo no sea desinhibido. Sin embargo, una vez que Drácula la ha mordido, Lucy es voluptuosa y se llena de un deseo irrefrenable. Tanto Lucy como las vampiras del castillo del conde aparecen con este característico deseo

insaciable, y también destaca el hecho de que las cuatro atacan a los hombres, a través de la erotización, y a los niños. No será casual, pues, que sean dotadas de la connotación de “malas” mujeres, en un relato que insiste en el control de la femineidad, considerada como el principio de todos los males de una sociedad decadente. Constituyen, al mismo tiempo, una actualización del mito de Lilith, del cual ya habíamos hablado en la Introducción.

Otro de los rasgos obvios de dicha connotación sexual del vampiro lo constituye el modo en que es aniquilado mediante la estaca, frecuentemente interpretada como símbolo fálico. Es muy ilustrativa al respecto la escena en que Arthur Holmwood termina con Lucy:

Arthur took the stake and the hammer, and when once his mind was set on action his hands never trembled nor even quivered [...]

The Thing in the coffin-writhed; and a hideous, blood-curdling screech come from the opened red lips. The body shook and quivered and twisted in wild contortions; the sharp white teeth champed together till the lips were cut and the mouth was smeared with a crimson foam. But Arthur never faltered. He looked like a figure of Thor as his untrembling arm rose and fell, driving deeper and deeper the mercy-bearing stake, whilst the blood from the pierced heart welled and spurted up around it. His face was set, and high duty seemed to shine through it. (p. 258-259)

En numerosas ocasiones se ha hablado de la novela a partir de ciertas dicotomías o binomios que surgen de su lectura. El más evidente, el enfrentamiento entre Bien y Mal; le sigue la consecuente pareja de Occidente (civilización) que combate las fuerzas del mal en una misión casi divina con el fin de la salvación de la humanidad, y Oriente (barbarie) representado en la figura del conde y su cohorte de vampiros. En el nivel de personajes encontramos en primer lugar el binomio Lucy / Mina, donde Lucy vendría siendo la *femme fatale* y Mina la mujer perfecta que aun siendo moderna puede serle útil al patriarcado, funcionando al mismo tiempo en el papel maternal. En segundo lugar, van Helsing / Drácula, donde el doctor es el representante de la ciencia, pero no la ortodoxa sino la más abierta que incluye el ocultismo, y Drácula que vendría siendo, en este sentido, la superstición que enfrenta a la razón. Y, por último y tal vez el más relevante, es el formado por Jonathan Harker y Drácula.

Desde la llegada de Harker al castillo, Drácula lo hace sutilmente su prisionero y suplanta su personalidad, llegando a vestir sus ropas. En un momento Jonathan lo ve reptar por el muro vertical del castillo hacia la calle; días más tarde será él mismo el que realice esta operación para escapar. Mientras que el viaje del conde de Transilvania a Inglaterra supone su rejuvenecimiento, a Harker le supone el envejecimiento, sobre todo cuando Mina es contaminada.¹⁸⁴

Si antes habíamos mencionado que Drácula era el deseo en su estado más puro, y si identificamos dicho deseo con el inconsciente —que al fin y al cabo está formado por los deseos más fuertes—, el vampiro representaría nuestra parte más oscura, en el sentido de que supone la existencia exteriorizada de nuestros más íntimos deseos. Aunque es extendida la creencia de que la ausencia de reflejo y de sombra del vampiro se asocia con la ausencia de alma, tradición popular muy arraigada en la zona centroeuropea, también tendríamos en este hecho una lectura más profunda. Porque como el vampiro representa el inconsciente humano, no puede reflejarse ya que es parte de nosotros mismos. En el relato esto se ve muy claro en el binomio entre Drácula y Harker, ya que éste a pesar de llevar su *Kodak* no intenta ni una sola vez fotografiar a su anfitrión, y cuando Jonathan descubre accidentalmente que el conde no se refleja le invade el pánico, posiblemente por el miedo a sus propios temores, a su inconsciente.

Vayamos un poco más lejos. Vinculemos la idea anterior de erotización del vampiro con la del vampiro como símbolo del deseo y del inconsciente humano. Ya hemos visto que la vampirización en las mujeres provoca un deseo insaciable, una especie de ninfomanía, y que ésta actúa indirectamente en el mundo masculino. Pero, ¿cómo se ve afectado directamente el mundo masculino por el vampiro? Por un lado tenemos que provoca la atracción hacia la voluptuosidad de la mujer, que hasta cierto punto y desde la perspectiva de la novela es “natural”; pero además provoca cierto deseo homosexual, obviamente reprimido, que se manifiesta en unas cuantas ocasiones en el texto, aunque de forma diluida.

La primera tiene lugar cuando el conde interrumpe la violación de Harker por parte de las vampiras y les dice:

¹⁸⁴ Acerca de los dobles en *Drácula*, véase Antonio Ballesteros, “El vampiro ante el espejo: la dualidad paradójica de Drácula” en *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, pp. 317-337.

‘How dare you touch him, any of you? How dare you cast eyes on him when I had forbidden it? Back, I tell you all! This man belongs to me! [...] The fair girl, with a laugh of ribald coquetry, turned to answer him:-

‘You yourself never loved; you never love! [...]

‘Yes, I too can love; you yourselves can tell it from the past. Is it not so?’ (p. 53)

Este incidente es ambiguo, puesto que no sabemos a qué se refiere exactamente el conde cuando dice que este hombre le pertenece y que él también ha amado.

El segundo momento de insinuación homosexual en la novela se desprende de las transfusiones, ya que la sangre de los cuatro hombres en realidad alimenta a Drácula, por medio de Lucy. Si la sangre se equipara con el semen, y retomamos una idea muy usual en la sociedad de la época que consideraba que un hombre podía tener contacto sexual con otro hombre siempre y cuando hubiera una mujer de por medio, la alusión a la relación homosexual parece muy evidente.

Otro de estos momentos de homosexualidad diluida ocurre cuando Harker aprieta “instintivamente” la mano de su amigo para consolarlo e inmediatamente piensa en “otra” cosa, abriendo de este modo la ambigüedad: “I grasped his hand instinctively and found it as firm as a piece of steel. I think he understood my look: I hope he did” (p. 390). Y, por último, la muerte de Drácula. Es Quincey Morris el encargado de hundir el cuchillo en el pecho del vampiro, con alusiones claramente fálicas. Curiosamente Morris no sobrevive a la lucha final.

Así pues, Drácula pasaría a ser un símbolo casi inequívoco del deseo, del inconsciente humano, por lo que no hay un ser más transgresor que él. Es capaz de trasgredir todos los órdenes, incluso de los roles sexuales de la época, puesto que hace que los hombres se comporten como mujeres y las mujeres posean la agresividad sexual propia de los hombres. Despierta en quien está bajo su influencia una desinhibición total del inconsciente, de los deseos y los temores. Como representante de la barbarie y el oscurantismo medieval, despierta en la Modernidad y sus individuos racionales impulsos incontrolables, por el simple hecho de que la civilización moderna ha dejado de creer o simplemente no quiere ver aquello que no tiene una explicación racional. Por ello, por

constituir una verdadera amenaza constante al orden establecido, debe morir. Y muere. En cambio, aunque la novela abiertamente aboga por un final conservador que propone el modelo burgués como idóneo, observable en el hecho de que cazan y matan al vampiro, también surge la duda de que algo de este sistema no está funcionando y quizá deba analizarse a fondo y renovarse, para evitar en un futuro la entrada de vampiros.

CAPÍTULO IV
EL VAMPIRO ESTADOUNIDENSE: EDGAR A. POE Y HOWARD P.
LOVECRAFT

Tal y como habíamos visto en la consideración del gótico, el que se desarrolló en Estados Unidos tuvo unas características específicas que lo diferenciaron del gótico inglés. Por ello, también en los relatos de vampiros dichas especificidades parecen mantenerse; prueba de esto lo constituyen los cuentos de Edgar A. Poe de temática vampírica – “Berenice” y “Ligeia”, por ejemplo-, el de Julian Hawthorne o incluso “The Outsider” de Lovecraft. Detengámonos en las dos figuras más importantes del gótico estadounidense del período escogido para este trabajo: Edgar Allan Poe y H. P. Lovecraft, con el fin de observar cómo funciona el personaje vampírico y qué lo distingue de las muestras inglesas.

A pesar de su vida agitada y problemática, Poe fue un escritor prolífico y cultivó el cuento, la novela, la poesía, la crítica e incluso la filosofía, porque como apunta Baudelaire “[...] también detrás del novelista hay un filósofo”.¹⁸⁵

La crítica ha reconocido la poesía de Allan Poe como la representante del más puro romanticismo en los Estados Unidos. En palabras de Baudelaire, su poesía se caracteriza por la pureza, “[...] es correcta y brillante [...] amaba los ritmos complicados y [...] encerraba en ellos una armonía profunda”.¹⁸⁶ Entre los poemas más conocidos destacan *The Bells*, *Annabel Lee* y *The Raven*. A propósito de este último, Poe escribió una suerte de tratado poético acerca de la construcción de dicho poema. Como cuentista y novelista Poe reúne alrededor de 72 producciones, que recogen aspectos muy variados, encontrando desde “[...] bufonías violentas, lo grotesco puro, aspiraciones desenfrenadas del infinito y una gran preocupación por el magnetismo”.¹⁸⁷ Dentro de esta variada producción cuentística, hemos de señalar una vertiente importante (además de la fantástica), que influyó decisivamente la literatura de su tiempo. Se trata del cuento detectivesco, caracterizado esencialmente por el estilo analítico y la puesta en práctica del método científico por parte de su protagonista, el infalible Auguste Dupin; inauguró en la literatura el género policial. A esta vertiente pertenecen *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *El*

¹⁸⁵ Edgar A. Poe, *Nuevas narraciones extraordinarias*, Estudio crítico por Charles Baudelaire, p.27.

¹⁸⁶ *Ibid*, p. 29.

¹⁸⁷ *Ibid*, p. 30.

misterio de Marie Rogêt (1842) y *La Carta robada* (1845). *Eureka* reúne el pensamiento de Poe acerca del magnetismo, cuestión que tanto le interesó. En el epígrafe aparece una dedicatoria, que de algún modo podría resumir la concepción del arte (y la vida) de su autor: "Ofrezco este libro a los que han colocado su fe en los sueños como en las únicas realidades".

En el estudio crítico de la obra de Allan Poe, Charles Baudelaire señala varias características de su producción de cuentos y novelas, como es el uso del narrador en primera persona, haciendo que sus narraciones sean "[...] relatos o manuscritos del personaje principal".¹⁸⁸ Lo que Baudelaire señala como peculiaridad de Poe vendría de igual modo a coincidir con lo que habíamos visto dentro de las especificidades del gótico americano, en lo referente al uso del narrador en primera persona y la consecución del horror a partir de él. Otra de las particularidades que Baudelaire señala es el carácter concatenado, apretado y el deseo del ideal; así como la sobriedad y el carácter antifemenino.

Louis S. Gross¹⁸⁹ habla de "transforming women" para referirse a ciertos personajes femeninos del gótico americano. En este sentido, señala que los personajes femeninos de Poe, sobre todo los que comparten ciertas características vampíricas, construyen su "malignidad" basándose en la transformación; transformación que les permite demostrar la fuerza de su poder, porque en sí están construidas según el modelo de las "Dark Women" o mujeres asociadas al mal:

They come of an ancient and queenly lineage, these Dark Women of the romance tradition, iconographic inscriptions of patriarchal ambivalence towards the female. From Lilith to Lulu and beyond they haunt the houses of their masters, mocking them while escaping into the safety mythology. Romance narratives allow such outsized creations free reign, unfettered by the dictates of verisimilar fictions.¹⁹⁰

De este modo, señala a los personajes Ligeia o a Berenice como ejemplos claros de ello: Ligeia llega a poseer el cuerpo de la segunda esposa del narrador; Berenice cae presa de

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 32.

¹⁸⁹ Louis S. Gross, *op.cit.*, pp. 37-53.

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 38.

una enfermedad que la hace cataléptica y a partir de ésta es cuando el protagonista siente interés por ella.

Beverly A. Hume¹⁹¹ señala el carácter científico del texto, otorgado por el conocimiento que tiene el narrador del mismo. Además, basándose en la mitología antigua, el personaje de Lady Ligeia está construido a partir de las alusiones a ciertos mitos de la Antigüedad, como Astophet, Azrael o incluso el propio nombre de Ligeia, que es el mismo que el de una de las sirenas de Milton y una de las dríadas del Libro IV de las *Geórgicas* de Virgilio.¹⁹² Todos ellos parecen referir a un arquetipo único de femineidad, a través del cual podríamos unir a Ligeia con la tradición vampírica: Lilith, figura tradicionalmente vinculada al vampirismo, como ya hemos visto. Según Hume, tanto Ligeia como Rowena – la nueva esposa del narrador y cuyo cuerpo acaba tomando la fallecida Ligeia-, conforman las dos caras de una misma moneda: la femineidad. Así, Lady Ligeia, plagada de atributos de divinidad antigua que posteriormente fueron asociados con lo demoníaco,¹⁹³ sería la descendiente –o representante- de Lilith, la primera mujer de Adán que se reveló a Dios y que estará sentada junto a Él tras el Juicio Final, según la tradición judía; y Rowena, descrita únicamente como “the fair-haired and blue-eyed”,¹⁹⁴ sería la descendiente de Eva, la segunda mujer de Adán, sumisa y pasiva.

“Ligeia” cuenta a través de un narrador en primera persona gramatical la relación que éste tenía con su primera esposa, Lady Ligeia, a la cual veneraba. Tras la muerte de ella, el narrador se sume en un mundo obsesivo dominado por el consumo de drogas. Se traslada a Inglaterra donde contrae matrimonio con Lady Rowena, cuyo cuerpo es poseído por Ligeia después de la agonía y muerte de aquélla.

Lady Ligeia, como reactualización de Lilith, posee ciertos atributos vampíricos aunque no por ello se convierte el personaje en vampiro como tal. Es el caso de los ojos y la mirada a la cual la crítica ha atribuido cierto poder hipnótico, precisamente como vínculo con este carácter vampírico:

¹⁹¹ Beverly A. Hume, “The Madness of Art and Science in Poe’s ‘Ligeia’”.

¹⁹² Astophet, aunque no coincide con ningún nombre de alguna deidad, tal como refiere Hume, parece aludir a la unión entre Astoreth, una divinidad egipcia del amor y la fertilidad; y a Tophet, una especie de versión del infierno que aparece en el Antiguo Testamento. Por su parte, Azrael es el Ángel de la Muerte en la tradición judía y musulmana.

¹⁹³ Sobre todo a partir de la entrada del cristianismo. Véase Introducción.

¹⁹⁴ Edgar A. Poe, “Ligeia”, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, vol. 1, pp. 171-192. Edición disponible en internet en www.eapoe.org (diciembre 2004)

For eyes we have no models in the remotely antique. It might have been too, that in these eyes [...] lay the secret to which Lord Verulam alludes. They were [...] far larger than the ordinary eyes of our race. They were even far fuller than the fullest of the Gazelle eyes of the tribe of the valley of Nourjahad [...]. The “strangeness”, however, which I found in the eyes was of a nature distinct from the formation, or the color [...] and must, after all, be referred to the *expression*. (pp. 174-175)

El narrador otorga a los ojos y la expresión de la mirada de Ligeia un carácter espiritual, inexplicable, que despierta en quien lo ve un sentimiento único, sólo comparable a la sensación que experimentamos cuando observamos algunas cosas comunes del mundo material.

I recognized it [...] sometimes in the commonest objects of the universe. It has flashed upon me in the survey of a rapidly-growing vine –in the contemplation of a moth, a butterfly, a chrysalis, a stream of running water. I have felt it in the ocean, in the falling of a meteor [...] in the glances of unusually aged people. And there are one or two stars in heaven [...] of which I have been made aware of the feeling. I have been filled with it by certain sounds from stringed instruments, and not unfrequently by passages from books. (p. 177)

Tal como Hume afirma, toda esta enumeración de objetos del mundo material que provocan un efecto parecido a la mirada de Ligeia, no hace sino recordar la naturaleza del universo que, como Ligeia, se transforma.

La malignidad de Ligeia, por tanto, se basa por un lado en la reactualización de Lilith y, por otro, en su naturaleza cambiante. En este último aspecto Ligeia podría interpretarse como una metáfora de la realidad –formada por lo visible y lo invisible-, del universo que se transforma, desafiando las leyes racionales que se basan únicamente en lo visible.

Tanto Ligeia como Berenice, tal como veremos, no constituyen en sí vampiros como tales, pero ambos personajes están contruidos a partir de ciertas características que usualmente acompañan al vampiro. En el caso de Lady Ligeia, es destacable el hecho de

vencer a la muerte ocupando otro cuerpo distinto al suyo, aunque, coincidiendo de nuevo con Hume, sea más posible una interpretación del texto basada en el carácter arquetípico del personaje, acercándolo más a una reactualización de los modelos de femineidad antigua, sobre todo de Lilith.

Ambas, Ligeia y Berenice, descritas por un narrador de cuya cordura dudamos, son de naturaleza ambigua. Pese a que sus atributos están ofrecidos con cierto matiz vampírico, nunca llegamos a estar seguros de ello, precisamente porque Poe trabaja con las dos lecturas del texto: la sobrenatural –o de naturaleza extraña– y la realista. En el caso particular de Ligeia, Poe “embraces all possibilities, both creating a richly demonic character capable of surmounting the patriarchal World [...] and depraving the transforming woman of her powers as he causes us to doubt the veracity of her inscribing acolyte”.¹⁹⁵

“Berenice”¹⁹⁶ apareció en 1835 en el *Southern Literary Messenger*. Relata la monomanía del personaje principal, Egaeus, y la relación que éste mantiene con su prima, Berenice, con la que se va a casar y que padece catalepsia. Todo desde el punto de vista de un narrador en primera persona gramatical, que es el propio Egaeus, y que nos ofrece una visión semi-deformada y ambigua de la realidad.

Parece ser que el texto fue el resultado de una apuesta. El propio Poe dice acerca del mismo:

A word or two in relation to Berenice [...]. The subject is by far too horrible, and I confess that I hesitated in sending it you specially as a specimen of my capabilities. The Tale originated in a bet that I could produce nothing effective on a subject so singular, provided I treated it seriously [...]. In respect to Berenice [*sic*] individually, I allow that it approaches the very verge of bad taste -but I will not sin quite so egregiously again.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Louis S. Gross, *op. cit.*, p. 39.

¹⁹⁶ Vamos a trabajar con esta primera edición de *Berenice*, la de 1835, en la que aún se encuentran los párrafos que aluden a la visita a la amada muerta y en la que todavía no aparece la cita de Ibn Zaydn como epígrafe; estos cambios se harán visibles en la edición del texto en 1845, realizados por el propio Poe. Obtenida en internet en “Edgar Allan Poe Society of Baltimore”: www.eapoe.org (octubre 2003).

¹⁹⁷ Edgar A. Poe, *Correspondencia*; Edgar Allan Poe to Thomas W. White, April 30, 1835; conseguido en internet en www.eapoe.org (octubre 2003).

Roger Forclaz ha intentado buscar algunos antecedentes de este cuento de Poe. Él señala finalmente que el cuento "[...] is the product of a multiplicity of sources from the Gothic and sensationist periodical literature of his times".¹⁹⁸ Sin embargo señala algunas posibles fuentes de influencia en el relato de Poe. Entre ellas, la más destacada, debido fundamentalmente al eje temático del personaje visionario, es un texto aparecido en *The Casket* en 1832 de la autora L. H. M., de título "The Visionary". No hemos de olvidar que Poe estaba muy al corriente de las publicaciones literarias periódicas de la época, sobre todo de la prensa, así que no es difícil suponer que realmente pudiera haber conocido este texto. "The Visionary" cuenta la historia de Beatrice y su inclinación por el misticismo. De todas las similitudes que Forclaz señala entre ambos textos, son interesantes las que aluden al nombre de ambas protagonistas (Beatrice / Berenice), el héroe visionario de cada uno de los cuentos (Beatrice / Egaeus), y el núcleo moral que las une: el peligro de la imaginación.

In a way, though with significant differences, each story points a similar "moral": the dangers of imagination. Beatrice is a female Aegus: like him, she spends most of her time in the library [...] like Poe's hero, she retires from the world and creates her own world [...]¹⁹⁹

Egaeus, el narrador y personaje protagonista del relato de Poe, se describe a sí mismo como descendiente de una raza de visionarios: "My baptismal name is Egaeus [...]. Our line has been called a race of visionaries: and in many striking particulars [...] there is more than sufficient evidence to warrant the belief".²⁰⁰

Vinculado desde su nacimiento con la biblioteca, transcurre la mayor parte de su tiempo en ella, desarrollando una particular patología monomaniática, acrecentada por el consumo inmoderado de opio. De esta forma, vive en un mundo de imaginación al que se entrega. Su relación con los objetos reales está basada en la idea que de ellos extrae tras una larga y vacua observación: "The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, -not the material of my every-day existence- but in very deed that existence utterly and solely in itself" (p. 2).

¹⁹⁸ Roger Forclaz, "A Source for 'Berenice' And a Note on Poe's Reading", *Poe Newsletter*, vol 1, nº 2, October 1968, pp, 25-27, (p. 25) en www.eapoe.org (octubre 2003).

¹⁹⁹ *Ibid*, p. 26.

²⁰⁰ Edgar A. Poe, "Berenice", edición obtenida en internet www.eapoe.org, p. 1 (octubre 2003).

En cuanto a la descripción de su enfermedad:

In the meantime my own disease [...] grew rapidly upon me, and, aggravated in its symptoms by the immoderate use of opium, assumed finally a monomaniac character of a novel and extraordinary form [...]. This monomania [...] consisted in a morbid irritability of the nerves immediately affecting those properties of the mind in metaphysical science termed the *attentive* [...] in my case, the powers of meditation [...] busied and, as it were, buried themselves, in the contemplation of even the most common objects of the universe. (p. 2)

Más adelante explica con más detalle su enfermedad, diferenciándola de "the ruminating propensity common to all mankind, and more especially indulged in by persons of ardent imagination" (p. 3). Nos deja claro, por tanto, que su mal se sale totalmente de la divagación común del ser humano, que va de la observación de un objeto aparentemente banal hacia la meditación y, en consecuencia, a una conclusión; es decir, el modo normal del pensamiento humano: "In my case, the primary object was *invariably frivolous* [...]. Few deductions -if any- were made; and those few pertinaciously returning in, so to speak, upon the original object as a centre" (p. 3).

La relación entre Egeus y su prima está teñida de morbosidad en todo el relato. Puesto que no es hasta que Berenice enferma y su naturaleza cambia de forma tan radical que Egeus se interesa por ella; y no por ella, sino por el cambio que experimenta.

Todo esto nos conduce al nudo del relato, a la explicación morbosa de cómo la dentadura de Berenice (no Berenice en sí misma), lo obsesiona y lo lleva al desenlace del relato: arrancarle los dientes cuando ella ya parecía muerta. Esta obsesión comienza una vez que ella entra a la biblioteca y le sonríe. Lo que normalmente sería considerado como un indicio para despertar el amor, en Egeus funciona como detonante de su mal.

[...] I sat, and sat, as I thought, alone, in the inner apartment of the library. But uplifting my eyes Berenice stood before me.

Was it my own excited imagination -or the misty influence of the atmosphere- [...] that caused it to loom up in so unnatural a degree?

[...] She spoke no word [...]. An icy chill ran through my frame; a sense of insufferable anxiety oppressed me [...]

The forehead was high, and very pale, and singularly placid [...].

The eyes were lifeless, and lustreless, and I shrunk involuntarily from their glassy stare to the contemplation of the thin and shrunken lips. They parted: and in a smile of peculiar meaning, the teeth [...] disclosed themselves slowly to my view. (pp. 4-5)

Es curioso cómo son descritos los dientes por este narrador monomaniático; parecen tener vida propia, puesto que ellos "[...] disclosed themselves slowly to my view". Obsesionado con los dientes de Berenice, haciéndolos el centro de todas sus reflexiones, Egaeus llega a decir que "Of Mad'selle Sallé it has been said '*que tous ses pas étaient des sentiments*' and of Berenice I more seriously believed *que tous ses dents étaient des idées*" (p.5).

De este modo se plantea el eje de la narración: la dentadura de Berenice, que da lugar a la formalización de la monomanía de Egaeus. Ricardo Ibarlucía y Valeria Castelló-Joubert apuntan lo siguiente acerca de esto:

La historia de *Berenice* -que en 1842 [...] Poe consideró titular *Los dientes*- gira en torno de la dentadura de la joven, cuya muerte desencadena en Egaeus una mórbida obsesión que lo lleva a decir "que cada uno de sus dientes eran ideas" [...]. Decio Pignatori ha notado que esta frase enigmática [...] no sólo es la formalización de la monomanía de Egaeus, sino también la clave del cuento: todo puede traducirse de un idioma a otro -Berenice, *Very Nice*-, salvo esas palabras en francés que suman exactamente 32 letras, una por cada diente de Berenice [...] ²⁰¹

Llegamos a la muerte de Berenice, y la visita de Egaeus a la habitación con el féretro:

The room was large, and very dark, and at every step within its gloomy precincts I encountered the paraphernalia of the grave [...] and with a sense of suffocation I dragged myself to the side of the

²⁰¹ AA.VV., *Vampiria*, op. cit, pp. 145-146.

bed. Gently I uplifted the sable draperies of the curtains [...] and shutting me thus out from the living, enclosed me in the strictest communion with the deceased. (p. 6)

Cuando la observa aparentemente muerta, de pronto ve cómo mueve uno de sus dedos: "God of heaven! -was it possible? Was it my brain that reeled -or was it indeed the finger of the enshrouded dead that stirred in the white cerement that bound it?" (p. 6)

A partir de aquí Egaeus pierde la conciencia de sus actos y no sabe exactamente qué ocurrió después de esa visita. Sabemos que un sirviente va a buscarlo tras escuchar un grito de mujer; encuentra una pala, una cajita con instrumental odontológico, y la ropa manchada de sangre. De repente la cajita cae y se esparcen los dientes de alguien por el suelo; se sobreentiende que son los de Berenice.

En el plano narrativo es importante destacar que el propio narrador-protagonista descubre lo que ha ocurrido al mismo tiempo que el lector. Este método tiene una gran eficacia narrativa puesto que convierte el clímax del cuento en su resolución, y hace que el lector se integre perfectamente en el texto, puesto que él (como el protagonista) descubre los hechos en el mismo momento; en este punto, los dos son el mismo.

Desde la perspectiva de este trabajo, con el primer problema que nos encontramos ante el texto de Poe es si realmente hay un personaje vampiro. En el cuento el personaje femenino es ambiguo, puesto que cuando muere no sabemos si realmente ha muerto o si se encuentra en un estado de catalepsia, porque desde el inicio se nos informa de esta característica de Berenice. Todo esto sumado a la ausencia de elementos tradicionales como la sangre hace que se dificulte discernir la verdadera naturaleza de Berenice. Tradicionalmente ha sido considerada como una de las más famosas mujeres vampiros, y el relato ha sido incluido en multitud de antologías de textos vampíricos; realmente no creemos que esté tan claro.

Sea como fuere, lo que hace este cuento interesante, independientemente de la naturaleza de Berenice, es el hecho de ser una de las primeras manifestaciones literarias en EE.UU. con un personaje de atributos vampíricos. Sobre todo en lo referente a la unión entre amor y muerte, que como hemos visto ha sido una constante esencial desde la aparición del primer texto literario de corte vampírico.

Berenice, como Ligeia, es una "Dark Woman", una de las tantas que desarrolló la narrativa de Poe. Ella es descrita desde el comienzo del relato como totalmente antagónica a Egaeus y, también como Ligeia, de naturaleza cambiante; precisamente esta transformación es la que motivará el interés del narrador por ella:

Berenice and I were cousins, and we grew up together [...] yet differently we grew. I ill of health and buried in gloom -she agile, graceful, and overflowing with energy. Hers the ramble on the hillside -mine the studies of the cloister. I living withing my own heart, and addicted body and soul to the most intense and painful meditation -she roaming carelessly through life with no thought of the shadows in her path [...] (p. 2)

Por esto, cuando Berenice sufre su enfermedad, ésta la acerca de un modo mórbido a Egaeus y provoca su interés por ella: "[...] then all is mystery and terror, and a tale which should not be told. Disease [...] fell like the simoon upon her frame, and, even while I gazed upon her, the spirit of change swept over her, pervading her mind, her habits, and her character [...] disturbing even the identity of her person!" (p. 2). Más adelante nos aclara que le fue diagnosticada "a species of epilepsy not unfrequently terminating in *trance* itself [...]" (p. 2).

Es en esta frase donde se plantea lo que durante todo el texto aparece difuminado, esta ambigüedad que hace tan confuso, desde el punto de vista de la figura vampírica, el texto de Poe: "[...] in *trance* itself -trance very nearly resembling positive dissolution, and from which her manner of recovery was, in most instances, startlingly abrupt" (p. 2). ¿Es realmente Berenice un vampiro? ¿Muere pero sigue con vida? ¿O está viva bajo uno de sus estados catalépticos y despierta "abruptamente" cuando le arrancan los dientes? Por otro lado, el narrador nos asegura haber visitado el féretro y ver cómo movía un dedo el cadáver; pero, ¿podemos confiar en un narrador acusado de monomanía y cuya distorsión del mundo real es plenamente anunciada por él mismo?

Poe evidentemente no quiso resolver el enigma. Es precisamente esa ambigüedad tan característica del gótico americano lo que hace su texto diferente. Planteó un relato de corte fantástico, posiblemente de naturaleza vampírica, pero totalmente confuso. Haciendo así acrecentar el "hecho sobrenatural". Tal como habíamos visto en el capítulo anterior,

Fred Botting denominaba "homely" al gótico típico estadounidense, ya que desarrolla sus acciones en una realidad normal y el hecho extraño permanece como amenaza constante, independiente de seres o hechos sobrenaturales. En este texto encontramos un perfecto ejemplo de ello; ya no existen laberintos arquitectónicos ni escenarios sobrecogedores, ahora el verdadero horror vive en la propia mente, y en cualquier momento se puede hacer visible. Gross señala, además, cómo esta perspectiva ambigua de los narradores de Poe es lo que eficazmente influyó al gótico americano más adelante, porque él fusionó de cierto modo las perspectivas del gótico inglés más importantes: las que admitían el hecho sobrenatural en su historia y las que lo explicaban.

Poe's fusion of these narrative strategies changed Gothic fiction (especially in America [...]) by inscribing an ironic dissociation between the experience of terror and its meaning that finally leaves the Gothic quester, both character and reader, unsure of anything he knows.²⁰²

Si nos dirigimos al texto desde la perspectiva de que Berenice es efectivamente un vampiro, encontramos una pequeña "burla" vampírica muy interesante: a Berenice, la vampiro, le arrancan los dientes, y ¿qué es finalmente un vampiro sin dientes? ¿cómo puede sobrevivir? Queda reducida a una sombra espectral sin poder; y si a esto añadimos la lectura psicoanalítica, que ha visto en los dientes del vampiro el símbolo fálico y erótico por excelencia de este mito, resulta una sombra sin siquiera el poder de seducción y queda, en definitiva, castrado. Claro que resulta paradójico que esta castración tenga lugar en una mujer.

Desde el punto de vista de la transgresión, en el texto encontramos un hecho que subraya esta característica, y es el incesto, puesto que Egaeus y Berenice son primos. Viendo la figura vampírica desde la óptica transgresora, es relevante que la maldad de Berenice, la supuesta vampiro, quede reducida a la nada en comparación con la naturaleza enferma del protagonista. Es posible una lectura más profunda que irremediamente nos informe que la crueldad humana supera con creces a la sobrenatural.

Para terminar, es importante mencionar lo que se dice a este respecto en *El libro de los vampiros*, y que completaría lo dicho anteriormente:

²⁰² Louis S. Gross, *op. cit.*, p. 41.

[...] (Poe) crea la figura vampírica sin necesidad de recurrir a otro diablo que una forma abominable de demencia [...]. Tenemos ahí una especie de vampirismo a dúo: la figura vampírica cumple una función pasiva que sólo pasa a materializarse como fuerza operante mediante la intervención de un agente humano vivo que, movido por la obsesión, es el verdadero creador de la imagen y situación vampíricas. Poe logra con ello situar al vampiro en el ámbito de lo indiscutiblemente real [...]²⁰³

Años después de la publicación de *Berenice*, en 1883, se publica en el *Harper's New Monthly Magazine* un relato que comparte algunos puntos con el de Poe. Se trata de "Ken's mystery",²⁰⁴ de Julian Hawthorne, hijo del célebre narrador norteamericano Nathaniel Hawthorne. "Ken's mystery" ha sido considerado tradicionalmente como un cuento vampírico -y recogido por ello en varias antologías de relatos de vampiros. El norteamericano Ken decide recorrer el Reino Unido; allí, en Irlanda, una noche de brujas tiene lugar el encuentro con Ethelind Fionguala, muerta hace más de 200 años. Tras pasar la noche con ella, ésta desaparece y sólo le deja una vida llena de muerte. A pesar de que las características de Fionguala la sitúan indudablemente entre los revinientes o aparecidos, no encontramos en ella un vampiro de *sangre* sino de *vida*. Todo lo que ella toca, envejece; Ken no pierde la vida, pero tras compartir su lecho le deja en su cuerpo un frío sepulcral.

También se ha dicho que "Ken's mystery" es uno de los primeros cuentos de vampiros -si es que no el primero-, de ambientación irlandesa. Aunque también se han destacado algunas conexiones entre la figura de Ethelind Fionguala y la tradición española -como es la serenata-, y la mexicana -conectándola directamente con la tradición de la Llorona.

Sea como fuere, es muy curioso que ambos cuentos, tanto el de Poe como el de J. Hawthorne, pertenecientes los dos a la tradición norteamericana, compartan un patrón. Aun siendo considerados como pertenecientes a la corriente vampírica, ninguno presenta los esquemas más tradicionales del personaje literario; esto es, la sangre, sino más bien una especie de vampirismo psicológico. Sin embargo, aparece en los dos la asociación entre

²⁰³ AA.VV. *El Libro de los vampiros*, op. cit.

²⁰⁴ Recogido también en el libro *La desaparición de David Pointdexter y otros cuentos* en 1888.

lecho y muerte, aspecto que como ya habíamos dicho es un eje esencial desde la aparición del primer texto literario de corte vampírico. Haciendo una lectura más profunda, ¿acaso ambos textos nos advierten que debemos saber elegir con quién compartimos el lecho? De cualquier modo, el relato de Hawthorne juega más con el gótico tradicional, mostrando mucho menos ambigüedad que el de Poe.

Otro de los autores importantes del *American gothic* fue Lovecraft, y también tiene un relato con un personaje al que se le han atribuido ciertas características vampíricas. Su primera influencia literaria posiblemente fuera *Las Mil y una Noches*, de donde tomaría el pseudónimo de "Abdul Alhazred" para el autor de su *Necronomicon*. Pronto pasaría este interés oriental al descubrir la mitología griega en la *Odisea* y la *Iliada* en una edición infantil. A este momento corresponde su poema "The Poem of Ulysses" (1897). Otra gran influencia del autor sería la literatura gótica o los cuentos de miedo, citando como gran influencia a Edgar Allan Poe y los cuentos que su abuelo le narraba dentro del más puro estilo gótico, así como las novelas *pulp*.

Robert Bean²⁰⁵ señala algunos temas principales en la obra fantástica de Lovecraft. En primer lugar, habría que destacar la concepción del horror que Lovecraft tenía. Bean señala en la página 2 que "[he] believed that true horror was not lurking in the outer world but rather was resident within man himself". Tal como la explica Bean, esta concepción coincide con la diferencia que Botting hacía del gótico romántico frente al gótico puro, cuando los laberintos arquitectónicos son sustituidos por los propios de la mente humana. De igual modo, también se acerca mucho a Poe.

En su *Supernatural horror in Literature*, Lovecraft dedica un capítulo completo a Poe, del cual dice: "but it would be hard for any mature and reflective critic to deny the tremendous value of his work and the persuasive potency of his mind as an opener of artistic vistas".²⁰⁶ Yendo más lejos, el autor señala algunas características básicas de la idea del horror que Poe tenía: "[...] a master's vision of the terror that stalks about and within us, and the worm that writhes and slavers in the hideously close abyss".²⁰⁷ A esta idea le añade la del "oneric objectivism", esto es, "a belief that dreams are a reality possibly greater than our waking existence and all of mankind's dreams as a unified whole hold the key to

²⁰⁵ Robert Bean, "H.P. Lovecraft, 1890-1937", en www.hplovecraft.com (abril 2004).

²⁰⁶ H.P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 28; en la edición en español, p. 51.

²⁰⁷ *Ibid*, p.29; en la edición en español, pp. 53-54.

existence" (p. 3). Ambas ideas participan de algún modo del concepto de inconsciente colectivo que psicólogos como Jung tuvieron tan en cuenta para sus estudios.

La obra fantástica de H.P. Lovecraft ha llenado multitud de páginas de la crítica literaria. Casi unánimemente se llega a la conclusión de que es uno de los genios del horror del siglo XX, e indudablemente una gran influencia para muchos autores, como fue Borges,²⁰⁸ su influencia se mantiene aún en nuestros días. Muchas de las críticas negativas que ha recibido se han ligado a la apología de una estética de la violencia o la guerra, claramente cercana al nazismo. Henry Armitage, en su artículo titulado "Interpretaciones de la personalidad de Lovecraft",²⁰⁹ hace una revisión de las críticas (positivas y negativas) que el autor ha recibido y concluye que, sea como sea, es obvia la influencia de Lovecraft en el género fantástico.

"The Outsider"²¹⁰, escrito en 1921, se publicó por primera vez en la revista *Weird Tales* en 1926. En 1939 apareció en el volumen *The Outsider and Others*. El cuento está contado por un narrador homodiegético. Sobre el relato James Russell dice:

'The Outsider' is one of Lovecraft's most famous works and one of his best stories. In it he satirises his own self image as an outsider in his own time, unfit for human society, his narrator has never before ventured beyond the isolated confines of his ancestral castle, nor beheld his own likeness in a mirror. Then one day he decides to up and leave and visit the world. He sees some people who run away in fright, turns to see what they're running from, and sees a monstrous, classically lovecraftian *thing*, "a compound of all that is unclean, uncanny, unwelcome, abnormal and detestable." He reaches out and touches the paw of the thing -and touches a sheet of polished glass showing him his own reflection. It's one of Lovecraft's best endings.²¹¹

²⁰⁸ En la antología *Vampiria* se dice que Jorge Luis Borges en el *Libro de arena* (1975) declaró a Lovecraft "parodista involuntario de Poe", aun cuando reconoció haberse inspirado en uno de sus cuentos para escribir "There Are More Things". AA.VV., *Vampiria*, op. cit., p. 561.

²⁰⁹ Henry Armitage, "Interpretaciones de la personalidad de Lovecraft", en <http://orbita.starmedia.com/jomadaslovecraft/articulos/personalidad.html> (marzo 2004).

²¹⁰ Trabajaremos con la edición obtenida en internet en www.litgothic.com (febrero 2004).

²¹¹ James Russell, "20th Century Gothic", en www.litgothic.com/Authors/authors.html, p. 23 (marzo 2004).

La narración se abre con un epígrafe de los versos de la *Víspera de Santa Agnes* de John Keats. Luego le sigue un lamento por los que apenas tienen recuerdos y los pocos que conservan se ciñen a momentos tristes y solitarios. Esto le sirve para introducir su queja: "Such a lot the gods gave to me -to me, the dazed, the disappointed; the barren, the broken" (p. 1).

Los siguientes párrafos ofrecen una descripción del personaje limitada a las impresiones y recuerdos que tiene tanto de él mismo como del lugar donde ha vivido indefinidamente. Así, dice:

I know not where I was born, save that the castle was infinitely old and infinitely horrible [...] and there was an accursed smell everywhere, as of the piled-up corpses of dead generations. It was never light [...]. There was one black tower which reached above the trees into the unknown outer sky, but that was partly ruined [...]

(p.1)

Debido a la propia confusión del personaje -que transmite la ambigüedad al texto-, acerca de las imágenes que lo acompañan, resulta difícil una identificación clara de este lúgubre lugar. Mas podemos relacionarlo inmediatamente con algo oscuro, tétrico, asociado a la muerte, como una especie de cripta o de catacumba de un castillo. La confusión del personaje no atañe únicamente a su situación espacial, sino también a la temporal, otorgándole una edad indefinida pero eminentemente longeva: "I must have lived years in this place, but I cannot measure the time [...]. I cannot recall any person except myself, or anything alive but the noiseless rats and bats and spiders" (p. 1).

Le acompaña un breve recuerdo de un ser humano vivo, asociado al lugar mismo, aumentando la confusión que entendemos como la propia del narrador en ese momento: "[...] my first conception of a living person was that of somebody mockingly like myself, yet distorted, shrivelled, and decaying like the castle" (p. 1).

Estos primeros párrafos sirven para aproximarnos al narrador, a hacemos una idea tanto de su naturaleza como de su modo de vida. Despierta en nosotros una extraña compasión, a pesar de la advertencia del personaje al comienzo: "And yet I am strangely content [...]" (p. 1). Hay que destacar la aparición de la torre negra que se puede ver desde la guarida del protagonista, torre que se asocia a la esperanza liberadora, al mundo exterior

y a la alegría. Será esta torre la que despertará en el personaje el deseo de conocer el mundo externo y lo hará salir del inframundo al que parece estar confinado.

Seguidamente continúa con la descripción de sí mismo. Si más arriba hablábamos de la confusión que rodeaba toda la narración referida al lugar donde vive el protagonista, la descripción de sí mismo es aún más confusa y caótica, pues ni el propio narrador sabe ni qué es ni cómo ha llegado a ese estado. Así, desde esta perspectiva limitada a la imagen que tiene de sí mismo, reconoce no haber visto nunca su físico, debido a la ausencia de espejos u objetos reflectores en el castillo, sin embargo se asocia al género humano instintivamente y se cree joven debido a la escasez de recuerdos, lo cual es paradójico pues al final del relato vemos que se trata de una persona ancestral, que ha perdido los rasgos humanos precisamente por esta vejez extrema:

My aspect was a matter equally unthought of, for there were no mirrors in the castle, and I merely regarded myself by instinct as akin to the youthful figures I saw drawn and painted in the books. I felt conscious of youth because I remembered so little. (p. 1)

Su educación se ha limitado a la lectura de los libros que conforman la biblioteca del castillo, aunque no especifica cuáles fueron exactamente; de ellos aprendió sobre el ser humano y sobre el habla, aunque nunca ha escuchado voz alguna ni siquiera la suya: "From such books I learned all that I know. No teacher urged or guided me [...]. I had read of speech, I had never thought to try to speak loud" (p. 1). Esta alusión podría tener cierta resonancia de la propia vida del autor, ya que Lovecraft fue siempre autodidacta y no tuvo profesor que lo guiara en su aprendizaje.

Por el anhelo de conocer lo desconocido (que para el personaje se trataría del mundo real), y movido por la curiosidad -despertada a partir de la lectura-, y el deseo de alcanzar la felicidad, el narrador se decide a escalar la escarpada torre negra y salir al exterior. El primer contacto que tiene es la visión de la luna llena "[...] which I had never before seen save in dreams and in vague visions I dare not call memories" (p. 2). Finalmente llega a un sendero y lo que parece una morada humana.

En este momento se incluye un indicio narrativo que nos anuncia que algo irá mal, desvelado en forma de presentimiento. En una primera lectura se interpreta como el temor propio que debe acompañar a alguien que aún no se ha enfrentado al mundo real y que está

a punto de hacerlo; en una segunda lectura constituye claramente un adelanto del final: "though as I continued to stumble along I became conscious of a kind of fearsome latent memory that made my progress not wholly fortuitous" (p. 2).

Por fin llega al castillo -que sin saber por qué también le resulta familiar (otro pequeño indicio)-, e irrumpe en una fiesta; en su mente se despiertan recuerdos imprecisos y lejanos. Ante su aparición, todos los invitados huyen aterrados en una especie de histeria colectiva:

The nightmare was quick to come, for as I entered, there occurred immediately one of the most terrifying demonstration I had ever conceived [...] a sudden and unheralded fear of hideous intensity, distorting every face and evoking the most horrible screams from nearly every throat. (p. 3)

Tras la estampida general, él se queda solo, o al menos eso piensa, hasta que siente una presencia que lo aterroriza:

I cannot even hint what it was like, for it was compound of all that is unclean, uncanny, unwelcome, abnormal, and detestable. It was the ghoulish shade of decay, antiquity, and dissolution; the putrid, dripping eidolon of unwholesome revelation, the awful baring of that which the merciful earth should always hide. God knows it was not of this world -or no longer of this world- yet to my horror I saw in its eaten-away and bone-revealing outlines a leering, abhorrent travesty on the human shape; and in its mouldy, disintegrating apparel an unspeakable quality that chilled me even more. (p. 3)

El cuento acaba cuando el personaje descubre que este ser repulsivo corresponde a su propia imagen reflejada en un espejo.

La narración, tal como hemos visto, discurre a partir de una concepción que el narrador-protagonista tiene de sí mismo -ambigua, confusa, caótica-, hasta la contemplación y confirmación de su imagen reflejada en un espejo, que ordena y clarifica los recuerdos vagos, creando una conciencia de sí mismo concreta y real. Como lectores -y como hizo el propio protagonista- asistimos a esta evolución del concepto de sí mismo: desde lo confuso hasta lo infrahumano; si bien es cierto que esta narración es *a posteriori*,

es decir, una vez que el personaje ya ha pasado y comprendido lo que se narra. Este cuento nos recuerda en cierto sentido *Frankenstein* de Mary Shelley, cuando la criatura comprende que cuando todos huyen atemorizados es de él mismo, y se sabe por vez primera una criatura monstruosa.

De cualquier forma, aunque los atributos vampíricos sean confusos, ambiguos y no sean suficiente para identificar al protagonista como vampiro, lo más interesante del cuento es la narración en primera persona, revelándonos lo que siente y piensa esta *otredad*, el ser rechazado, y al mismo tiempo lo que su situación significa para él mismo.

Nos encontramos, por tanto, ante un texto cuyo protagonista es "algo", una *cosa* monstruosa no definida. Ahora cabría preguntarnos el motivo de la inclusión de este texto en el trabajo. Como ocurría con el de Poe, no queda claro que el protagonista de "The Outsider" sea un vampiro. Es más, ni siquiera el texto proporciona pistas o características suficientes que lo identifiquen como tal. Fuera de la edad indeterminada y longeva (posiblemente dotado de inmortalidad), la marginación social y natural, la monstruosidad, el muerto-vivo y otras características parecidas, no hay nada específico. Sin embargo, "The Outsider" ha sido incluido en varias antologías de cuentos vampíricos, interpretando entonces la naturaleza monstruosa del personaje con la vampirización, como ocurre en la antología *Vampiria*. Ricardo Ibarlucia y Valeria Castelló-Joubert señalan algunas de las razones que los llevaron a dicha interpretación:

Los versos de "La víspera de Santa Agnes" de John Keats (1820), citados a manera de epígrafe, anticipan que se trata de un vampiro, mientras que en el comienzo del cuento resuenan los lamentos del "El desdichado" (1854) de Gérard de Nerval; otros indicios, diseminados cuidadosamente en el texto, lo confirman: el muerto vivo, el chillido y, finalmente, la compañía de las "burlonas y amigables gulas" con las que el personaje cabalga en la noche.²¹²

Al igual que en "Berenice", la ambigüedad permea todo el texto, sin que podamos llegar a saber realmente qué ha ocurrido. "The Outsider" también proporciona una importante novedad frente a los textos estudiados, y es que por primera vez el vampiro, monstruo o en definitiva "el otro", tiene voz propia; es él quien narra su historia, desde su

²¹² A.A.VV., *Vampiria*, op. cit., p. 562.

punto de vista particular. Ya no es "lo otro" silencioso, observado y dependiente del espectador; ya no es Drácula de quien todos hablan pero que jamás entró por pie propio a la narración. Ahora el monstruo se enfrenta a su monstruosidad y explica cómo se siente y qué piensa, llevándonos como lectores a un acercamiento a este personaje que representa "la otredad". Sería, pues, el primer texto donde el vampiro está dotado de voz propia y todo el universo narrado corresponde a su perspectiva, no a la del que lo observa; es el punto de vista minoritario frente al punto de vista mayoritario, que era el manejado en los textos anteriores.

De esta forma, la transgresión nos viene contada por el propio transgresor, no por una serie de observadores que la mayoría de las veces son juzgadores del proceso. Se desencadena entonces una especie de compasión ante este personaje incomprendido, rechazado y obligado a la marginación. Ya no es importante el punto de vista social, ya no interesa el "mal" que pueda ocasionar en los demás, sino el que él mismo padece. En este sentido está muy relacionado con el vampiro romántico, el cual era visto como ser maldito y condenado, aunque no por él mismo sino por un narrador que se compadecía de él. Por primera vez podemos llegar a conocer qué siente o qué piensa el transgresor como ser inadaptado y marginal.

Esta "nueva" perspectiva literaria -desde el punto de vista del transgresor- abrirá nuevas interpretaciones más piadosas y menos descalificativas, y será muy utilizada en textos más contemporáneos, como es el caso de las *Crónicas Vampíricas* de Anne Rice. Podríamos decir que marca la diferencia fundamental entre los textos con criatura monstruosa decimonónicos y los posteriores.

CAPÍTULO V: EL VAMPIRO HISPANOAMERICANO

1. LA HERENCIA DE POE

Para hablar de la literatura fantástica que tiene lugar en la segunda mitad del XIX en Hispanoamérica, es necesario destacar la difusión e influencia de los textos de Poe. Sus escritos, así como el peculiar enfoque y tratamiento de lo fantástico, fueron de importancia decisiva para dar un sesgo diferente a la literatura fantástica en español, así como para renovar temas y modos narrativos que se consideraban anquilosados. A través de Poe, nos atrevemos a decir que la “nueva” estética decadentista se introdujo de manera importante en la literatura en español, y la ambigüedad del texto, rasgo tan importante en el gótico americano, permeó los textos de la tradición hispanoamericana.²¹³ Ejemplo de ello son los cuentos de vampiros de Rubén Darío y de Alejandro Cuevas: “Thanatopía” y “El vampiro”, respectivamente.

Todo ello muestra un mosaico más amplio del ambiente literario de la época, que lejos de reducirse al ámbito exclusivo del idioma inglés, se dio en países de diferentes idiomas (francés, inglés, español, italiano, alemán), compartiendo un eje común de temática literaria; ahora cabe preguntarnos, ¿en todas estas literaturas se respondió de un mismo modo? ¿o, por el contrario, las diferencias culturales hicieron que una figura como el vampiro funcionara en cada una de ellas de un modo especial? En el transcurso de este capítulo intentaremos abordar dichas cuestiones y ofrecer respuestas significativas al respecto, trabajando sólo con cuentos de vampiros.

Con el primer heredero importante de Poe que nos encontramos es el nicaragüense Rubén Darío. De acuerdo con J. Olivio Jiménez, Rubén Darío es, entre los modernistas, "uno de los primeros en tener una conciencia del género [fantástico] y una voluntad de cultivarlo como tal".²¹⁴ Asimismo considera que existe una vertiente de fuerte tradición esotérica en los cuentos fantásticos de Darío. No hemos de olvidar la gran importancia de

²¹³ Muestra de la difusión del autor estadounidense en América Latina son las distintas traducciones de su obra, que se hicieron a finales del XIX. Hensley C. Woodbridge señaló las siguientes:

- "El Cuervo" de Edgardo Poe", *El Correo de Perú*, n° 31, 2 de agosto de 1874, pp. 245-247; n° 32, 3 de agosto de 1874, p. 251.

- "El buitre", traducción de J. A. Quintero, *La América*, I, 1, 1 de mayo de 1871, p. 7.

- "El escarabajo de oro", *La América*, I, 6, 15 de julio de 1871, pp. 85-59.

En Hensley C. Woodbridge, *op.cit.*

²¹⁴ Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, Selección y Prologo de José Olivio Jiménez, pp. 7-29, p. 8.

estas corrientes en el panorama cultural del fin de siglo, en las cuales se buscaban alternativas al cristianismo. El modernismo, al igual que el decadentismo, simbolismo y otros movimientos finiseculares, no tardaron en sumarse a dicha tradición.

Cathy Login Jade²¹⁵ habla de un fuerte conocimiento y cultivo del ocultismo por parte de Rubén Darío. Menciona un artículo del propio autor publicado en *La Nación* en el que demuestra un conocimiento pleno acerca del tema. En él, Darío ofrece un panorama general de las corrientes esotéricas de su momento:

Divide a los ocultistas en tres grupos: 1) La Sociedad Teosófica fundada por Madame Blavatski y el coronel Olcott, 2) los Rosacruces encabezados por Sar Péladan, y 3) el Grupo Independiente de Estudios Esotéricos dirigidos por Gérard Encausse, *Papus* [...] concluye que el último grupo es el más importante porque es el más amplio de visión, ya que abarca el "cabalismo", la astrología, el magnetismo, el hipnotismo, el gnosticismo, la francmasonería y la alquimia.²¹⁶

En este último grupo también podríamos incluir muchos de los temas de la narrativa fantástica de Darío, como es el cuento "Thanatopía".

El primer cuento fantástico de corte vampírico que nos encontramos en la narrativa en español es precisamente el citado "Thanatopía",²¹⁷ fechado en Buenos Aires en 1893. El protagonista del cuento, y el cuento en sí mismo, nos recuerdan la narrativa de Edgar A. Poe: el personaje desequilibrado que tiene contacto con hechos extraños y la ambigüedad tejida en torno a éstos; e incluso el vampirismo del relato que es semejante al de "Berenice" o el de "Ligeia" y que, tal como es descrito por Olivio Jiménez, es un vampirismo "en el sentido teosófico (y asimilable al de la magia negra) de muertos que se aferran a sus cuerpos físicos".²¹⁸

"Thanatopía" relata la experiencia sobrenatural de un muchacho que tiene un encuentro con un vampiro, encarnado en la madre. El cuento está dividido en dos

²¹⁵ Cathy L. Jade, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*.

²¹⁶ *Ibid*, p. 23

²¹⁷ Trabajaremos con la edición del cuento recogida en Rubén Darío, "Thanatopía", *Cuentos fantásticos*, *op. cit.*, pp. 30-35

²¹⁸ *Ibid*, p. 20

secciones. Comienza con un narrador homodiegético -el propio James, protagonista-, interrumpido por otro heterodiegético o en tercera persona gramatical, que pone en duda lo que el primero dice; gráficamente aparece entre paréntesis. Mas este narrador en tercera persona sólo aparece al principio del relato, otorgando elementos que alteran en cierto modo la credibilidad de James. De esta forma, expresiones como "De cuando en cuando suele tener esos raros arranques" (p. 31), añadidos a los atributos de su personalidad, hacen dudar de su veracidad. Sumemos las alusiones a la inestabilidad emocional del personaje que aparecen en aspectos como el insomnio, la tristeza o la falta de apetito. Todo ello aleja ante lo que el texto dice; además, al más puro estilo de Poe, crea una atmósfera ambigua que impide discernir claramente la verdadera naturaleza de lo narrado.

El cuento se abre con el diálogo del protagonista e introduce ya desde el principio la tradición científica que, como conoceremos a través de la lectura, constituye la base de la naturaleza temática del texto:

Mi padre fue el célebre doctor John Leen, miembro de la Real Sociedad de Investigaciones Psíquicas, de Londres, y muy conocido en el mundo científico por sus estudios sobre el hipnotismo y su célebre *Memoria sobre el Old*. (p. 30)

El necrofilico se introduce desde el título: "Thanatopía", porque hace referencia clara a *Thanatos*, el dios griego de la muerte;²¹⁹ al mismo tiempo, también se puede relacionar con el psicoanálisis de Freud, que parte de la división entre Eros y Thanatos para la descripción de la psicología humana.

La descripción del carácter del protagonista se hace de forma oblicua, es decir, a partir de las expresiones del mismo, así como de breves alusiones de los demás personajes. Encontramos, pues, un personaje de raíces posiblemente argentinas pero de cultura inglesa, de nombre James Leen, educado en Oxford y de regreso en Buenos Aires donde ejerce como profesor y que "es uno de los más estimados en nuestros principales colegios [...]" (p. 31); parece huir de su padre: "Yo he llegado a la República Argentina, *prófugo, después*

²¹⁹ Reproducimos la entrada correspondiente, extraída del *Diccionario de mitología griega y romana*, a cargo de Joël Schmidt, *op. cit.*: "Eurípides, en su tragedia *Alceste*, cita a este dios como el dios de la Muerte. Ciertamente, Tánato habita en los Infiernos, donde su madre, la Noche, lo dio a luz junto a su hermano gemelo Hipnos, el sueño [...] Tánato, más que la muerte en sí, es su mensajero" (p. 222).

de haber estado cinco años preso, secuestrado miserablemente por el doctor Leen, mi padre"²²⁰ (p. 31).

El narrador heterodiegético lo describe: "Delgado, rubio, nervioso, agitado por un frecuente estremecimiento [...]" (p. 31). De carácter visiblemente temeroso y sensible ante cualquier hecho horroroso, James Leen inicia la narración de su vida. Pero informa para ello que "no estoy borracho. No he sido loco" (p. 31), dejando ver por un lado, la naturaleza extraña de su relato e insistiendo, por otro, en su cordura y la verosimilitud de lo contado. Más adelante dice acerca de su carácter:

No puedo dormir sin luz, no puedo soportar la soledad de una casa abandonada; tiemblo al ruido misterioso que en horas crepusculares brota de los boscajes [...]; no me agrada ver revolar un mochuelo o un murciélago; no visito [...] los cementerios; me martirizan las conversaciones sobre asuntos macabros [...]. Tengo el horror [...] de la muerte. (pp. 30-31)

Tras esta breve descripción de sí mismo, el narrador -James Leen- menciona la muerte de su madre, hecho por el cual fue internado en un colegio de Oxford. El motivo del ingreso, según el narrador, se basó en el parecido físico entre él y su madre: "Físicamente era el retrato de mi madre [...] y supongo que por esto el doctor procuraba mirarme lo menos que podía" (p. 32). En una segunda lectura, este mismo hecho podríamos entenderlo como núcleo general de la acción.

La estancia en el colegio de Oxford lo convierte en una persona triste e inestable emocionalmente.

¡Oh, cómo aprendí entonces a ser triste! Veo aún, por una ventana de mi cuarto, bañados de una pálida y maleficia luz lunar, los álamos, los cipreses... ¿por qué había cipreses en el colegio?... y a lo largo del parque, viejos Términos carcomidos, [...] en donde solían pasar las lechuzas que criaba el abominable septuagenario y encorvado rector... ¿por qué criaba lechuzas el rector?... Y oigo, en

²²⁰ En cursiva en el original.

lo más silencioso de la noche, el vuelo de los animales nocturnos

[...] y una media noche [...] una voz: "James" [...] (p. 32)²²¹

Lo que más llama la atención de este fragmento es cómo James comienza a dudar ante una serie de cosas o actos que no son habituales en los internados y que se relacionan indirectamente con lo extraño; de igual manera, la descripción está teñida de este componente, sobre todo cuando utiliza expresiones como "pálida y maleficia luz lunar". En este momento, el texto hace que nos preguntemos como lectores hasta qué punto podemos confiar en la credibilidad del narrador, puesto que deja entrever un elemento perturbado e inestable en su propia concepción de los hechos. Su estancia en el internado es relacionada con una persecución o reprobación por parte del padre a partir de la muerte de su madre, ya que fue tras ésta que el padre decidió internarlo; pero, ¿no es más probable que James Leen, evidentemente afectado por el fallecimiento reciente de su madre, fuera recluido en un colegio con el fin de continuar sus estudios y distraer su mente? En este sentido nos topamos con un narrador muy parecido al de Poe en su "Berenice", en el que todo el universo narrativo es puesto en duda precisamente por la visión deformada de la realidad que el personaje tiene; sin embargo, mientras que en el texto de Poe el propio narrador nos informa de ello, en el de Darío no, sino que sólo podemos dudar por la manera de construir y contar su historia: "Son ideas que me vienen. Excusad la manera de mi narración" (p. 32). Por lo que podríamos llegar a decir que por ese lado el texto de Darío incrementa la ambigüedad del de Poe.

Otros indicios del hecho extraño que tienen lugar en la narración son expresiones como "*entonces yo no comprendía*" (p. 33) o, más directamente relacionado con el hecho extraño, la voz que lo llama a medianoche. De esta forma llegamos a asociar la voz con lo nocturno y, a su vez, basándonos en la propia descripción de James, con los animales de la noche como la lechuza o los murciélagos -no olvidemos que a estos últimos les tiene especial temor-, los cuales son referentes vampíricos por excelencia. Por ello, esta voz anticipa la naturaleza de la madrastra.

Antes de abordar la relación entre James y su padre, hemos de mencionar que el texto menciona que el Doctor Leen pertenece a la Sociedad de Investigaciones Psíquicas, sociedad que existió realmente en la Inglaterra victoriana, y que estaba integrada por

²²¹ En cursiva en el original.

científicos que estudiaban y sometían a prueba los aparentes hechos irracionales; siempre se caracterizó por su escepticismo.

James es visitado por su padre para sacarlo del internado, debido a dos razones fundamentales: su salud y el deseo de su madrastra de conocerlo; es la primera referencia textual a ella. La relación entre el narrador y su padre es fría y distante, y aparece claro el resentimiento del hijo contra el padre. Muestra de ello son las referencias negativas hacia la figura paterna desde el inicio del relato. Como ejemplo baste mencionar el siguiente fragmento de la página 31:

Mi padre, que nunca se manifestó cariñoso para conmigo, me iba a visitar a Londres una vez al año al establecimiento de educación en donde yo crecía, solitario en mi espíritu, sin afectos, sin halagos.

O más adelante:

Al cumplir los 20 años se me anunció un día la visita de mi padre. *Alegréme, a pesar de que instintivamente sentía repulsión por él; alegréme, porque necesitaba [...] desahogarme [...] aunque fuese con él.* (p. 32)²²²

A semeja la figura del padre a la del científico-mago obsesionado, al estilo de Victor Frankenstein: "Y de pronto me vino a la memoria mi dulce y blanca y rubia madrecita [...] abandonada casi por mi padre, que se pasaba noches y días en su horrible laboratorio" (p. 33). Igual que Frankenstein, el Dr. Leen está obsesionado con la vida después de la muerte, y muy posiblemente movido de igual modo por el amor a los seres queridos -en este caso, la esposa muerta-, lo que le llevará a la creación de un ser extraño, que es la madre "resucitada", identificada y calificada como vampiro.

Ya habíamos apuntado el motivo que el narrador encontró para que su padre lo internara en el colegio, y éste se basaba en el parecido físico con ella. Unido a esto aparece una característica importante revelada por el mismo James: la imposibilidad del padre de mirar directamente a los ojos o al rostro de su hijo. El único momento en el que esto ocurre, el padre deja de ser visto como persona para ser percibido como monstruo, debido al uso y asociación que hace James de atributos diabólicos en la descripción:

²²² En cursiva en el original.

Por primera vez, ¡por primera vez! Vi sus ojos, clavados en los míos. Unos indescritibles ojos, os lo aseguro; unos ojos como no habéis visto jamás, ni veréis jamás; unos ojos con una retina casi roja, como ojos de conejo; unos ojos que os harían temblar por la manera especial con que miraban. (p. 34)²²³

La única imagen de la madre aparece a partir de un retrato de Rossetti, "cubierto de un largo velo de crespón" (p. 33). En la presentación que el texto hace de la madre vemos los dos polos opuestos del tipo de mujer de la época: la dulce, bella y casi santa, y la de naturaleza lujuriosa y diabólica; la dualidad de la que hablaba Dijkstra. La primera se da a partir de los recuerdos que el narrador conserva de ella, y es descrita físicamente además como rubia, amorosa, dulce y blanca; la segunda, es el resultado del experimento del padre, resucitada de la muerte, y es descrita como vampiro y con atributos relacionados con la muerte y lo diabólico: frialdad excesiva, tristeza, mirada sin brillo, olor nauseabundo, y oquedad, haciendo hincapié en el cuerpo sin alma. El texto da a entender que es el propio cuerpo de la madre el que el Dr. Leen utilizó para su experimento.

Encontramos, pues, en este personaje atributos contrapuestos de la vida y la muerte, relacionados estos últimos con la figura del vampiro. En cambio existe una alusión intermedia entre ambos que tiene lugar cuando el narrador la rememora, llamándola "*My sweet Lily*" (p. 33); aunque el narrador obviamente se refiere a su "madrecita" pura y bella, podemos ver una mención -y otro indicio de lo extraño- a la ya mencionada Lilith, de características similares a la vampírica madrastra que vendrá después.

Cuando finalmente James conoce a su madrastra, descubre la figura de la madre revivida, pero con los atributos opuestos a los que tenía en vida, es decir, con los propios de la muerte. Lo más característico del encuentro es la voz, porque la asocia a la que oyó una noche en el internado. Al mismo tiempo tiene lugar una alusión literaria, esta vez al *Retrato de Dorian Gray*, en el sentido de identificación del alma de su madre con el retrato: "Oí entonces, como si viniese del gran retrato, del gran retrato envuelto en crespón, aquella voz del colegio de Oxford, pero muy triste [...]" (p. 34). El texto continúa la tradición de "muertas revividas" o "amadas muertas" -tal como Poe, Hawthorne o Crawford-, con la novedad de que esta reviviente es la madre del protagonista, lo cual nos podría acercar a

²²³ En cursiva en el original.

dos interpretaciones del personaje: por un lado, el texto aleja de este modo el aspecto sexual del vampiro, por tratarse de su propia madre; o, por otro, el texto revela una relación incestuosa enmascarada y el temor a ésta.

Al igual que Poe, Darío construye su texto en la ambigüedad. Pero a diferencia de él, aclara la naturaleza de su personaje, restándole quizá fuerza al carácter dual del relato; aunque también, a diferencia de él, el narrador no informa de la naturaleza enferma de su carácter, cosa que sí ocurre en el texto de Poe.

Por otra parte, las referencias literarias del texto de Darío no se reducen a Poe, pues es importante mencionar cómo el Dr. John Leen está construido de forma similar al Dr. Victor Frankenstein; o la alusión intertextual al *Retrato de Dorian Gray* de Wilde en la asociación de retrato con alma o esencia humana. El carácter vampírico viene dado por la afirmación del propio narrador, cuando dice que "el doctor Leen es un cruel asesino; que su mujer es un vampiro; ¡que está casado con una muerta!" (p. 35).

En cuanto a la transgresión del vampiro, ésta se manifiesta en el hecho de haber traspasado la barrera de la muerte. Sin embargo este personaje es pasivo, ya que no hace nada por sí mismo, sino que es a través de la investigación del Dr. Leen que consigue su inmortalidad. El texto, por otro lado, es transgresor literariamente hablando puesto que introduce formalmente en la tradición hispanoamericana el tema vampírico, enfocado en este caso desde el punto de vista intelectual del conocimiento de las corrientes científicas aplicadas a hechos "sobrenaturales". Encontramos en él un común denominador de todas -o la gran mayoría- de las narraciones de personaje vampírico en español de la época, y éste consiste en la metaforización del vampiro. Tal como veremos más tarde en el de Pardo Bazán, o en el de Amado Nervo, o incluso el de Rebolledo, el vampiro no tiene la fuerza simbólica con la que contaba en los textos en inglés, pero sí mantiene cierto carácter metafórico para una interpretación más amplia del mismo. En este caso, el vampiro le sirve a Darío para un planteamiento de las diferentes tradiciones religiosas y si el conocimiento científico podría llegar a sustituir a las religiones oficiales; como en el caso de Polidori o el de Stenbock, Darío utiliza el personaje vampiro para cuestionar los valores establecidos, dejando abierta la posibilidad de otros en tanto que el personaje transgresor no muere al final del relato. Por ello, una lectura más profunda del cuento llevaría a la conclusión de que las tendencias científicas podrían llegar a sustituir a las tradiciones ortodoxas, en este

caso la católica, puesto que aquéllas como ésta ofrecen el milagro de la resurrección del cuerpo, mediante métodos diferentes obviamente (Jesús logró resucitar a partir de una vida piadosa y ejemplar y la madre del cuento de Darío es un producto de los estudios y experimentos científicos del Doctor Leen). Sin embargo ni el propio Darío ni la sociedad de la época estaban preparados para una interpretación equitativa entre ambas tradiciones, por lo que su "resucitada" no es perfecta: no posee alma, logrando únicamente la resurrección del cuerpo, como hace el vampiro tradicional.

Posiblemente la diferencia más importante entre este vampiro y otros que hemos estudiado, como el de Polidori o incluso el de Poe, es que este vampiro es vuelto a la vida a partir del conocimiento científico, como ya hemos apuntado, uniéndose así a una visión más elitista, alejada de la creencia popular tradicional. En este sentido se acerca más a *Frankenstein* que a los relatos más típicos de vampiros. Además, el vampiro de Darío no muere, no es eliminado en tanto que no representa una amenaza real para la sociedad, ya que no simboliza lo otro como agresión sino como complementación.

Un autor menor y también heredero de Poe y Hoffmann, sobre todo en el cuento de vampiros al que nos referiremos, es el mexicano Alejandro Cuevas. "El vampiro"²²⁴ forma parte de un libro del autor titulado *Cuentos macabros*, que temáticamente responde al más puro estilo modernista: cuentos extraños y sobrenaturales ampliamente influenciado por la narrativa de Poe y Hoffmann.

Cuando lo leemos no podemos sino recordar un cuento del que, a nuestro parecer, contiene ecos: "El hombre de la arena" de Hoffmann. En ambos cuentos el protagonista infantil es traumatizado por una figura sombría y extraña y cómo ésta afecta su vida; en ambos, igualmente, se deja ver una relación mórbida entre dicha figura y el padre. "El vampiro" cuenta, a través de un narrador homodiegético, la memoria infantil de la muerte del padre. Para ello introduce una serie de elementos que nos esclarecerá, como lectores, la misma. El cuento está dividido en ocho secciones o fragmentos. Comienza con las descripciones físicas de los padres (sección 1), de la casa (sección 2), del personaje tenebroso (sección 3), del desván (sección 4), de las arañas (sección 5) y las descripciones van cerrándose hasta el clímax (sección 6) y la resolución del relato (sección 7). El fragmento correspondiente al episodio de las arañas funciona en el texto como nexo entre

²²⁴ Trabajaremos con la edición recogida en Alejandro Cuevas, "El vampiro", *Cuentos macabros*, pp. 67-79.

las descripciones físicas anteriores y la acción del relato, así como de elemento metaforizador nuclear.

El padre sin duda es una figura importante y positiva para el narrador, por lo que las referencias y atributos con los que lo califica son de admiración y respeto. Aunque le atribuye el adjetivo "débil", hecho que en una primera lectura puede pasar desapercibido, pero que en realidad introduce una de las razones de su final: la debilidad de carácter que le impidió enfrentar al ser vampírico, que a su vez es identificado con la araña. Por otro lado, recuerda directamente la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche de la voluntad y el súper hombre frente al débil, tan en boga en este momento.

Era mi buen padre hombre de carácter apacible y débil, misántropo, sombrío, taciturno y meditabundo, cuyos cuarenta y cinco años parecían aumentados por una vejez prematura [...] de corta estatura, su cuerpo ancho revelaba una complexión robusta y una obesidad anterior, modificadas por padecimientos morales. (p. 67)

La rememoración de la madre muerta se da a través de la descripción del único retrato conservado de ella. Hay que señalar al respecto que dicha descripción está hecha dentro de los estereotipos modernistas de la mujer bella, cercana a una diosa e influenciada por la estética de los lienzos prerrafaelitas, así como por el detallismo.

La escultural figura de una mujer de veintidós años, fresca y rozagante, de mirada llena de animación é inteligencia y sonrisa impregnada de dulzura y gracia, se destacaba sobre un fondo de vegetación otoñal, una arboleda por cuyo ramaje penetraban los rayos de sol, de cuyos ardores defendía a la dama una pequeña sombrilla de seda roja sostenida por la diestra aristocrática que se apoyaba á la orilla del escote, sobre el hermoso busto cubierto por el corpiño de blanco raso, del que abiertas mangas dejaban asomar dos torneados y mórbidos brazos, de cuya cintura delgada rebosaba albenate el sedoso globo abullonado de la falda [...] la rubia cabellera flotando ondulosa á los lados del lindo rostro y recogida hacia atrás, el semblante bellísimo, el marfilino cuello del que pendía un bejuco de oro, los hombros y el suave y elevado pecho,

surgían bañados por la encendida tinta transparente que tomaba la luz al atravesar la delicada tela del [...] quitasol, haciendo palidecer [...] la abierta rosa de Castilla que oprimían los delgados dedos de la izquierda. [sic] (pp. 67-68)

Ésta será la única alusión a la figura materna, pero se verá cómo el texto insinúa que su ausencia será el motivo nuclear de las desgracias del padre: "No hay hogar sin madre", parece decirnos.

Las descripciones siguientes son extensas y extremadamente detallistas. De todas nos detendremos únicamente en la del italiano y la de las arañas, por su importancia en el texto. El resto tiene una función de situación espacial de la acción del relato; son las referentes a la casa y al desván y la venida "á menos" [sic] de la familia.

La introducción del personaje italiano tiene lugar en la sección 3: "No recibíamos visitas, fuera de un viejecillo italiano que iba con frecuencia á ver á mi padre" [sic] (p. 70). El personaje es evidentemente negativo a los ojos del narrador ("El vejete me inspiraba una antipatía invencible, una repugnancia instintiva." (p. 70)), por lo que la concepción que tiene de él, así como su descripción están bañadas de esta visión. Hecho que podemos observar en expresiones como: "parecía gozar con mi angustia" (pp, 70-71), o en los atributos con los que se refiere a él: "manos huesosas y largas, frías como las de un mono", "reía con una risa seca, hueca y que resonaba en su pecho como en la caja de una rajada guitarra" (p, 71). Ambas referencias sirven de introducción a la descripción completa del sujeto, y con ellas el narrador nos pone en guardia ante este personaje sórdido y tenebroso, asociándolo con lo animalesco y con el vacío; éste hace alusión en cierto sentido a la naturaleza vampírica, en tanto que cuerpo vacío, sin alma. Volvemos a encontrar la insistencia en este aspecto, como también había ocurrido en el cuento de Darío.

La descripción es importante, al igual que fue anteriormente la del padre y la de la madre, ya que de cada una de ellas se desprenden los aspectos psicológicos y morales de los personajes, al mismo tiempo que acentúan la función conceptualizadora de bien y mal en el texto. Por ello, las referencias y asociaciones con la araña en el caso del personaje italiano, animal con el que será plenamente identificado al final, son importantes ya que adelantan su naturaleza vampírica y funcionan como anticipadores de la acción final.

La figura repulsiva de aquel extranjero; su cabeza gruesa y hundida entre sus agudos hombros levantados, su cráneo de ancha frente deprimida cubierto por una montera parada, su rostro de mandíbula recia y saliente, su nariz en forma de pico de ave de rapiña sobre la boca de labios delgados y torcida por un guiño de socarrona malicia que dejaba asomar la extremidad de un largo colmillo amarillento, sus ojillos negros y saltones de mirada rápida y solapada [...] sus orejas de lóbulo enorme, aquel rechoncho y panzudo tórax envuelto por un saco cerrado [...] color leonado, por cuyas mangas salían dos brazos desmesuradamente largos y descarnados que correspondían con las piernas inconmesurables de andar menudo y silencioso. (p. 71)

El narrador-niño se refugiaba en el desván, lugar donde podía observar atentamente la lucha entre las arañas. Dedicó una sección completa a la descripción de esta lucha (sección 5), que en una primera lectura funciona como simple descripción, pero que también se relaciona sin duda con el ataque y la lucha entre el padre y el italiano. Nos encontramos, por tanto, con otro elemento anticipatorio de la resolución del relato.

En realidad, era una labor inteligente la efectuada por el astuto insecto: tomando de las glándulas de su abdomen la extremidad de un hilo, llevábale diestramente sobre el cuerpo de su adversaria, atándole, envolviéndole imperceptible y gradualmente en una red que concluía por inmovilizarle [...] el verdugo clavaba sus mandíbulas de vampiro sobre el cuerpo indefenso, abandonándole en su tenue sudario después de haberle sorbido la sangre y la vida. [sic] (pp. 74-75)

Ya comienza a aparecer la metaforización del vampiro que se hace, al mismo tiempo, a partir de la identificación de éste con la araña. En el cuento de A. Cuevas no existe ningún hecho sobrenatural; existe un suicidio y una relación tiránica entre el prestamista italiano y el padre. Razón por la que cada vez que se veían el padre salía "siempre nervioso, excitado, casi violento, quedando luego por muchos días sumergido en hondas meditaciones y permaneciendo horas enteras en su sillón [...] ceñudo y taciturno"

[sic] (p, 70). Por ello, deducimos que también alejó siempre a su hijo de este individuo ("mi padre, con visible mal humor, me arrancaba de la férula odiosa" (p. 71), "He dicho á usted que no toque á mi hijo, ó vive Dios...!" [sic] (p. 76))

La acción del cuento comienza cuando el narrador, a la edad de doce años, se encuentra en el despacho del padre leyendo la *Divina Comedia*, concretamente los versos que hacen referencia a la araña (otro indicio de la resolución), y llega el italiano que lo acosa, hasta que el padre lo interrumpe y lo manda a dormir. En la penúltima sección se narra la pesadilla, momento que correspondería al enfrentamiento entre ambos hombres. Finalmente, la última sección narra cómo el protagonista encuentra el cadáver del padre que se ha suicidado, y la carta que le deja. El texto habla explícitamente de que la relación entre el padre y el italiano era meramente económica y la lucha que el niño ve en su pesadilla muestra lo opresivo de la relación:

Una era mi padre que, como un enfermo baldado, se arrastraba penosamente en cuatro piés, gateando como una criatura, hasta tropezar con la otra silueta; era ésta [...] una gigantesca araña de múltiples, largas y asquerosas patas sobre las que se mecía el abdómen y la cabeza del viejecillo socarrón [...]

Permanecieron ambos contemplándose, sonó la hueca risilla y una de las antenas del monstruo, después de tocar el vientre, estiróse hasta posarse sobre la espalda de mi padre [...]

Nuevamente volvió á alzarse la temible extremidad, tocando otra vez el dorso... [...]

Terminóse la obra fatal, la red funesta apretó sus nudos; el horrendo fantasma avanzó hasta sobreponerse á su presa, descendió encogiendo los sustentáculos y clavó la mandíbula sobre la víctima indefensa [...] [sic] (pp. 77-78)

También en el cuento de Alejandro Cuevas, como en el de Rubén Darío, encontramos que el personaje vampiro no sigue el orden tradicional o el modo anglosajón, sino que aparece de nuevo una metaforización de la vampirización. El cuento de Alejandro Cuevas tampoco pertenece al orden fantástico, sino que un suceso ordinario es convertido en extraordinario a partir del uso de la narración velada o insinuada, de la aparición del

inconsciente revelador, dado fundamentalmente con los sueños y/o pesadillas; la metaforización de un personaje real en uno ampliamente asociado a la malignidad y a lo demoníaco; y, por último, la ambigüedad, todos ellos rasgos muy característicos de la narrativa estadounidense en general y de Poe en particular. En este caso, el vampiro se identifica con el personaje del italiano, con el extranjero. Es curioso cómo la crítica del ser que "chupa" la vida de los demás recae en un extranjero, sobre todo sabiendo que el texto está situado en México. Podemos arriesgarnos a decir, pues, que existe algo de crítica socio-política velada en el personaje del vampiro.

Lo más novedoso de este vampiro es quizá cómo construye la metáfora a partir de la animalización, despojado de cualquier atributo humano, siguiendo los tópicos de animales asociados con lo maligno, particularmente a través de las arañas.

Antes de concluir con el epígrafe dedicado a los herederos de Poe en el ámbito hispanoamericano, no podemos dejar de mencionar a un escritor, hoy día casi desconocido: el peruano Clemente Palma, hijo del también escritor, Ricardo Palma.

La obra de Clemente Palma no es extensa y actualmente es difícil de conseguir, pasando a formar parte de la lista formada por autores brillantes y casi olvidados. Publicó dos libros de cuentos, *Cuentos malévolos* (1904) e *Historietas malignas* (alrededor de 1920), y una novela de ciencia ficción, *XYZ* (1934), basada, según el propio autor, en los preceptos que plasmó Villiers d'Isle Adam en la *Eva Futura*.

Lo que más nos interesa es su obra cuentística, puesto que en ella se observa, aparte de una de las mejores muestras de lo fantástico modernista, una notable influencia del gótico anglosajón y, fundamentalmente, de los textos de Poe.

El cuento que engarza perfectamente con la tradición hispánica del género fantástico que estamos tratando es "La granja blanca", recogido en los *Cuentos malévolos*. En él nos encontramos con un personaje femenino descendiente directo de la Berenice o la Ligeia de Poe: Cordelia.

"La granja blanca" cuenta a partir de un narrador homodiegético la historia del protagonista (del que desconocemos el nombre) y su prima (novia, prometida y esposa del mismo), Cordelia. Ambos mantienen una relación muy estrecha y están muy enamorados, por lo que piensan casarse próximamente e irse a vivir a una granja situada en plena naturaleza (la granja blanca). Cordelia enferma y, aparentemente, muere un mes antes del

enlace definitivo. El protagonista queda profundamente afectado y parece que queda inconsciente durante un período de tiempo, puesto que no logra recordar bien qué ocurrió. Tras su convalecencia va a buscar a su novia y allí la encuentra, como siempre. Se casan y se retiran a la granja, donde tienen una hija, Cordelia hija. Cuando se cumple un año de la boda, ella desaparece para siempre. A través del maestro del protagonista, y coincidiendo con la desaparición de Cordelia, lee una carta que su suegra le envía, en la que le revela que su hija, antes de morir un año antes, le pidió que cuando se cumpliera un año de la fecha que tenían programada para la boda, le enviara su anillo y un crucifijo. Él entiende que ha vivido una ilusión tan cierta como la realidad, o una realidad tan ficticia como la ilusión. Ve en su pequeña hija la resurrección de Cordelia y decide casarse con ella; su maestro, atónito ante la existencia de la niña, la tira por las escaleras y la mata para evitar el incesto. El cuento finaliza cuando el protagonista se va de la granja prendiéndole fuego, con la sirvienta dentro.

Basándose en este argumento, aparentemente tópico, el autor nos plantea una cuestión filosófica relacionada directamente con el hecho fantástico: “¿Realmente se vive o la vida es una ilusión prolongada? ¿Somos seres autónomos e independientes en nuestra existencia?”²²⁵

Augusto Tamayo Vargas, quien introduce la edición que hemos utilizado para este trabajo, define este tipo de concepción fantástica como “un desliz dentro de la realidad, corriendo en un plano paralelo a ella”.²²⁶

Entre los aspectos más interesantes del cuento destaca la construcción del personaje de Cordelia y su relación con el protagonista, de manera muy similar a los textos estudiados en este trabajo de Poe. Por ejemplo, tanto Berenice con Egeus como Cordelia con el protagonista son primos, insinuando una relación incestuosa evidente. Tanto Ligeia como Cordelia son descritas como una especie de divinidad, más allá de la mortalidad humana, y ambas logran resucitar en un cuerpo físico, aunque sea por un tiempo limitado. En el cuento de Clemente Palma destaca sobremanera la identificación de Cordelia con la hija resucitada de Jairo, mención que se hace continuamente desde el inicio del relato, a través de un lienzo que el protagonista conoce y que se encuentra en la catedral de la ciudad.

²²⁵ Clemente Palma, “La granja blanca”, *Cuentos malévolos*, Peisa, Lima, 1974, p. 123.

²²⁶ *Ibid*, p. 6.

Sin embargo, Cordelia supera a Ligeia en el sentido de que ella va más allá, ya que logra dar vida, conjugando, de este modo, la dicotomía vida/muerte de una manera efectiva, y la ilusión de ambas, precepto fundamental del que parte la narración.

Otro de los aspectos que unen a Clemente con su antecesor Poe es el narrador/actor que presenta una visión distorsionada de la realidad, uniéndose ahora el hecho de no saber a ciencia cierta de si la realidad es ilusión y viceversa. El protagonista de “La granja blanca” presenta, además, cierto proceso gradual de locura que va en aumento a partir de la primera muerte de su prima Cordelia y que desemboca en la huida de la granja una vez que le ha prendido fuego, pasando por la idea incestuosa de casarse con su propia hija.

“La granja blanca” constituye un relato importante en la tradición de herederos de Poe y contiene, de una forma más evidente, un modo de narrar y entender el hecho fantástico más parecido al gótico estadounidense. Clemente Palma muestra, podríamos decir que más que ningún otro, la construcción de relatos ambiguos donde el hecho fantástico, la ilusión y la realidad se confunden en una sola, sin poder llegar a distinguir cuál es cuál.

2. EL VAMPIRO METAFÓRICO: EMILIA PARDO BAZÁN Y AMADO NERVO

Entre los cuentos de vampiros en español, existe una tendencia muy importante y marcada por la metaforización del vampiro. El vampiro no tiene tanta carga simbólica como en el caso anglosajón, pero se convierte en cambio en la personalización de cierta crítica social, política o incluso moral de la cultura hispanoamericana. Es el caso de los textos de Emilia Pardo Bazán o el de Amado Nervo. En la narrativa inglesa vimos un ejemplo importante en el cuento de Mary Elizabeth Braddon, “Good Lady Ducayne”.

En la producción literaria de Emilia Pardo Bazán es importante mencionar la actividad periodística –fundó y dirigió el periódico *Nuevo Teatro Crítico* (1890-93); la novelística, sus más de 500 cuentos, frecuentemente publicados en prensa; así como la actividad crítica que llegó a propulsar la estética y teoría naturalista, la novela psicológica, basada en la rusa, o incluso el incipiente modernismo. Junto con Galdós y *Clarín*, ha sido considerada uno de los exponentes de la novela realista del XIX español. Ejemplo de ello es su más famosa novela, *Los Pazos de Ulloa*. Sin embargo, también hay que indicar que nunca mantuvo una estética fija, sabiendo adaptar las nuevas corrientes a su propia

concepción de la novela. Tal como considera Marisa Sotelo Vázquez²²⁷, aun cuando se adscribió a la corriente naturalista –de la que tomaría básicamente el determinismo-, mantuvo cierta corriente romántica, presente sobre todo en la psicología de los personajes.

Asimismo, con el fin de siglo y la corriente modernista, su obra se vio salpicada de la nueva estética. Cristina Patriño Eirín²²⁸ señala al respecto el artículo que la misma Pardo Bazán dedicó en defensa de los poetas modernistas:

En 1904 [...] publica en español su artículo sobre la nueva generación de novelistas y cuentistas españoles. En él constata que [...] en su ánimo está impulsar sus creaciones porque reflejan el espíritu de la época marcado por Nietzsche, Schopenhauer y Maeterlinck [...] Percibe un cierto neorromanticismo y un mayor aprecio por lo intelectual que en la composición.²²⁹

Patriño Eirín también señala algunas características de la obra de Pardo Bazán que están influenciadas por la literatura finisecular, sobre todo en novelas que considera plenamente de estética modernista, como *La Quimera* (1905), *La sirena negra* o *Belcebú* (1908). Así destaca el cultivo del satanismo, la necrofilia, el simbolismo de las flores, el detallismo o los rasgos de la *femme fatale* en algunos de sus personajes femeninos.

En la actividad intelectual de Emilia Pardo Bazán es destacable igualmente su contribución al feminismo decimonónico, llegando a considerarse de las primeras feministas españolas. Partiendo de la igualdad de los sexos, pensaba que el primer problema de la mujer española de su época era la carencia de educación: creía que una buena educación para las mujeres las haría salir de la ignorancia, logrando al mismo tiempo un mejor desarrollo de la sociedad, tal y como había ocurrido en otras sociedades europeas. Por ello, no es extraño encontrar en sus novelas mujeres que hablan de la sexualidad, el deseo y el erotismo femenino. Empero, existen grandes contradicciones en su literatura -relacionadas básicamente con la fe católica que la autora nunca pudo abandonar del todo-, y que se reflejan en los finales de corte conservador.

²²⁷ Marisa Sotelo Vázquez, “Emilia Pardo Bazán: entre el Romanticismo y el Realismo” en www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01482841547582635700035/p0000006htm#I_46_ (mayo 2004).

²²⁸ Cristina Patriño Eirín, “El horizonte modernista: *Femeninas* de Valle-Inclán y la estética pardobaziana de fin de siglo”, en www.cervantesvirtual.com/Servlet/SirveObras/05705050999470517428968/index.htm (mayo 2004).

²²⁹ *Ibid*, pp. 4-5

El cuento de temática vampírica incluido en este trabajo es “Vampiro”, fechado en el año 1901 y posiblemente publicado en *Blanco y Negro*, nº 539.²³⁰ Narra el matrimonio entre un anciano septuagenario y una joven de apenas quince años, y la relación metafóricamente vampírica que se establece. Así, el anciano rejuvenece mientras que la muchacha enferma, hasta fallecer. El relato está contado por un narrador heterodiegético, que deja entrever cierta crítica social. Era muy habitual en la época de la autora que las mujeres pasaran a ser mercancía intercambiable por riqueza, sin tener en cuenta la voluntad de la joven, quien, al mismo tiempo, se mantenía sumisa y abnegada por la propia ignorancia. De esta forma, Inesiña es llevada al altar con don Fortunato Gayoso por acuerdos familiares con el tío de la muchacha, el cura de Gandelle.

Los atributos con los que se nos presenta don Fortunato son negativos, y dejan entrever cierta relación con la malignidad, sobre todo en lo que se refiere al origen de su fortuna. Además, es descrito sólo a partir de lo superficial, esto es, de sus riquezas y pertenencias:

En cambio, caudal como el de don Fortunato no se encuentra otro en la provincia. Él sería bien ganado o mal ganado, porque esos que vuelven del otro mundo con tantísimos miles de duros, sabe Dios qué historia ocultan entre las dos tapas de la maleta. (p. 1)

Es significativa la relación que establece para aludir a la naturaleza sobrenatural de D. Fortunato, pues éste regresa “del otro mundo”, abriendo la posibilidad de una doble interpretación: una realista (América) y otra fantástica (la muerte), y es que don Fortunato será el vampiro del cuento.

Inesiña, en cambio, es descrita como una mujer conformista y sumisa al no oponer resistencia al matrimonio que se le ha asignado. La única exigencia que manifiesta es casarse “en el santuario, [porque] era devota de aquella virgen y usaba siempre el escapulario de Plomo, de franela blanca y seda azu.” (p. 1). De igual manera es dotada de atributos positivos, relacionados con la juventud, la salud y la vida: “Una chiquilla fresca, llena de vida, de ojos brillantes, de carrillos como rosas” (p. 1). Mas es notorio cómo al narrador no le importa realmente lo que le ocurra a Inesiña, ya que con características

²³⁰ Trabajaremos con la edición obtenida en www4.gvsu.edu/pozzig/narrativa_gotica/textos/galeria.htm (abril 2003).

iguales a las de Inesiña “¡Hay tantas así desde el Sil al Aviero!” (p.1). Realmente, el personaje central será don Fortunato, sobre el que recaerá la mayor parte de la crítica del cuento.

Todo el pueblo está sorprendido con la boda, y más porque don Fortunato decide hacer heredera universal a su nueva esposa. Fruto del revuelo de la boda –primero por ser entre un anciano y una niña, luego porque él es millonario-, es la tremenda cencerrada²³¹ que le preparan los vecinos envidiosos e impotentes.

En el caso de ella, el principal temor “más instintivo que razonado, con que fue al altar [...], se había disipado ante los dulces y paternales razonamientos del anciano marido” (p. 2). Porque D. Fortunato sólo pide calor:

“lo que tengo es frío –repetía-, mucho frío, querida, la nieve de tantos años cuajada ya en las venas. Te he buscado como se busca el sol; me arrimo a ti como si me arrimase a la llama bienhechora del invierno. Acércate, échame los brazos; si no, tiritaré y me quedaré helado inmediatamente. Por Dios, abrígame; no te pido más.” (p. 3)

A partir de aquí, el texto deja ver la intención real del anciano quien engañando a Inesiña pretende robarle la vida. Para ello busca consejo de un “especialista y curandero inglés”, lo cual nos recuerda directamente la tradición esotérica de moda en la sociedad inglesa (y occidental, en general) del momento. Éste le había asegurado que:

puesta en contacto su ancianidad con la fresca primavera de Inesiña, se verificaría un misterioso trueque. Si las energías vitales de la muchacha, la flor de su robustez, su intacta provisión de fuerzas, debían reanimar a don Fortunato, la decrepitud y el agotamiento de éste se comunicarían a aquélla, transmitidos por la mezcla y cambio de los alientos [...] (p. 3)

No sólo queda en la absorción del aliento joven de Inesiña, sino que “[...] si creyese que haciendo una incisión en el cuello de la niña y chupando la sangre en la misma vena se remozaba, sentíase capaz de realizarlo” (p. 4). De esta forma, el anciano ávido de vida y sin

²³¹ Antigua costumbre que se da en algunas zonas de España y que tiene lugar la noche de bodas cuando uno de los cónyuges es viudo/a. Según el *DRAE*: “Ruido despacible que se hace con cencerros, cuernos y otras cosas para burlarse de los viudos la primera noche de sus nuevas bodas.”

pudor ni arrepentimiento alguno, comienza a succionar el aliento y la sangre de Inesiña, obteniendo un rejuvenecimiento progresivo y la muerte de ella. Pero su ambición y falta de escrúpulos lo llevan a buscar novia de nuevo; el cuento termina diciendo:

De esta vez, o se marcha del pueblo, o la cencerrada termina en quemarle la casa y sacarle arrastrando para matarle de una paliza tremenda. ¡Estas cosas no se toleran dos veces! (p. 4)

Tal como vemos, nos encontramos con un personaje vampiro y con el elemento sexual y sangriento. Y sin embargo, no posee la misma fuerza que otros de características similares vistos en textos anteriores, como eran Lord Ruthven o Drácula. A pesar de la aparición del vampiro, no hay ningún elemento sobrenatural sino que los pocos que se ven se vinculan directamente con el realismo y la crítica social, puesto que queda perfectamente claro a quién se refiere el texto y que la vampirización es metafórica. Así, podríamos enmarcar el texto dentro de la tendencia naturalista, cuyos personajes corresponden más a tipos sociales que a psicologías individuales. Por eso, don Fortunato no es realmente un vampiro, sino aquel típico anciano rico y sin escrúpulos que podía comprar cualquier cosa, hasta a las personas, en una sociedad pobre como lo era la gallega rural de principios del siglo XX.

Es cierto, también, que aparece la tendencia esotérica, pero se relaciona más, a diferencia del cuento de Darío, con aspectos monetarios que con los espirituales, reincidiendo como en el cuento de Braddon en la utilización del ocultismo por parte de las altas esferas sociales. Por otro lado, Inesiña también es un tipo social correspondiente a la mayor parte de la población femenina de la sociedad contemporánea a Emilia Pardo Bazán. De esta forma, los personajes no funcionan tanto como tales, sino como mera excusa para la denuncia social, a través de una idea tan interesante como lo es el uso de la sangre joven para rejuvenecer, que como hemos visto también es el eje central del cuento de Mary Elizabeth Braddon.

Analizando el personaje vampírico desde la perspectiva transgresora, no están presentes ninguno de los atributos tradicionales que lo acompañan. Por ejemplo, Inesiña no se convierte en un vampiro tras la mordedura, y ésta se relaciona con el aspecto sexual únicamente en lo que se acerca al vínculo matrimonial: no existe deseo ni erotismo en el ataque vampírico. En este sentido, “Vampiro” de Pardo Bazán se acerca mucho a “Good

Lady Ducayne” de M.E. Braddon. Tal como vimos, Lady Ducayne era una suerte de excusa para ejercer cierta crítica de un sector social determinado, por lo que aparecía despojada de los atributos tradicionales referidos al erotismo que se habían conformado como esencia del vampiro. Igual ocurre en el caso del cuento de Pardo Bazán, donde don Fortunato e Inesiña son la excusa para la crítica de una serie de tipos sociales muy presentes y actuales del XIX español. Por este motivo la transgresión del personaje se identifica con un mal social que es necesario eliminar. Tanto las Lady Ducayne inglesas como los don Fortunatos españoles ejercen una acción vampírica en la sociedad, plenamente relacionada con plagas o enfermedades más que con el aspecto erótico, sexual y liberador del personaje vampiro. Tanto en Lady Ducayne como en don Fortunato, la vampirización tiene lugar a partir del uso de su riqueza y la ciencia a su beneficio: en el caso de Lady Ducayne, la transfusión; en el caso de don Fortunato un médico curandero inglés. La transgresión de ambos no altera ningún orden social establecido, puesto que su acción está reconocida y acomodada al orden social, a pesar de la disconformidad de la gente como muestra el final del cuento de Pardo Bazán.

Otra muestra importante de este tipo de vampiro metafórico es “La novia de Corinto”, de Amado Nervo, el cual constituyó uno de los representantes más famosos del modernismo hispanoamericano. Fue cofundador de la revista *Azul*, con la que se pretendía llevar a cabo una renovación artística, basada en los principios estéticos modernistas. Más tarde, también se encargaría de la *Revista Moderna*, básicamente con expectativas similares a las de *Azul*. Ambas publicaciones correspondieron a los dos motores de difusión principales del modernismo mexicano.

Si algo distingue la obra de Nervo de la de otros modernistas es su búsqueda obsesiva de Dios, dotando a su poesía de cierto panteísmo que muchos encontraron anacrónico. La espiritualidad de su poesía puede definirse como un enfrentamiento entre carne y espíritu, entre religiosidad e impulso erótico. Para ello se servía -como la mayoría de los modernistas y decadentistas- de las tradiciones esotéricas y heterodoxas de las que ya hemos hablado (panteísmo, hinduismo, teosofía, espiritismo, entre otras), si bien nunca abandonó -también como la mayoría de los modernistas-, su formación católica.

El texto vampírico de Nervo es el titulado "La novia de Corinto". Publicado en *Cuentos Misteriosos* de 1912, no se sabe con certeza a qué año corresponde, aunque se ha

situado en el inicio de su producción literaria.²³² Es un brevísimo relato que nos recuerda al primer texto de tradición vampírica: *Die Braut von Korint*, de Goethe. Comparte con éste el nombre y lo esencial del argumento, aunque está totalmente despojado del elemento pagano que aparece en la balada alemana. Pero el texto de Nervo no está basado, al menos de primera mano, en el de Goethe, sino en el de una tal Croide, tal como él mismo cita: "La señora Croide la recogió, como una florecilla de misterio, en su libro *The Night Side of Nature*." (p. 376)

El relato aparece dividido en tres secciones: en la primera, un narrador heterodiegético cuenta el encuentro entre la muchacha y el mancebo; en la segunda el protagonista descubre que ella está muerta y es un vampiro, así como el trato que tiene como tal; la última es la opinión del propio Nervo sobre el texto.

"La novia de Corinto" tiene un inicio *in media res* y describe a la joven con atributos asociados a lo sobrenatural: "La hija murió", "joven de rara belleza" (p. 375), "el mancebo saboreaba no sé qué sensación extraña de hondura, de misterio, mezclados con un poco de angustia..." (pp. 375-376), "En la amada había un ténue resplandor de melancolía y una como seriedad prematura [*sic*]", "En sus ternuras ponía ella no sé qué de definitivo", "de una frialdad repentina", "serenidades marmóreas", "fuese con cierto ritmo lento y augusto en el andar..." (p. 376)

Aunque tanto el relato de Nervo como la balada de Goethe narran el mismo encuentro amoroso entre una vampiro y un joven mancebo, el de Nervo aparece en cambio despojado del elemento transgresor de origen erótico que en el de Goethe aparecía tan acentuado. Además se tiñe de cierta moral católica totalmente opuesta al poema del alemán. Y es que mientras que en la balada los amantes disfrutaban del amor carnal, en el de Nervo antes de cualquier encuentro íntimo intercambian anillos, efectuando un improvisado matrimonio que aleja directamente la relación de cualquier ámbito pagano o carnal: "La joven le ofreció la sortija que llevaba en uno de sus marfileños y largos dedos. Él le correspondió con otra..." (p. 376). De esta forma el encuentro íntimo se reduce a "compartir algunos manjares" (p. 376), teñido así de cierto carácter púdico y casto. Está presente en cambio el poder de seducción irracional que ejerce el vampiro, en este caso la muchacha:

²³² Trabajaremos con la edición del texto que se recoge en Amado Nervo, *Obras Completas*, Tomo I, pp. 375-377. En esta edición se sitúa la producción de los *Cuentos misteriosos* entre 1912 y 1914.

"El mancebo no la conocía; pero seducido por la hermosura de la doncella, se guardó muy bien de hacerle impertinentes preguntas" (p. 375).

Si en el texto de Goethe la pareja es sorprendida en el apogeo de su encuentro por la madre de la muchacha, aquí es la nodriza de ella quien a hurtadillas logra verla, identificarla y consecuentemente alarmarse.

Pero alguien se había percatado, con infinito asombro, de su presencia [...]; este alguien era la nodriza de la joven; nodriza que hacía seis meses había ido a enterrarla en el cercano cementerio. (p. 376)

El joven aún desconoce la naturaleza de su amada, y ante la insistencia de los padres de ella decide esperar su próxima visita, la noche siguiente: "La joven volvió, en efecto... Volvió con su extraño ambiente de enigma..." (p. 376). Y al igual que la novia de Goethe, "les hizo reproches por haber ido a turbar su idilio" (p. 367). Aunque esta novia, más tradicional, ni maldice ni renuncia al dios cristiano, sino que únicamente se resigna a su condición vampírica, la cual, por otro lado, no provoca en ella el deseo de maldad o venganza que dominaba en la de Goethe:

-Me han sido concedidos -les dijo- tres días solamente para pasarlos con el joven extranjero, en esta casa donde nací... ahora tendré que dirigirme al sitio que me está designado.

Dicho esto, cayó rígida, y su cuerpo quedó allí visible para todos. (p. 376)

Al final del relato Nervo ubica su relato en la tradición popular. De esta forma nos dice: "El cuerpo -dice la historia- fue trasladado como el de un vampiro, y enterrado fuera de los muros de la ciudad, con toda clase de ceremonias y artificios" (p. 376).

Tal como ya hemos visto, este tipo de finales corresponden a la tradición vampírica folklórica, en la que los que se consideraban vampiros eran enterrados extramuros y con los sacrificios y ceremonias necesarias. Además, el mismo Nervo vuelve a insistir en el carácter popular de su texto cuando nos informa en la última sección que "esta narración es muy vieja y ha corrido de boca en boca entre las gentes de las cuales ya no queda ni el polvo" (p. 376). Así, su relato está más integrado dentro de la leyenda que en el cuento fantástico. Los personajes carecen de psicología y los atributos de los mismos son

manejados por el narrador para ofrecer una historia "entretenida" e increíble. Asimismo identifica este valor popular con cierto carácter de la poesía, acercándose en mucho a la visión romántica de la poesía y la conexión de ésta con la tradición popular ("Confieso que a mí me deja un perfume de penetrante poesía en el alma" (p. 376)). Claro, pero desde el punto de vista romántico de tradición hispana, en el que el elemento católico y conservador está mucho más presente y conduce más el texto hacia una moral de orden más conservador -recordemos los escritos de Zorrilla, por ejemplo-, que en los textos de tradición alemana o incluso anglosajona.

Un aspecto característico del relato de Nervo es el hincapié que hace en la unión entre lo vivo y lo muerto, la amada y el sepulcro, parte casi esencial de la concepción arquetípica del vampiro. También visible en el poema de Goethe, si bien desde una perspectiva más física que espiritual, la unión entre los amantes, que a su vez es entre la vida y la muerte, está presente en el intercambio de anillos, el cual aparece insistentemente durante todo el texto. La unión de Nervo toma, por tanto, un sesgo más espiritual, ya que ni menciona el aspecto carnal y además informa que dicha unión es una forma de completarse el ser humano como tal:

Inclinémosnos ante el arcano, ante lo incomprensible de una vida de doncella que no se sentía completa más allá de la tumba. Pensemos con íntima ternura en esa Virgen que vino de las riberas astrales a buscar a un hombre elegido y a cambiar con él el anillo de bodas.
(p. 377)

En el texto de Nervo aparece una suerte de metaforización de filosofía de vida: la vida y la muerte forman parte del mismo ciclo, pero ambas están condicionadas por la moralidad, por la divinidad católica y por su unión casta más allá de los límites naturales, insistiendo de igual modo en el hecho de la resurrección de la carne desde la perspectiva cristiana.

El hecho transgresor de la vampiro aparece en el texto dentro de los límites de la mortalidad, esto es que se trata de un ser que venció a la muerte. Esta vampiro tampoco goza de la misma fuerza simbólica que tiene en otros relatos anglosajones. Y es que su carácter transgresor es reducido al mínimo, despojado de lo erótico, de lo social y lo moral, ya que esta vampiro desea casarse; pareciera que sólo reproduce los aspectos más externos

de la temática vampírica, más que los procesos internos a partir de los que se concebía en otros textos anglosajones, o incluso en el de Rubén Darío. Situada dentro de la tradición legendaria, además, su presencia no presenta ningún riesgo social, no rompiendo, por lo tanto, ninguna norma social ni moral -recordemos su virginidad. Al mismo tiempo es pasiva, puesto que ni opone resistencia a su condición vampírica, ni reniega de lo que le ha llevado a tal condición, frente a lo que ocurría en la balada de Goethe.

Es significativa la diferencia abismal entre ambos textos que cuentan la misma historia y hasta comparten el título. Mientras que Goethe representaba el aspecto más esencial y profundo del vampiro, la transgresión en todas las esferas, Nervo parece ofrecernos cierto aspecto filosófico espiritual, que atiende más a una formación completa del ser humano más allá de la muerte desde una óptica católica, que a la simbología transgresora que el vampiro implica.²³³

3. LA MUJER FATAL. *SALAMANDRA* DE EFRÉN REBOLLEDO

Uno de los textos más importantes en español que trata la temática de la *femme fatale* -asociada ésta, como habíamos visto, al vampiro-, es la novelita *Salamandra* del mexicano Efrén Rebolledo (1877-1929).

Como literato, Rebolledo se adscribió pronto al modernismo, colaborando en la *Revista Moderna* y dirigiendo, junto con Enrique González Martínez y Ramón López Velarde, la revista *Pegaso*²³⁴. Introdujo en su estética escenarios exóticos que conoció de primera mano, gracias a su estancia en países como Japón o Noruega. Fue junto con José Juan Tablada uno de los más importantes cultivadores del japonismo mexicano. Mas lo novedoso de la obra rebollediana es el erotismo, llegando a convertirse en el primer mexicano que trató el tema poético frontalmente.

²³³ Otro texto que parece poseía las mismas características de este vampiro metafórico es la novela, desaparecida, *El vampiro*, del hondureño Froilán Turcios.

²³⁴ Entre su producción poética destacan: *Cuarzos* (1902), *Hilo de Corales* (1904), *Estela y Joyeles* (1907), *Ruinas japonesas* (1907), *Hojas de bambú* (1910), *Caro Victrix* y *Libro loco de amor* (1916) y *Joyelero* (1922); entre la novelística: *El Enemigo* (1910), *Salamandra* (1916), *Saga de Sigrída la Blonda* (1922), *Más allá de las nubes* (1903), *Nikko* y *El Desencanto de Dulcinea* (1916); y la obra de teatro *El águila que cae* (1916).

Acerca del erotismo de su obra, coincidimos con José Ricardo Chaves²³⁵ al afirmar que la novedad más importante reside en ser uno de los primeros que abarca la temática sexual -ya no amorosa- de manera directa y sin rodeos.

Por su parte, Carlos Montemayor²³⁶ distingue cuatro impulsos fundamentales en la temática erótica de Rebolledo, que definirían las direcciones e importancia que ésta toma en su obra. Así distingue: amor sensual contemplativo, en el que el autor no se incluye; amor sensual destructivo de alguno de los amantes; amor sensual con el que se toma conciencia de la soledad humana; alabanza del cuerpo, de la carne. Aun cuando Montemayor se refiere a la poética de Rebolledo, podríamos aplicarlas a la prosa, a *Salamandra* donde encontraríamos fundamentalmente el amor destructivo y la alabanza de la carne, aunque sería incorrecto afirmar que no están presentes las cuatro en el texto.

Luis Mario Schneider dice en el Prólogo de *Salamandra*:

Salamandra, ubicada en el México del porfiriato, aunque se cite al revolucionario Pancho Villa, los personajes vayan al cine, se baile jazz y se publique en 1919 [...] es un compendio [...] de bizantinismo, dandysmo y afrancesamiento de la vida nacional de finales y comienzos del siglo [...] Es el México de la colonia Juárez y de la Roma, del bosque de Chapultepec, de la avenida Madero y de su *Sanborn's*, del teatro Abrey, de las haciendas de Querétaro.²³⁷

Con respecto al año de edición de *Salamandra*, existen diferentes afirmaciones que la sitúan ya en 1919, ya en 1917 o en 1916. Lo que sí queda claro es que la mayor parte de la producción rebollediana fue publicada a partir de 1900, y *Salamandra* alrededor de 1916.

Salamandra, como buena muestra de la producción finisecular, cuenta a través de un narrador heterodiegético la historia de amor destructivo entre el poeta Eugenio León y la *femme fatale* Elena Rivas. Las fuentes literarias de la novela -Barbey d'Aureville, Baudelaire, Huysmans, Rodenbach, Verlaine y otros autores decadentistas-, son explícitas, puesto que el propio texto alude a dichos autores constantemente, incluyéndose de este

²³⁵ J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 108.

²³⁶ Carlos Montemayor, *op. cit.*, pp. 1-2

²³⁷ Efrén Rebolledo, *Salamandra. Caro Victrix*, Prólogo de Luis Mario Schneider, pp. 11-12. Utilizaremos esta edición de *Salamandra* en el trabajo; se trata de una edición facsímil, por lo cual respetaremos la paginación original, citando en primer lugar el número correspondiente a la edición primera y tras la barra la página de la edición actual.

modo dentro de la misma tradición que cita. Además, las descripciones detallistas, el exotismo, el esteticismo y, sobre todo, la actitud de unos personajes que responden completamente a la temática decadentista, completan dicha imbricación.

Lo primero que llama la atención es el título: Salamandra, animal tradicionalmente asociado con lo diabólico. Título que se completa perfectamente tras los primeros fragmentos de la novela que son dos largas citas que aluden a dicho animal: una de Plinio, el Viejo, y otra de Cellini. La salamandra es un animal mitológico, resistente al fuego; con ella será identificada Elena Rivas. El uso de este animal en la literatura no fue exclusivo de Rebolledo, sino que siguiendo las palabras de Schneider:

Los decadentistas la adoraban por misteriosa, pero también por corruptora, por sanguinaria, por degenerada, por ese primitivo gozo hacia la violencia sádica [...] También porque la salamandra es la diosa, [...] sagradamente perversa, sacerdotisa de la belleza maldita; porque es mujer-vampiro [...]

Y más abajo añade: "Por ese afán de dar a la tragedia un sentido elegíaco de la vida [...]"²³⁸

Tomando en consideración estas palabras, no es extraño, pues, que Elena Rivas, mujer fatal, coqueta, cruel y perversa con sus amantes, sea identificada con tal misterioso animal; hecho que, por otro lado, tiene lugar desde el título y el mismo inicio de la novela. J. R. Chaves dice al respecto que "de esta forma queda establecido el carácter teratológico de esta mujer denominada por el narrador 'monstruo de los ojos verdes' y que es 'monstruosamente' coqueta [...]. El resultado es la imagen de Elena como una tigresa ávida de sangre [...]",²³⁹ más cercana, por lo tanto, a lo animal que a lo humano. La novela se abre con una afirmación directa y rotunda acerca de la naturaleza de la protagonista:

Elena Rivas era coqueta; pero no con es coquetería natural en todas las mujeres que se gustan a sí mismas [...] Desencadenaba sobre sus perseguidores al "monstruo de los ojos verdes" porque la deleitaba el espectáculo del sufrimiento. (p. 17 / 31)

²³⁸ Mario Schneider, *op. cit.*, p. 10

²³⁹ J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 108

Es curiosa esta especificación que la separa de las demás mujeres, porque definitivamente ella es única o corresponde a una muestra no frecuente de mujer. Más adelante insiste en este punto cuando la llama "monstruosamente coqueta" (p. 17 / 31).

Elena Rivas nació en Sonora aunque se educó en Los Ángeles, donde "adquirió esa independencia que distingue a las mujeres de los Estados Unidos" (pp. 17-18 / 31-32). Lo que la caracteriza es precisamente su libertad, que la enfrenta no sólo a las mujeres, sino a la sociedad de su época:

Divorciada a poco, no volvió al seno de su familia. Prefirió su libertad, y bella, rica, despreocupada continuó viviendo en su magnífico hotel de la Colonia Juárez, causando la estupefacción de la sociedad metropolitana, que se mantenía encastillada en las costumbres del tiempo de los Virreyes. (p. 18 / 32)

Porque definitivamente Elena Rivas representa a la mujer moderna: autónoma, independiente, individualista, libre y consciente de su libertad. Síntoma de ello, entre otras cosas, es la utilización del nombre de soltera a pesar de ser divorciada. Por el mismo hecho de ser libre, Elena representa la transgresión. Sirva de ejemplo la respuesta que da cuando le preguntan si a ella le gusta fumar:

- Nada más porque en México nos está vedado a las mujeres; pero me parece un vicio bastante desabrido. Me gustaría más fumar opio, recostada en un canapé y reposando mis zapatillas bordadas de seda roja en un escabel. (p. 41 / 55)

Físicamente es una mujer bella, voluptuosa que conoce y admira su propio cuerpo. Como vemos, otro rasgo de la mujer moderna: la conciencia del cuerpo, su deleite y su dominio, totalmente alejado del papel tradicional de subordinación ante la figura masculina: "Elena Rivas frisaba con los veinticinco años y poseía una belleza avasalladora que tomaba los corazones por asalto [...]" (p. 18 / 32). Continúa:

[...] era [...] de una estatura media, a la misma distancia de los extremos. De pelo tan negro como el de una japonesa, pero más fino, ligeramente ondulado [...] y mucho más abundoso. Su carne pulida, firme y de tonos dorados [...] Su busto era alto y rica su cadera. Gracias al traje moderno que desviste tan bien a las mujeres,

mostraba la redondez de sus brazos al través del tul de las mangas, el arranque de los hombros, y oprimido por el tubo de la bota el delgado tobillo que se ensanchaba bruscamente bajo la malla tirante de la media, realizando esa forma de pierna tan preciada [...] champañera. No es posible definir el color de sus ojos [...] pero eran más bien oscuros, y cuando no los cambiaba la coquetería eran duros como los de las aves de presa. El timbre de su voz era armonioso, con un leve matiz de burla [...] y su risa breve, aguda, cruel [...] (pp. 19-20 / 33-34)

Su belleza se corresponde con el prototipo de la época, sin duda influenciada por las apariencias de las grandes actrices de cine mudo del momento. Baste recordar a Theda Bara, arquetipo de la mujer fatal para los *mass media*: las *vamps*. La influencia del cine -el arte moderno por excelencia-, está presente en toda la narración. Prueba de ello no es sólo la apariencia física y la actitud de Elena, sino las constantes menciones a las películas coetáneas, así como el hecho de ir al cine como algo cotidiano de la vida de los personajes modernos. No en vano el "Saludo" que antecede al texto del mismo Enrique González Martínez alude a este hecho, cuando dice que Efrén Rebolledo "nos da una novela breve, con un desarrollo rápido que simula a una película cinematográfica. Diez escenas comprimidas [...] con un argumento pasional y dramático, y en cada escena una 'pose' de la protagonista [...]"²⁴⁰. Y añade que ésta es la forma narrativa más acorde a los nuevos tiempos, sin divagaciones psicológicas, "acción rápida y concentrada o conversación ágil de un actor inteligente que nos dé opinión sobre las cosas sin que se las pidamos."²⁴¹ De igual modo, la propia Elena añade: "Yo conceptúo el baile y el cine como las diversiones modernas por excelencia" (p. 43 / 57).

Lo que hace de Elena Rivas la mujer fatal, la *vamp* de su entorno sociocultural, es su personalidad, su actitud ante la vida y, sobre todo, ante sus amantes. Eminentemente fría, "pasa sin quemarse por entre las llamas del deseo",²⁴² lo manipula a su antojo y en su beneficio. Responsable de las muertes de sus ex-amantes, incluyendo la de su hermano -lo cual insinúa el incesto-, Elena Rivas planea, a partir de unos versos leídos, la muerte de su

²⁴⁰ Efrén Rebolledo, *op. cit.*, p. 15.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

²⁴² *Ibid.*, p. 15.

próximo amante, el poeta Eugenio León, con el fin de otorgarle la obra de arte más perfecta. Se trata de la concepción decadentista de la vida como una expresión artística más y así la muerte trágica constituiría el final perfecto.

El texto informa que los versos a los que nos referimos aparecieron en el *Independiente Ilustrado* con el nombre de "Un raudal de promesas" (p. 26/40), y los reproducimos a continuación:

Un raudal de promesas son tus lánguidos ojos,
 Y un jardín de jazmines son tus mórbidos brazos;
 Mas tú eres un abismo de peñascos y abrojos
 Que las almas atraes para hacerlas pedazos.
 Tu cuello, delator de tu oculta blancura,
 Como un lirio se yergue despertando ansias locas;
 Pero en vano el deseo como el mar se tortura
 Azotando y besando de tus senos las rocas.

Tus besos son más dulces que la miel de las flores,
 Más sabrosos que el jugo que destilan las cañas;
 Pero infeliz quien pruebe tus labios tentadores,
 Porque una sed eterna quemará sus entrañas.

Y una espesa mortaja, una fúnebre ajorca
 Es tu lóbrego pelo; mas tanto me fascina,
 Que haciendo de sus hebras el dogal de una horca,
 Me daría la muerte con su seda asesina.

Estos versos tienen un papel narrativo fundamental en el texto. Por un lado, funcionando en primera lectura, son los motores de la acción de Elena Rivas sobre Eugenio León. Por otro, ya en segunda lectura, funcionan como indicio del final y, al mismo tiempo, condensan la totalidad del relato: son la esencia misma de la acción y sus consecuencias. De igual manera subrayan la imagen de la mujer fatal como erotización o fantasía erótica masculina, con la que el poeta juega mucho antes de conocer a Elena Rivas, hecho que analizaremos más adelante.

Tras la lectura de los versos, Elena Rivas comienza a planear su obra culmen, que no será otra que la del propio Eugenio: el suicidio con su propia cabellera. Y todo ello movido con fines netamente esteticistas que vuelven a engarzar el texto, una vez más, con la tradición decadentista finisecular:

En seguida exclamó, ufana de dar forma a un pensamiento impreciso:

- No está mala la poesía, sobre todo la última estrofa, y una muerte digna de un poeta. Yo haré que poniendo en práctica esta idea realice su más bella obra de arte. (p. 27 / 41)

En este sentido, Eugenio León encarnará al artista decadente más perfecto, puesto que logrará realizar la obra para la cual se preparó durante toda la vida. Como ejemplo, recordemos cómo describe el propio Eugenio sus lecturas: "Yo tengo orgías de arte, leyendo hasta la madrugada obras de autores exquisitos y perversos" (p. 43 / 57).

Una vez que Elena concibe su plan con respecto a Eugenio León, le pide a su pretendiente Bermúdez que le presente al poeta, hecho que tiene lugar durante la exposición de Rutilio Inclán. Ésta es la primera aparición física del poeta ante Elena-ya que la literaria había ocurrido con anterioridad-, y es descrito como "un garzón afeitado a la americana y bien trajeado" (p. 34 / 48). El efecto que Elena provoca en Eugenio es inmediato; ya había avisado el narrador de ello cuando decía que poseía "una belleza avasalladora que tomaba los corazones por asalto". De esta forma "lo experimentó Eugenio León, que al inclinarse, se imaginó que estaba delante de una dogaresa" (p. 34 / 48). Será el inicio, aparentemente casual, de la relación entre ambos. Elena lo invita a su casa para el viernes próximo, día en que recibe. Luego, poco a poco, irá pasando a encuentros más íntimos hasta que termina por recibirlo a solas y hacerlo finalmente su amante.

El narrador nos informa de esta evolución, cuando dice que "cada vez que lo encontraba, tendía un hilo de la red que había de hacerlo prisionero" (p. 47 / 61). Podemos ver en esta afirmación una nueva identificación entre la vampiresa (metafórica), la mujer fatal y la araña, como habíamos visto que ocurría en el texto de Alejandro Cuevas.

El encuentro decisivo que acciona la relación amorosa tiene lugar mientras bailan una pieza de *jazz*, y sirve al narrador para establecer cierta relación entre Nueva York y la Ciudad de México, así como para volver a resaltar el exotismo y la modernidad, puesto que Nueva York constituye en este momento la ciudad moderna por excelencia:

A los jocundos acordes de una orquesta de *banjos*, cuya batería bulliciosa estallaba en frenesí de regocijo africano, y en medio del tropel de gozosas parejas que se cruzaban con rapidez de Quinta Avenida, lo enlazó con su fino brazo [...] entregándole su cuerpo al

través de su vestido color carne y haciéndole aspirar sus cabellos

[...] (p. 48 / 62)

Utilizando las impresiones de la vida cotidiana para el arte, Eugenio escribe un ensayo sobre la dádiva en el amor, que no es otra cosa que un ensayo acerca de la liberación de la sexualidad, sobre todo la femenina. La perfección de Elena no viene dada únicamente por su belleza y su libertad, sino que conlleva también a saber escuchar y hacer observaciones inteligentes, logrando con ello que "la admirara no solamente por su belleza sino por su talento" (p. 50 / 64).

Poco a poco Elena lo seduce hasta que tiene lugar el primer beso en casa de ella, tras haber recitado a Verlaine, a Rodenbach y el poema de Eugenio León:

Y no tuvo sino inclinarse para caer en los brazos de Elena, embriagándose con el zumo de sus labios [...] y hundiendo los dedos en su cabellera [...] (p. 51 / 65)

Es clara la imagen de Elena seductora y Eugenio como víctima, tras este primer encuentro. Él cae en sus redes, como ya antes venía insinuando el narrador.

Desde el punto de vista del arte finisecular, la literatura es producto de la vida; aún más, la literatura y la vida son una. No tardará, pues, en verse afectada aquélla por las impresiones de ésta. Como Eugenio pasa por un estado de exaltación positiva, su producción artística es fluida, abundante y de buena calidad. A este respecto el narrador nos dice que de esta época es "su novela *Amante Alucinado* y sus ensayos sobre *Éxito* y *Nuestros Enemigos Íntimos*" (p. 56 / 70).

Debemos detenernos un instante en este punto, puesto que este fragmento da a entender la veracidad del hecho que se narra, ya que el texto afirma que el poeta Eugenio León existió en realidad. Treta narrativa para lograr la verosimilitud que también se apoya en otros giros narrativos, como son las locaciones reales y precisas, tanto espaciales como temporales; o las contextualizaciones del suceso: música, nombres de películas reales, etc., todas comprobables. Así, frente a otros textos ya estudiados cuyo carácter fantástico era evidente pese a los múltiples intentos del narrador por lograr la veracidad, aquí nos encontramos con un texto que desde el inicio se da como real, no-fantástico ya que no tiene lugar ningún hecho sobrenatural, aunque ello no significa que no sea ficticio a pesar de la insistencia en la ubicación real de los personajes y la acción en el texto.

Eugenio León fue un hombre real, Elena Rivas, una mujer real. No obstante, ella responde más a una moda del momento, referida al uso del personaje arquetípico de la *femme fatale* en la literatura -y el arte en general-, hecho que se vincula directamente con un síntoma masculino más que con una realidad histórica, es decir, con una problemática socio-cultural que hacía tambalear los viejos órdenes de los roles sexuales. En palabras de J.R. Chaves:

Las imágenes de la mujer que allí se desprenden hay que verlas, más que como un reflejo de las mujeres históricas, como un síntoma de los hombres, como una proyección imaginaria de sus temores y angustias ante ese otro sexo que [...] comienza a ser reconocido modernamente como alteridad plena, autónoma y a veces siniestra.²⁴³

La relación entre el poeta y Elena continúa hasta que ésta la termina repentinamente, dejando de acudir a una cita con él y enviándole su cabellera en su lugar. Luego desaparece de la sociedad y cuando reaparece lo trata cruel y despiadadamente.

Entre el inicio de la relación y el final abrupto y sus consecuencias, podemos ver una evolución paulatina y decadente en el personaje de Eugenio. En el momento del inicio, su producción era fructífera y su estatus social elevado y reconocido.

Casi vivía conlujo [*sic*] [...] Adornó su apartamento con muebles Sheraton y tapetes orientales. Se servía con profusión del Agua de Colonia y se manicuraba dos veces por semana. (p. 56 / 70)

Después del abandono, empieza a flaquear su actividad literaria, lo cual conlleva al despido y a una violenta caída personal y social: "Perdió la verba de que hacía gala en sus artículos, y comenzó a frecuentar las cantinas". (p. 76 / 90) Y más abajo continúa:

[...] andaba sucio y desaliñado. Se embriagaba en las cantinas de los barrios con empleados de mala traza y con literatastros. Con la inconsciencia propia de quien ha perdido el respeto de sí mismo [...] Los que antes eran sus admiradores volvían la cara para no saludarlo, y cuando le tendía la mano a alguien, lo veía retirarse

²⁴³ J.R. Chaves, *op. cit.*, p. 169.

pretextando alguna ocupación [...] comenzó a pedir prestado. (pp. 77-78 / 91-92)

El proceso autodestructivo culminará con el suicidio, llevado a cabo con la cabellera de Elena, tal y como habían anunciado sus propios versos.

Consideremos un momento la cabellera; uno de los motivos finiseculares más recurrentes. Pasó de ser un simple objeto inanimado que el autor usa a su antojo, a un objeto casi animado e independiente, con los atributos propios del ser al que pertenecía, llegando a simbolizar mucho más que lo aparentemente físico. Continuando con José R. Chaves:

De ser un objeto sin más voluntad que la que el hombre quiera imprimirle (Baudelaire), la cabellera se transforma en un ser con voluntad propia (Rodenbach) o, para no parecer tan supersticiosos, con la voluntad de la mujer fatal que alguna vez la llevara (Rebolledo). Con base en esto, es posible ver en la cabellera una suerte de emblema misterioso [...] en el que tantos escritores condensaron sus temores ante los cambios que la sociedad industrial del siglo XIX producía en el *status* de la mujer [...]²⁴⁴

Recordemos, pues, los versos que iniciaron el plan de Elena, sobre todo los cuatro últimos que aluden directamente al suicidio con el cabello: "Y una espesa mortaja, una fúnebre ajorca / es tu lóbrego pelo; más tanto me fascina, / que haciendo de sus hebras el dogal de una horca, / me daría muerte con su seda asesina". Éstos nos llevan al momento en que ella le envía su cabello al poeta ante el desconcierto y la ignorancia -en este momento-, de Eugenio:

Vio destacarse una masa suave y aromática que semejaba un manojo de esponjadas plumas de avestruz, que se antojaba una enorme madeja de finísima seda, y que no era otra cosa que una cabellera de profundo negror. (p. 66 / 80)

El resto es la consecución del plan de Elena, la obra más perfecta de Eugenio León: su propia muerte. El suicidio de Eugenio tiene lugar la noche en que Elena lo trata cruelmente, ignorándolo y coqueteando con otros, despertando los celos y una profunda

²⁴⁴ J.R. Chaves, *op. cit.*, p. 112.

desesperación: "se dio cuenta del abismo que mediaba entre ella, rica, bella, cortejada y él, un fracasado, un pobrete, casi un mendigo" (p. 78 / 92). En su cuartucho, en una casa de vecindad:

Resaltaba la cabellera de Elena Rivas, más negra que el Infortunio, más trágica que el Crimen, más helada, mucho más helada que la Muerte. Con la conciencia de un naufragio completo y definitivo, hundió sus manos en los rizos brunos, y besándolos con sus labios febriles, los mojó con sus lágrimas, despidiéndose del amor, de la gloria, de la esperanza, de todo lo que había perdido para siempre.
(p. 80 / 94)

A la mañana siguiente, Elena lee el suicidio de Eugenio en el periódico. La novela acaba con la frase de Elena, contenta y deleitosa del suceso: "¡qué bella está la mañana!... ¡Qué suave el perfume de las rosas!" (p. 85 / 99), demostrando y reafirmando su frialdad, su naturaleza de salamandra y su triunfo.

Volvemos a encontrarnos en *Salamandra* un caso de vampiro metafórico, esta vez encarnado en el personaje de la *femme fatale*. El uso de la mujer fatal en la literatura, tal y como habíamos visto que ya ocurría en cierto sentido en *Carmilla* y una larga lista de mujeres-vampiro reencarnadoras del arquetipo, respondía a un contexto socio-cultural interesante en el que el papel de la mujer en la sociedad comenzaba a cuestionarse y, consecuentemente comenzaba a repercutir de manera clara en cambios sociales importantes, como fue el caso de las sufragistas inglesas, francesas y estadounidenses.

En *Salamandra* tenemos, casi cincuenta años después, un ejemplo equivalente a la *Carmilla* de Le Fanu en el Reino Unido o a la *Clarimonda* de Gautier en Francia; aunque en este caso Elena Rivas está mucho más influenciada por el arquetipo filmico de las *vamps*, coetáneas a *Salamandra* que como dice Erika Bornay reactualizaron

los mitos que años atrás forjaron una serie de artistas: misteriosas princesas árabes y seductoras reinas egipcias de voraz sexualidad y peligrosa cabellera... Mitos que tanto fascinaron a la sociedad masculina [...] y que el celuloide les iba a permitir recuperar para alimentar su mundo de quimeras eróticas [...]²⁴⁵

²⁴⁵ Erika Bornay, *op. cit.*, p. 390.

En este sentido José Ricardo Chaves distingue dos tipos fundamentales dentro del personaje de la *femme fatale*. De un lado, los personajes singulares que aun respondiendo en actitud y presencia al arquetipo poseen cierta individualidad, relacionada con las particularidades de tiempo, lugar y acción. Por otro lado, los "emblemáticos", los cuales "arrastran tras de sí una trama mínima de tipo mítico o religioso (e incluso a veces histórico, pero transformada en leyenda [...]), y que simplemente se actualizan [...] para el tiempo presente [...]"²⁴⁶

El primer caso lo podríamos identificar con el personaje de Carmilla, que aunque se basa en el personaje histórico de la condesa Batori el arquetipo aún no está fijado completamente y su sexualidad no va destinada a la vorágine masculina, sino a la femenina y al lesbianismo, conteniendo bastante de la crítica social de su momento; más claramente lo encontramos en la Clarimonda de *Les Amours d'une morte* de Gautier. El segundo caso sería el de Elena Rivas, cuyo nombre se asociaba directamente con Helena de Troya, en un momento en el que las actualizaciones del arquetipo de la mujer fatal estaban a la orden del día. Una de las aportaciones que Chaves encuentra en el personaje de Elena Rivas, frente a otros textos similares del fin de siglo, es que la presencia de la mujer fatal ocupa el primer plano de la narración, "llegando a opacar al personaje masculino".²⁴⁷

Desde el punto de vista transgresor es indudable que este vampiro metafórico que es Elena Rivas rompe abruptamente con unas reglas sociales y morales anquilosadas. Es interesante cómo Elena irrumpe en una sociedad mexicana "encastillada en las costumbres del tiempo de los Virreyes", y cómo ésta no sólo se escandaliza sino que hasta se tambalea. Ella, que ha tenido una educación moderna y extranjera, es el símbolo de dicha mentalidad, de la liberalidad, de la independencia femenina y su presencia en una sociedad que no está preparada para el cuestionamiento del papel de la mujer, y su función en la sociedad provoca estragos, cuyas víctimas principales son los hombres y el mundo masculino.

Ahora bien, no debemos olvidar que la *femme fatale* fue creada por y para los hombres, satisfaciendo ciertas fantasías eróticas de un momento histórico en el que las cosas comenzaban a cambiar. Elena Rivas, como Carmilla o Clarimonda, responde a esta necesidad, distanciándose así de la realidad histórica.

²⁴⁶ J.R. Chaves, *op. cit.*, pp. 96-97.

²⁴⁷ *Ibid*, p. 108

Otra de las mejores aportaciones del texto y del personaje es la liberación femenina en cuanto al aspecto sexual y carnal; conocerse a sí mismas y deleitarse en ello. En este sentido, el texto de Rebolledo abre una interpretación interesante y moderna, puesto que Elena no es ni castigada ni cuestionada, frente a lo que ocurría con Carmilla o con Clarimonda. Elena Rivas es casi propuesta como el ejemplo a seguir por las mujeres mexicanas (y todas).

4. EL CINE VAMPIRIZADO: HORACIO QUIROGA

Uno de los temas fundamentales de la obra de Quiroga²⁴⁸ es la muerte. Tal y como afirma Leonor Fleming, las "razones biográficas pueden explicar su atracción irracional por los asuntos truculentos", aunque también al final la realidad superó a la ficción, y lo que en un principio respondía a una moda literaria de la época acabó desembocando en "una visión marginal del universo".²⁴⁹ Y es que la vida de Quiroga estuvo llena de muertes prematuras, accidentales o provocadas, pero muertes siempre trágicas. Siguiendo el recorrido biográfico que ofrece Fleming, la primera corresponde al padre, que se dispara accidentalmente cuando él tenía apenas siete meses. La segunda importante, la del padrastro con quien mantenía muy buena relación; a raíz de un derrame cerebral el padrastro queda afásico y decide suicidarse con un disparo de escopeta, accionando el gatillo con el pie, destrozándose el rostro; Quiroga tenía diecisiete años y es uno de los que lo encuentran. La tercera ocurre cuando el propio Quiroga mata accidentalmente a su amigo Federico Ferrando en 1902, cuando manipulaba un arma. Después, el suicidio de su esposa Ana María Cirés en 1915. Y finalmente su propio suicidio en 1937.

Esta huella de la muerte ha marcado tanto al hombre como al escritor. Sin embargo, Quiroga no la trata desde una perspectiva abstracta ni trágica, sino que es precisa y forma parte del ciclo de la vida. Continuando con Leonor Fleming, la muerte aparece en sus relatos de dos formas:

²⁴⁸ Entre las obras más importantes de Horacio Quiroga (1878-1937) encontramos: el libro de poemas *Los arrecifes de coral* (1901); *El crimen de otro* (1904), *Historia de amor turbio* (1908), *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (1918), *El salvaje* (1920), *Las sacrificadas* (1929), *Anaconda* (1921), *El desierto* (1924), *Los desterrados* (1926), *Pasado amor* (1929), *Suelo natal y Más allá* (1935); además de las múltiples publicaciones periodísticas.

²⁴⁹ Leonor Fleming, "Introducción" en Horacio Quiroga, *Cuentos*, pp. 12-109

Una, como un hecho azaroso y repentino, ligado al ciclo de la naturaleza [...]; otra, como una lenta degradación en la que el cuerpo, impertinente, sobrevive a una personalidad ya desgastada por la potencia de un medio aniquilador [...] (pp. 14-15)²⁵⁰

Otro de los grandes temas quirogianos es el medio, que en la mayoría de los textos de Quiroga es la selva. La naturaleza de sus textos no es idealizada, sino que posee un "realismo violento", donde "cada uno de los elementos [...] particulariza alguna cualidad especial". Así, la vegetación es negra, "lo que transfiere a la fronda fantasmas de terror y muerte"; el sol "excesivo y decolorante, que produce efecto de delirio"; la tierra roja, amenazante; y por último el agua, "con una presencia ambigua", pero siempre mortal.²⁵¹

En sus cuentos aparece con frecuencia el planteamiento del horror, ya sea desde el punto de vista fantástico, ya sea desde el punto de vista realista. En el tratamiento de éste existe cierta evolución, desde su obra inicial y la posterior. Así, va desde una "monstruosidad grandilocuente presentada sin cautela",²⁵² hasta un horror soslayado, al más puro estilo de Poe, Kipling y Maupassant, a los que Quiroga conocía y admiraba.

"El vampiro", fue publicado en *La Nación* el 11 de septiembre de 1927, y posteriormente recopilado en *Más allá* (1935). A pesar de que Quiroga posee tres textos más de temática vampírica -dos de ellos comparten el nombre con el de "El vampiro"-, hemos escogido éste por su relación directa con el cine, con el cual Quiroga estuvo plenamente involucrado e interesado. Además el año de publicación del cuento, 1927, se corresponde con el nacimiento del cine sonoro, indudablemente la puerta a otra época de manifestación diferente del personaje vampiro. El propio autor, tan conocedor del séptimo arte, habló acerca de este nuevo invento y la repercusión que podría tener en el tratamiento de los temas fantasmagóricos. Así, dice el 17 de marzo de 1929 en un artículo publicado en *La Nación*:

El mundo de las convenciones tiene un límite [...] y ese límite lo ha hallado el cine al detenerse ante la voz. Ni en la realidad, ni en la pantalla los espectros deben hablar. El mutismo forma parte de su

²⁵⁰ *Ibid*, p. 22.

²⁵¹ *Ibid*, p. 32.

²⁵² *Ibid*, p. 19.

esencia misma y, en estas condiciones, su ilusión de vida puede llegar a ser perfecta.²⁵³

Quiroga no se acerca a la temática del vampiro desde una perspectiva tradicional, ni tampoco trata al personaje del mismo modo en que hemos ido viendo; su personaje no es el típico aristócrata ni la *femme fatale* ni el vampiro del folklore europeo, sino que es adaptado a su tiempo y su cultura. Muestra de ello es que tres de los cuatro textos vampíricos de Quiroga se relacionan directamente con lo selvático americano.

En "El almohadón de plumas"²⁵⁴ tenemos el primer ejemplo. Alicia, esposa de Jordán, enferma súbitamente presa de una anemia galopante que sólo la ataca de noche. Él observa impotente la agonía de su esposa. Tras su muerte descubren oculto en la almohada una especie de oruga de patas velludas, "un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa";²⁵⁵ un parásito de las aves que había vaciado a Alicia.

En este caso, el vampiro es el motivo, la explicación lógica de la enfermedad misteriosa de Alicia. Pero oculta algo más profundo. Tras la aparición del "bicho" se esconde la relación fría y distante entre Jordán y Alicia, el elemento erotizante, "la primera característica de un vampirismo perverso, pues Jordán es un esposo frío y ésta le teme pero [...] va tomando la vida de su joven esposa".²⁵⁶ De este modo, se abre la interpretación de un vampirismo metaforizado, de un erotismo posesivo que destruye al ser amado, en este caso de Jordán sobre Alicia.

Otro de los cuentos vampíricos de Quiroga²⁵⁷ trata de un hombre afectado de la patología psicológica denominada "vampirismo", y el cual parece haber asesinado a su pareja. Abre de nuevo la interpretación de un erotismo destructor y aniquilador.

El tercero de los relatos, recogido también en *Anaconda* y titulado igualmente "El vampiro", se desarrolla en la selva y el protagonista es asediado por un murciélago vampiro enorme. En este caso, el vampiro aparece como el acecho, la persecución de ese lado horrorífico latente en la cotidianidad y tras el que espera la muerte.

²⁵³ Citado por Ricardo Ibarlucía y Valeria Castelló-Joubert en AA.VV., *Vampiria, op. cit.*, p. 571

²⁵⁴ Recogido en *Cuentos de amor de locura y de muerte* en 1917, aunque publicado en 1907.

²⁵⁵ Horacio Quiroga, "El almohadón de plumas", *Cuentos de amor de locura y de muerte*, p. 60.

²⁵⁶ José Antonio Pulido Zambrano, "Horror, locura y muerte: Los extraños casos de la narrativa de Horacio Quiroga" en www.tumbaabierta.com/literatura, p. 5 (junio 2003).

²⁵⁷ Recogido en la edición titulada *Anaconda. El Salvaje. Pasado Amor*, pp. 89-91.

Finalmente, el texto escogido, también llamado "El vampiro", del año 1927 como ya habíamos anunciado.²⁵⁸ Narrado por un narrador homodiegético, Guillermo Grant, desde un sanatorio mental, cuenta cómo el obsesionado Rosales logró dar vida a un espectro a partir del cine y el uso de los rayos N¹. Esta criatura vampiriza a Rosales hasta su destrucción. El texto está compuesto por ocho secciones separadas entre sí por un espacio en blanco, en las que narra cómo inicia, se desarrolla y termina la relación entre Guillermo Grant y Rosales -incluyendo lo que a éste le sucede-, unidos por el núcleo común del interés por la acción de los rayos N¹ y el cinematógrafo. El relato parecer ser la confesión de un suicida. Aunque no queda totalmente claro, el texto lo insinúa con la oración inicial:

Son estas líneas las últimas que escribo. Hace un instante acabo de sorprender en los médicos miradas significativas sobre mi estado y la extrema depresión en que yazgo llega conmigo a su fin. (p. 573)

Desde el inicio se pone en duda la veracidad de los hechos narrados, ya que el único testigo superviviente está internado en una clínica de salud mental, lo cual nos indica cómo sus facultades pueden estar trastocadas. Y a pesar de que insiste en que sólo a partir de lo ocurrido es que se encuentra así ("yo era un hombre robusto, de buen humor y nervios sanos", p. 573), en otro momento de la narración dice: "Yo tengo la imaginación un poco enferma" (p. 577), haciendo dudar de su cordura.

El relato se sitúa temporalmente tras la Primera Guerra Mundial, porque inicia describiendo a los demás internos del sanatorio, "los enfermos nerviosos de la guerra", que "yacen extendidos a lo largo de sus camas, atontados, inertes, muertos de verdad en el silencio que amortaja como denso algodón su sistema nervioso deshecho" (p. 573). Introduce de este modo cierta crítica soslayada sobre los horrores que conllevó la Primera Guerra Mundial. Igualándose a los enfermos de la guerra ("aunque yo no he estado en la guerra, no podía resistir tampoco un ruido inesperado", (p. 573)), comienza el relato de lo que considera lo ha conducido a ese estado: el temor a la llegada de la criatura de Rosales en pos de su destrucción.

Pero dentro de mí, todo mi ser está al acecho. Mi ser todo, mi colapso y mi agonía son un ansia blanca y extenuada hasta la muerte, que debe sobrevenir en breve. Instante tras instante, espero

²⁵⁸ Utilizaremos la edición recogida en AA.VV., *Vampiria, op. cit.*, pp. 573-590.

oír más allá del silencio, desmenuzado y puntillado en vertiginosa lejanía, un crepitar remoto. En la tiniebla de mis ojos espero a cada momento ver, blanco, concentrado y diminuto, el fantasma de una mujer. (p. 573)

La relación con Rosales comienza a partir de un artículo que Guillermo Grant, el narrador, había publicado como aficionado acerca de la acción de los rayos N¹, relacionados con la óptica, donde "sugiere [...] el paralelismo entre ciertas ondas auditivas y emanaciones visuales. Del mismo modo que se imprime la voz en el circuito de la radio, se puede imprimir el efluvio de un semblante en otro circuito de orden visual". (p. 575) Rosales se comunica con Grant vía carta en relación con dicho asunto, hasta que concretan una entrevista personal en la que le propone llevar a cabo la teoría de Grant.

Rosales es visto por Grant como un loco culto y desocupado. Sin embargo, esta opinión irá cambiando, transformando lo que él denominaba locura en voluntad. Este aspecto lo relaciona directamente con la filosofía schopenhaueriana al respecto, tan en boga en el momento en que se desarrollan los hechos. Nos recuerda, igualmente, al texto de Alejandro Cuevas, donde la abulia del padre también fue determinante para la acción y resolución del relato. Rosales es alabado por Grant precisamente por su voluntad, una de las características que el texto subraya y elogia oblicuamente, tras expresiones del tipo:

Podría él ser un maniático, un perseguido y un fronterizo; pero lo que es indudable es que poseía una gran fuerza de voluntad... Y para los seres que viven en la frontera del más allá racional, la voluntad es el único sésamo que puede abrirles las puertas de lo eternamente prohibido. (p. 577)

O más adelante: "Tiene usted una fuerza de voluntad terrible" (p. 582). En contraposición al propio Grant, cuya voluntad es débil y manipulable. El mismo Rosales lo manifiesta cuando dice: "Usted alabó mi imaginación, no más aguda que la suya, y mi voluntad, que le es en cambio muy superior" (p. 587). Grant afirma esta debilidad: "Durante un mes continuo he acudido fielmente a cenar allá, sin que mi voluntad haya intervenido para nada en ello" (p. 583). Llama la atención cómo esta voluntad superior se asocia al poder de crear algo imaginado. Ahí está la diferencia entre un simple loco y un genio, aquel que lleva a cabo lo imaginado por encima de todo, incluso la ética, como veremos.

En el aspecto pseudo-científico del texto es donde yace su credibilidad ya que se enmascara tras un aparente experimento científico un hecho del todo extraño e irracional:

Si la retina por la ardiente contemplación de un retrato puede influir sobre una placa sensible al punto de obtener un "doble" de ese retrato, del mismo modo las fuerzas vivas del alma pueden, bajo la excitación de tales rayos emocionales, no producir, sino "crear" una imagen en un circuito visual y tangible... (p. 576)

A esta primera acción de los rayos N¹, Rosales unirá el cinematógrafo y la luz galvánica:

Una película inmóvil es la impresión de un instante de vida [...] Pero desde el momento en que la cinta empieza a correr bajo la excitación de la luz, del voltaje y de los rayos N¹, toda ella se transforma en un vibrante trazo de vida, más vivo que la realidad fugitiva y que los más vivos recuerdos que guían hasta la muerte misma nuestra carrera terrenal. (p. 582)

Teniendo en cuenta que el galvanismo es aquel aspecto de la física que se encarga de la "propiedad de producir, mediante corrientes eléctricas, los movimientos en los nervios y músculos de animales vivos o muertos"²⁵⁹, observamos cómo este Rosales de Quiroga llega a ser realmente una actualización del Victor Frankenstein de Shelley. Ambos persiguen el febril anhelo de crear vida, uno a partir de la muerte, otro a partir de una imagen creada; ambos utilizan los adelantos científicos del momento, uno la corriente eléctrica, otro el cinematógrafo; ambos son destruidos por su propia creación.

No es ésta, en cambio, la única fuente literaria del texto, aunque quizá la más importante; el mismo Rosales se basa en "El retrato oval" de Poe como prueba básica para su experimento: "'El Retrato oval' de Poe vivía, porque había sido pintado con la 'vida misma'" (p. 578). Este aspecto ensombrece el contexto científico-racional, uniéndolo a una especie de ocultismo científico, tan presente abiertamente en otros textos ya estudiados aquí. Rosales alude de igual modo al hecho de la existencia de alma o vida real en el reflejo, en la imagen cinematográfica: "¿Cree usted que sólo puede haber un galvánico remedo de vida en el semblante de la mujer que despierta, levanta e incendia la sala

²⁵⁹ *Diccionario de la Lengua Española*, RAE, XXI edición, 1992, Tomo I, Espasa, Madrid, 1992, p. 1.015.

entera?" (p. 578). Hecho ante el que Grant replica, afirmando que no son muestras de vida completa, sino "espectros".

Movido por el amor y el deseo de una imaginación un poco "enferma" (p. 577), Rosales lleva a cabo su experimento. La primera vez fracasa: "Por un desvío de la imaginación [...] corporicé algo sin nombre... De esas cosas que deben quedar para siempre del otro lado de la tumba". (p. 582) Pero finalmente logra crear a "Ella": "No era una mujer, era un fantasma; el espectro sonriente, escotado y traslúcido de una mujer". (p. 580). Y continúa: "Debía perfectamente admitir la trivial y mundana realidad de una mujer que sólo tenía un vestido y un vago respaldo de silla en su interior". (p. 581)

"Ella" es la imagen corporeizada de una famosa actriz de Hollywood, y su comportamiento es autónomo, libre y real; se comporta y habla como un ser humano racional, pese a su naturaleza y su translucidez física. Mas Rosales no está satisfecho. Él quiere unir su "destino [con] esta pura y fiel compañera", y ella aún no posee vida real. Por ello, decide matar a la verdadera actriz en Hollywood para otorgarle vida real a su espectro.

- No quiero reticencias con usted -dijo.- Nuestra amiga jamás saldrá de la niebla doliente en que se arrastra [...] de no mediar un milagro. Sólo un golpecito del destino puede concederle la vida a que toda creación tiene derecho, si no es un monstruo...

- ¿Qué golpecito?- pregunté

- *Su muerte*, allá en Hollywood. (p. 584)

Así, Rosales se dirige a Hollywood y mata a la actriz; contrariamente a lo que esperaba, el espectro desaparece, dejando un esqueleto y una presencia incorpórea que ronda la casa:

Al hacer lo que hice la noche de su desmayo, ella desapareció de aquí... al regresar yo, torturé mi imaginación para recogerla de nuevo del más allá... ¿Y he aquí lo que he obtenido! [...] Arranqué la vida de la otra para animar su fantasma y ella, por substanciación, pone en mis manos su esqueleto... (p. 587)

Y luego: "Sabemos que ella vaga por allí, atónita e invisible, dolorosa e incierta". (p. 587)

Rosales es consciente del peligro de sus experimentos; es consciente de la condenación de crear "sin finalidad":

Esta creación espectral es superior a cualquier engendro vivo por la sola fuerza rutinaria del subsistir. Nuestra compañera es obra de una conciencia [...] Responde a una finalidad casi divina, y si la frustro, ella será mi condenación [...] (p. 585)

Precisamente esta finalidad, que en un primer momento creyó divina, es la responsable de la desaparición del espectro. Rosales ha creado sin finalidad, ha traspasado los límites naturales en pos de un afán egoísta de creación, sin amor a la criatura; dar vida sin amor resulta la muerte física: el esqueleto.

Yo partí del entusiasmo: de una sala a oscuras por una alucinación en movimiento [...] pero yo creé estérilmente, y éste es el error que cometí [...] El amor no hace falta en la vida; pero es indispensable para golpear ante las puertas de la muerte. Si por amor yo hubiera matado, mi criatura, palpitaría hoy de vida en el diván. Maté por crear, sin amor; y obtuve la vida en su raíz brutal: un esqueleto. (p. 588)

Consciente de su error, Rosales lo repara y reaparece el espectro, pero ésta vez de una forma más terrible:

Vi entonces pasar por sus ojos fijos en él la más insensata llama de pasión que por hombre alguno haya sentido, una mujer. Rosales la miraba también. Y ante aquel vértigo de amor femenino expresado sin reserva el hombre palideció. (p. 588)

Grant, alarmado, previene a Rosales de su fallo:

Y ella era un espectro.

- ¡Rosales! [...] ¡Si conserva usted un resto de amor a la vida, destruya eso! ¡Lo va a matar a usted!

- ¿Ella? ¿Está usted loco, señor Grant?

- Ella, no. ¡Su amor! Usted no puede verlo, porque está bajo su imperio. Yo lo veo. La pasión de ese... fantasma no la resiste hombre alguno.

- Vuelvo a decirle que se equivoca usted, señor Grant.

- ¿No; usted no puede verlo! Su vida ha resistido a muchas pruebas, pero arderá como una pluma, por poco que siga usted excitando a esa criatura.

- Yo no la deseo, señor Grant.

- Pero ella sí lo desea a usted. ¡Es un vampiro, y no tiene nada que entregarle! ¿Comprende usted? (p. 590)

Hay varios aspectos del cuento de Quiroga muy interesantes. En primer lugar, la reactualización de Victor Frankenstein en la figura de Rosales. Ambos movidos, en un principio, por una "finalidad casi divina", la van abandonando paulatinamente por su propio ego creador. Precisamente la falta de finalidad divina es la que hace que la criatura de Rosales lo destruya, puesto que el resultado ha sido un espectro ávido de deseo, sin alma.

Volvemos a encontrar en este vampiro de Quiroga el efecto erotizante destructivo. Es paradójico cómo a pesar de abordar el tema vampírico de forma oblicua, diferente a la forma tradicional, Quiroga mantiene la esencia erótica más arquetípica del vampiro, a diferencia de los demás textos en castellano que hemos estudiado.

Ciertamente el vampiro de este relato está muy lejos del Conde Drácula, Carmilla o Lord Ruthven, pero sí mantiene con ellos un núcleo común esencial: el sexual. La erotización del vampiro que, al permanecer fuera de todo orden natural -por tanto, social, moral y religioso-, destruye. Rosales es destruido por el deseo y la pasión desorbitada de "Ella", a lo que "ningún hombre puede resistir"; así, acaba absorbiendo toda su vida hasta la muerte, como también había ocurrido en otros textos vampíricos del autor.

La transgresión de "Ella" es obvia. Nacida de un experimento científico que carece de finalidad divina, su presencia conlleva a la ruptura inevitable de los órdenes físicos y morales, puesto que el ser humano ha sustituido a Dios en tanto creador de vida. El cine y las aplicaciones de los estudios sobre la luz son el instrumento científico que Rosales toma para llevar a cabo su creación. Reencarnada en una erotización destructiva, la vampirización de la criatura sobre Rosales subraya esta relación aniquiladora de alguno de los amantes tan presente en la obra de Quiroga.

CONCLUSIONES

Tal como hemos visto a lo largo del trabajo, el personaje del vampiro ha constituido desde su primera incursión literaria uno de los personajes más complejos y profundos de la literatura de terror.

El personaje ha representado desde al aristócrata que desafía unos códigos morales desfasados y ridículos, como es el caso de Lord Ruthven, hasta cierta forma de vampirización cinematográfica, como ocurría en el cuento de Horacio Quiroga. En este momento cabe recapitular ciertos aspectos característicos del personaje como tal, así como sus rasgos evolutivos y, fundamentalmente, la diferenciación entre el personaje angloamericano y el de la literatura en español.

Dos podemos señalar como rasgos esenciales del personaje vampírico: la transgresión y la erotización. Ambos atributos ya estaban presentes en la primera aparición literaria en la novia vampiro de Goethe allá por 1797; están presentes también en todas las manifestaciones del vampiro literario analizadas en el trabajo, si bien es cierto que dicha caracterización ofrece diferentes niveles simbólicos.

De este modo, el personaje inglés responde a una simbología mucho más conectada con los códigos morales y sociales de la época en la que apareció. Por ello, la aparición del personaje en el texto literario constituye un desafío “real” para la sociedad, y por este motivo básico debe ser aniquilado. El vampiro como agente externo y extraño al orden establecido –normalmente proviene del este europeo- penetra en la sociedad civilizada desencadenando desorden social y moral. Su entrada conlleva la intrusión del elemento primitivo asociado a la animalidad, a lo inconsciente en su estado más puro, sobre todo en lo referido a lo más reprimido: la sexualidad. Siendo el personaje el elemento que perturba y atrae al mismo tiempo e interpretándose extratextualmente como una especie de libertad peligrosa, debe combatirse y sobre todo ser eliminado. Ahora bien, algunos textos con inquietudes de denuncia social más que de reafirmación de los valores establecidos no eliminan el elemento transgresor, esto es, al vampiro, abriendo paso con ello a una interpretación más crítica.

El relato puede llegar a leerse con un matiz más tradicionalista cuando el personaje es mujer y además lesbiana. Se le añade a la lectura vampírica conservadora que ve en el personaje un riesgo para el orden establecido, la sexualidad y la liberación o la liberalidad

de la mujer como una amenaza importante para lo social y moralmente “correcto”. Si a ello le sumamos el hecho de que los estudios psicoanalíticos habían interpretado el lesbianismo como una perversión, la lectura de la erotización femenina como enemigo peligroso parece obvia, hecho que se ve reafirmado cuando este elemento transgresor es eliminado, como observamos en el personaje de Carmilla o las vampiras de *Drácula*. Tampoco podemos olvidar que el simple hecho de la aparición de estas mujeres vampiro abre en el texto un matiz transgresor que no podemos perder de vista, aun cuando sean eliminadas al final para restablecer el orden.

La caza del vampiro en los textos ingleses ha sufrido cierta evolución. En un principio no era necesaria una caza formal y organizada, sino que si se le destruía era de manera casual por cualquiera que se viera afectado por el ataque vampírico. A partir de *Carmilla*, esto toma un nuevo giro y, amparándose en las famosas expediciones contra vampiros del siglo XVIII, surge el grupo elitista representante de la sociedad civilizada que está siendo atacada por el agente primitivo y en la cual se incluyen: son los elegidos para la aniquilación del elemento extraño que desafía los modelos sociales. El ejemplo más obvio lo encontramos en *Drácula*.

En el caso de la literatura estadounidense, debido a una serie de características particulares del gótico americano como es la ambigüedad, la aparición del personaje vampiro no se hace evidente, porque ni siquiera se trata —o no se sabe con certeza— de un vampiro tradicional. Los personajes de los textos estadounidenses que hemos analizado están plagados de ambigüedades, y su caracterización como vampiros se da a partir de algunos atributos asociados tradicionalmente con lo vampiresco o a través de ciertas atmósferas que pueden sugerir elementos o atributos de orden vampírico; por ello es difícil llegar a afirmar de manera contundente si el personaje es un vampiro o no, como en el caso de “Ligeia” de Poe o “The Outsider” de Lovecraft.

Los textos en español muestran una influencia importante del *American Gothic*, que posiblemente se diera a través de la obra de Poe. Tal como habíamos visto en el capítulo dedicado a la literatura gótica, la presencia de traducciones en América Latina de la obra de Edgar A. Poe es relativamente temprana y continua. Por ello, no es de extrañar que los cuentos de autores como Rubén Darío o Alejandro Cuevas muestren asomos de

ambigüedad en sus textos, tan propia tanto del gótico estadounidense como de los relatos de Poe.

Otros textos en español utilizan el modelo de la mujer fatal, como es el caso del relato de Efrén Rebolledo, o usan la metaforización del vampiro para una denuncia social más o menos clara. En ella inciden el cuento de Emilia Pardo Bazán o el de Amado Nervo. Sin embargo, hemos de mencionar algo sumamente importante a este respecto: el personaje en los textos en español no funciona, como es obvio, de igual forma que en la literatura inglesa. El vampiro literario en español nunca es visto ni entendido como una amenaza real para la sociedad o la moral impuesta y es que no simboliza esa otredad tan importante que representaba en el modelo inglés. Aquí no se entiende como un enfrentamiento moral arquetípico entre el Bien y el Mal, o como una confrontación entre Oriente y Occidente sólo para reafirmar la superioridad de este último; tampoco como la erotización femenina, síntoma de la decadencia social y moral. En español el personaje se interpreta únicamente en el nivel discursivo y no viene a representar ningún código velado; el personaje supone un desafío literario, mas no social. Y aunque llegue a representar esa otredad “peligrosa”, como es el caso de *Salamandra* de Rebolledo, no tiene el mismo matiz conservador, puesto que se utiliza como modelo literario fundamentalmente, no como síntoma de peligro.

Tal y como hemos explicado a lo largo del trabajo, el motivo principal para que no funcione igual un personaje dotado de los mismos atributos en ambas culturas se debe al modelo cultural en el que se desarrolla: el angloamericano basado en el protestantismo y el hispano en el catolicismo. La forma de entender el mundo, la sociedad y su relación con la divinidad constituye una causa decisiva en la conformación del personaje literario, precisamente por ser el representante de la libertad y de los temores más profundos. Por ello, se ha alejado la tradición gótica de la fantástica a través de la utilización de términos diferentes para referirse a modelos literarios similares, como es el caso de “literatura de terror” en la literatura en español. Todo probablemente con el fin de evitar la confusión que un término como “gótico” puede acarrear en una cultura eminentemente católica como es la hispana, puesto que lo gótico para los católicos posee connotaciones completamente diferentes al caso anglosajón protestante. Tradicionalmente en la cultura católica se ha vinculado lo gótico con lo religioso establecido, con lo correcto, con la paz espiritual y con los edificios y muestras artísticas que se desarrollaron en la Edad Media europea. Para los

protestantes, tal como vimos en el capítulo I, lo gótico era sinónimo de fanatismo religioso, de oscurantismo, de barbarie y, en cierta medida, de maldad y perversidad. Por ello, el uso del término “literatura gótica” en el ámbito hispánico podría llegar a interpretarse como una especie de literatura de índole religiosa, alejando a los textos con ello de su verdadero sentido de ficción de terror que poseen en el ámbito anglosajón.

El vampiro es un mito complejo y su condición como personaje está íntimamente ligada con la realidad social, moral y cultural extraliteraria de la época en la que se desarrolla. La época que abarca este trabajo inicia con su primera incursión en las letras inglesas con el cuento de Polidori en 1819 y finaliza con la aparición del cine sonoro en 1927, puesto que es evidente que la influencia del cine sonoro, en cuanto *mass media*, fue decisiva a la hora de concebir, abordar y representar el personaje. De este modo vemos cómo el vampiro ha ido evolucionando, adaptándose a los nuevos tiempos y los nuevos modos de entender la realidad y el arte; un personaje que encierra mucho más misterio quizá que cualquier otro, ya que constituye probablemente la representación más absoluta del inconsciente humano. Así, mientras el ser humano tema, desee libertad y tenga la imaginación para explorar los ámbitos más oscuros de sus deseos, el vampiro seguirá siendo uno de los arquetipos favoritos para la expresión de los anhelos y de los temores más profundos en la tradición cultural de occidente.

BIBLIOGRAFÍA

- *Diccionario de la lengua española*, RAE, XXI edición, Espasa, Madrid, 1992.
- “John Polidori & the Vampire Byron” en www.angelfire.com/jazz/louxsie/polidori.html (junio 2003).
- “Los vampiros en nuestro mundo” en www.iespana.es/mortis/Trasfondo/EstVamp.htm (junio 2003).
- AA.VV., *American Gothic Tales*, Introducción y selección de Joyce Carol Oates, Nueva York, 1996. Introducción disponible en www.usfca.edu/fac-staff/southers/gothic.html (junio 2004).
- AA.VV., *El esqueleto vivo y otros cuentos transtornados*, Prólogo y selección de Ildefonso Salán Villasur, Celeste, Madrid, 2001.
- AA.VV., *El libro de los vampiros*, Fontamara, Barcelona, 1992.
- AA.VV., *Sangre y rosas. Vampiros del siglo XIX*, Edición, selección y notas de Jorge A. Sánchez, Abraxas, Barcelona, 2003.
- AA.VV., *Vampiria. 24 historias de revinientes en cuerpo, excomulgados, upires, brucolacos y otros chupadores de sangre*, Selección, introducción y notas de Ricardo Ibarlucía y Valeria Castelló-Joubert, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2002.
- ARMITAGE, Henry, “Interpretaciones de la personalidad de Lovecraft” en <http://orbita.starmedia.com/jornadaslovecraft/articulos/personalidad.html> (marzo 2004).
- BALLESTEROS, Antonio, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Universidad de Castilla La Mancha, 1998, pp. 317-337.
- BANGO, J. P., “El cine vampirizado” en www.canalcine.net/html/cinevampirizado.htm (enero 2004).
- BEAN, Robert, “H. P. Lovecraft, 1890-1937” en www.hplovecraft.com (abril 2004).

- BORGES, Jorge Luis / BIOY CASARES, Adolfo / OCAMPO, Silvina, *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1998.
- BOTTING, Fred, *Gothic, The New Critical Idiom*, Routledge, Londres, 1996.
- BRADDON, Mary Elizabeth, "The Good Lady Duwayne", 1896, en <http://towerwebproductions.com/vampires/texts/braddon.txt> (enero 2004).
- _____, "The Trail of the Serpent", *My first Book*, 1897, disponible en www.litgothic.com (noviembre 2003).
- BRUNEL, Pierre / CHEVREL, Yves (eds.), *Compendio de literatura comparada*, Siglo XXI, México, 1994.
- BÜRGER, Gottfried August, *Lenore*, disponible en Revista Malacandria, traducción de Karina Leöhmänn, número 11, noviembre 2002 y en www.geocities.com/SoHo/Café/1131/1burgeres.htm (enero 2000).
- BURKE, Edmund, *On the Sublime and Beautiful*, en *The Harvard Classics*, vol 24, part. 2, 1909-1914. Disponible en www.bartleby.com/24/2/107.html (junio 2004).
- BYRON, George Gordon Lord, *A Fragment of a Novel*, 1819, en www.litgothic.com (enero 2000).
- _____, *The Giaour. Fragment of a Turkish Tale*, 1813, disponible en www.litgothic.com (mayo 2001).
- CHAVES, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, UNAM, México D.F., 1997.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Christabel*, disponible en www.litgothic.com (abril 2000).
- CUEVAS, Alejandro, *Cuentos macabros*, J. R. Garrido y hermano editores, México D. F., 1911.
- DARÍO, Rubén, *Cuentos fantásticos*, Selección y Prólogo de José Olivio Jiménez, Alianza, Madrid, 2001.

- DIJKSTRA, Bram, *Idols of Perversity – Fantasies of feminine evil in 'fin-de-siecle' culture*, Oxford University Press, New York, 1986.
- FEIJOO, Benito Jerónimo, “Carta XX. Reflexiones críticas sobre las dos Disertaciones, que en orden a Apariciones de Espíritus, y los llamados Vampiros, dio a luz poca ha el célebre Benedictino, y famoso Expositor de la Biblia D. Agustín Calmet”, en *Cartas eruditas y curiosas*, IV-20, Madrid, Imprenta de los Herederos de Francisco del Hierro, 1753.
- FORCLAZ, Roger, “A Source for ‘Berenice’ And a Note on Poe’s Reading”, *Poe Newsletter*, vol I, número 2, octubre 1968, pp. 25-27. Disponible en www.eapoe.org (octubre 2003).
- GELDER, Ken, *Reading the Vampire*, Routledge, New York, 1994.
- GOETHE, Johan Wolfgang, *La novia de Corinto*, 1797, disponible en www.litgothic.com (enero 2000).
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa, “Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: ‘santa, bruja o infeliz ser abandonado’”, disponible en www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/gomeztrueba.html (mayo 2004).
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismos*, Montesinos, Barcelona, 1983.
- GUTIÉRREZ VEGA, Hugo, “Rebolledo, los viajes, el decadentismo y el amor sexual”, *La Jornada*, UNAM, octubre 2002. También disponible en www.jornada.unam.mx/2002/ene02/020127/sem-bazar.html (mayo 2004).
- GROSS, Louis S., *Redefining American Gothic*, UMI Research Press, 1989.
- HAHN, Óscar, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, Premiá editora, México, 1982.
- HINTERHÄUSER, Hinter, *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid, 1980.
- HUME, Beverly A., “The Madness of Art and Science in Poe’s ‘Ligeia’”, *Essays in Arts and Sciences* 24, 1995, pp. 21-32, Rpt. *Nineteenth century Literature Criticism*, vol. 100, Gale, 2001.

Disponible en www.newhaven.edu/faculty/sloane/propups/e39203.html (diciembre 2004).

- HUME, Robert, "Gothic vs Romantic: A Revaluation of the Gothic novel", *PMLA*, 84, 1969, pp. 282-290. Disponible en www.engl.virginia.edu/~enec981/Group/tittle/html. (febrero 2003).
- JRADE, Cathy L., *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, FCE, México D.F., 1983.
- LE FANU, John Sheridan, *Carmilla*, Fontamara, México D. F., 1997.
- _____, *Carmilla*, 1897, disponible en www.litgothic.com (diciembre 2000).
- LITVAK, Lily, *España 1900. Modernismo, anarquismo fin de siglo*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- _____ (ed.), *El Modernismo*, Taurus, 1981, Madrid.
- LOVECRAFT, H. P., *El horror en la literatura*, Alianza, Madrid, 1998.
- _____, "The Outsider", 1921, en www.litgothic.com (febrero 2004).
- _____, *Supernatural horror in Literature* en www.litgothic.com (abril 2003).
- MARCHAND, Leslie A., *Byron's Poetry. A Critical Introduction*, Harvard University Press, Cambridge, 1968.
- MARTIN, Robert / SAVOY, Eric (eds.), *American Gothic. New Interventions in a National Narrative*, University of Iowa Press, Iowa City, 1998.
- MÄRTIN, Ralf-Peter, *Los 'Dracula'. Vlad Tepes el Empalador y sus antepasados*, Tusquets, Barcelona, 2000.
- MAUROIS, André, *Lord Byron*, Aguilar Mayor, Madrid, 1988.
- MISHRA, Mijay, *The Gothic Sublime*, State of University of New York Press, 1994.
- MONTEMAYOR, Carlos, "Efrén Rebolledo (1877-1929)", *La Jornada*, UNAM, octubre 2002. Disponible en

www.jornada/unam.mx/2002/oct02/021001/05aalculp.php?origen=index.html (mayo 2004).

- MONTESINOS, José Francisco, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida de un esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Castalia, Madrid, 1960.
- MORÁBITO, Fabio, *Los pastores sin ovejas*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Colección Encuentros, Serie Seminarios, Madrid, 1991.
- MUÑOZ, Macarena, “Hijas de la oscuridad”, *Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. XIV, Época II, Número 70-71, diciembre 97 – enero 98, pp. 40-41.
- NERVO, Amado, *Obras completas*, Aguilar, Barcelona, 1974.
- OSSENFELDER, Heinrich August, *Der Vampyr*, 1748, disponible en www.litgothic.com (abril 2000) y www.centenary.edu/~balexand/data/ossenfelder (abril 2003).
- PALMA, Clemente, *Cuentos malévolos*, Peisa, Lima, 1974.
- PARDO BAZÁN, Emilia, “Vampiro”, 1901, disponible en www4.gvsu.edu/pazzig/narrativa_gotica/textos/galeria.htm (abril 2003).
- PATRIÑO EIRÍN, Cristina, “El horizonte modernista: *Femeninas* de Valle-Inclán y la estética pardobaziana de fin de siglo” en www.cervantesvirtual.com (mayo 2004).
- PÉREZ ROSADO, Miguel, “Historia de la literatura española. Finales del siglo XVIII”, en www.spanisharts.com (marzo 2004).
- PÉREZ-ZARAGOZA GODÍNEZ, Antonio, “Introducción analítica”, *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*, en www4.gvsu.edu/pazzig/narrativa_gotica/textos/galeria.htm (abril 2003)

- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 1998.
- PIÑEIRO CABALLEDA, Aurora, *Tiene la noche una Venus oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*, Tesis de Maestría, UNAM, México D. F., 2001.
- PLANCY, Colin de, *Dictionnaire Infernal*, París, 1803. Disponible en www.darkland.com.ar/Kharfox/diccinfernal.htm (junio 2001).
- POE, Edgar A., “Berenice”, 1835, disponible en www.eapoe.org (octubre 2003).
- _____, *Correspondencia*, disponible en www.eapoe.org. (octubre 2003).
- _____, “Ligeia”, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, vol. 1, pp. 171-192. Disponible en www.eapoe.org (diciembre 2004).
- _____, *Nuevas narraciones extraordinarias*, Estudio crítico por Charles Baudelaire, Editorial Juventud, Barcelona, 1991.
- POLIDORI, John W., *Ernestus Berchtold el moderno Edipo. Seguido del diario de Villa Diodati*, Celeste, Madrid, 1999.
- _____, *The Vampyre*, 1819, en www.litgothic.com (enero 2000).
- POLIDORI, J. W. / SHELLEY, P. B. / SHELLEY, M. / BYRON, George Gordon Lord, *Fantasmagoriana*, Ediciones Península, Barcelona, 1998.
- PRAZ, Mario, *La muerte, la carne y el diablo en la literatura romántica*, El Acanalado, Barcelona, 1999.
- PULIDO ZAMBRANO, José Antonio, “Horror, locura y muerte: los extraños casos de la narrativa de Horacio Quiroga” en www.tumbaabierta.com/literatura (junio 2003).
- _____, “Literatura de vampiros en Venezuela”, en www.tumbaabierta.com/literatura/13_1vampiros.html (diciembre 2003).

- QUIRARTE, Vicente, “Expresiones del cuerpo femenino en el México posrevolucionario”, en www.usuarios.lycos.es/bandidos/corazon.htm (abril 2004).
- _____, *Sintaxis del vampiro. Una aproximación a su historia natural*, Verdehalago, México D.F., 1996.
- QUIROGA, Horacio, *Anaconda. El salvaje. Pasado amor*, Sur, Buenos Aires, 1960.
- _____, *Cuentos*, Introducción de Leonor Fleming, Cátedra, Madrid, 2002.
- _____, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Ediciones Leyendo, México D. F., 2000.
- RADCLIFFE, Anne, “On Supernatural in Poetry”, *The Gothic: Material for Study*, en www.engl.virginia.edu/~enec981/Group/tittle.html (febrero 2003).
- RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos, “El Diablo y la monja. La literatura fantástica como control femenino en el XIX mexicano” en www.ucm.es/info/especulo/numero17/diablo.html (abril 2004).
- REBOLLEDO, Efrén, *Salamandra. Caro Victrix*, Prólogo de Luis Mario Schneider, Factoría ediciones, México D. F., 1999.
- RUÍZ, Bernardo, “La pasión del vampiro”, *Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Volumen XIV, Época II, Número 70-71, diciembre 97 – enero 98, México, D.F., pp. 10-15.
- RUSSELL, James, “20th Century Gothic” en www.litgothic.com (marzo 2004).
- _____, “The ‘Art’ of Lovecraft” en www.litgothic.com (febrero 2004).
- RYMER, James Malcolm, *Varney the Vampire or the Feast of the Blood*, 1845-47, en www.litgothic.com (junio 2002).
- SAMBRANO URDANETA, Óscar / MILIANI, Domingo, *Literatura hispanoamericana*, Tomo I, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.

- SCHMIDT, Joel, *Diccionario de mitología griega y romana*, Larousse Planeta, Barcelona, 1995.
- SIEBERS, Tobin, *Lo fantástico romántico*, FCE, México D.F., 1984.
- SIRUELA, Jacobo de, “Imaginar el vampiro”, *El vampiro. Antología literaria*, Círculo de Lectores, Cortesía editorial Siruela, Barcelona, 2001, pp. 11-57.
- SOLAZ, Lucía, “Literatura gótica” en www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html (febrero 2005).
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, “Emilia Pardo Bazán: entre el Romanticismo y el Realismo” en www.cervantesvirtual.com (mayo 2004).
- SOUTHEY, Robert, *Thalaba the Destroyer*, 1797, disponible en www.litgothic.com (febrero 2001).
- STENBOCK, Eric Stanislaus Conde, “The True Story of a Vampire”, 1894, disponible en www.english.upenn.edu/~nauerbac/vamps.html (octubre 2003).
- STEVENS, David, *The Gothic Tradition*, Cambridge, University Press, 2000.
- STOKER, Bram, *Drácula*, Introducción y edición de Juan Molina Foix, Cátedra, Madrid, 1997.
- _____, *Dracula*, Penguin Book, London, 1979.
- SUMMERS, Montague, *The Vampire. His Kith and Kin*, K. Paul Trench, Trubner, Londres, 1928. Edición electrónica en www.sacred-texts.com/goth/vkk/index.htm (enero 2004).
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- TRUEBA, Antonio, “A Don Eduardo Bustillo”, *Narraciones populares*, 1853, disponible en www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/74704953115736148501157/index.htm (marzo 2004).

- VOLTAIRE, “Vampiros”, *Diccionario filosófico* [1764], Sempere, Valencia, 1901, Tomo VI, pp. 180-183.
- WILLIAMS, Anne, “Why are vampires afraid of Garlic?”, *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*, University of Chicago Press, 1995, pp. 121-134.
- WOODBRIDGE, Hensley C., “Poe in Spanish America: A Bibliographical Supplement”, *Poe Newsletter*, vol. II, número 1, enero 1969, pp. 18-19.
- ZEPEDA, Dinorah, “Drácula, un mito erótico”, *Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. XIV, Época II, Número 70-71, diciembre 97 – enero 98, México D.F., pp. 28-32.