

ATRACCIÓN FATAL

UNA ICONOGRAFÍA LITERARIA DE LA VAMPIRA

Ángeles Mateo del Pino

La existencia anfibia del vampiro se sustenta con un sueño diariamente renovado en su tumba. Su horrendo apetito de sangre viva le aporta el vigor de su existencia despierta. El vampiro es propenso a verse fascinado, con acaparadora vehemencia parecida a la pasión del amor, por determinadas personas. Persiguiendo a éstas, ejerce una paciencia y una astucia inagotables, ya que el acceso a una persona en particular puede verse obstaculizado de mil maneras. Jamás desistirá hasta haber saciado su pasión y succionado la vida misma de su codiciada víctima. Pero, en esos casos, economizará y prolongará sus disfrute asesino con un refinamiento epicúreo, realizado por las aproximaciones graduales de un complicado galanteo. En estos casos, parece como si anhelara algo así como simpatía y consentimiento. En los casos ordinarios va directo a su objeto, lo vence por la fuerza, y, a menudo, lo estrangula y aniquila en el curso de un solo festín.

Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla* (1871).

Vampiras, vampiresas y vamps.

No podemos negar, a esta altura del siglo XXI, que la vampira sigue gozando de excelente salud. Una salud que la mantiene, sangre mediante, transitando de la vida a la muerte por los siglos de los siglos. Pero esta “eternidad” de la vampira no sería posible si ella no hubiese tenido la capacidad de amoldarse a los nuevos tiempos o, tal vez, sería más correcto decir que cada tiempo ha configurado una *otra* vampira. De esta manera, la época actual, entendiéndose la cultura postmoderna, “demanda” una vampira que en actitudes, comportamientos y estética difiere, aunque no en lo esencial, de aquellas otras imágenes clásicas de monstruos femeninos -*Estriges, Lamias, Empusas...*- con los que, sin duda, se encuentra emparentada. Sin embargo, pese a las diferencias, en esas “bellas atroces” -como las denomina Erika Bornay (2001: 257)- hallamos el germen, embrión o prefiguración de la vampira moderna. Una vez que el componente vampírico adopta la identidad femenina, en ella se encarnarán los miedos y temores de una cultura que percibe a la mujer como un ser empeñado en dominar, succionar y devorar al hombre. Así, convertida en mito y leyenda o emblema y parodia de la perversidad, comienza a hacerse presente en la literatura y en las artes, primero tími-

damente, a mediados del siglo XVIII, para luego desplegar sus verdaderas armas de poder y seducción durante casi todo el siglo XIX. Esta *femme fatale*, peligrosa y demoníaca, en la que se conjuga *Eros* y *Thanatos*, deviene entonces *vampiresa* -paradigma del mal y del pecado-, forma y expresión de la misoginia y la sexofobia que imperan a fines del siglo XIX (Bornay, 2001: 31-52; Dijkstra, 1994: vii-xi). Por ello no es de extrañar el uso y abuso de una imaginería visual y literaria cuyo motivo principal es el de “mostrar” las (más)caras que pueden asumir estas *femmes fatales*⁹⁵. Más tarde, ya entrando el siglo XX, aunque la estética vanguardista seguirá haciéndose eco de una actitud misógina y, por lo tanto, la mujer continuará siendo re-presentada como enigma y fatalidad, será el cine el que aprovechará la iconografía vampírica para crear un nuevo modelo de perfidia y maldad femenina: la *vamp* (Belluscio, 1996; Paglia, 2001). En los últimos años, bien a través de la televisión -films, series, dibujos animados...- o el cine, el cómic, la música y, sobre todo, la publicidad se nos ofrece una vampira que, sin romper del todo con los lazos del pasado, se mueve con total soltura entre las tinieblas del siglo XXI.

Con todo, y siendo conscientes de los múltiples rostros y ropajes con los que se ha investido a la vampira, ya sea desde la pintura, las artes decorativas o los tratados pseudocientíficos, nos centraremos en analizar la construcción y re-construcción que de ella se hace desde la esfera de lo literario. Por este motivo, planteamos un recorrido que nos llevará desde la Antigüedad clásica hasta fines del siglo XIX. Esto nos permitirá comprobar cómo se gesta el mito de la vampira en épocas anteriores al surgimiento del que, sin duda, resulta ser el vampiro más conocido de la historia, el *Drácula* (1897) de Bram Stoker (Stoker, 1997).

Prefiguraciones de la vampira: criaturas sangrientas.

Las primeras referencias de las que tenemos constancias las encontramos en la tradición clásica. De esta manera, la cultura grecolatina nos proporciona una serie de entes femeninos infernales que se caracterizan por sus ataques sangrientos. Así, emparentadas con las *Harpías* o *Arpías*, seres fabulosos con cuerpo de ave, cabeza de mujer y garras afiladas, raptoras de niños y de almas, de las que nos hablan, entre otros, Homero, Petronio y Apuleyo⁹⁶, hallamos a las *Estriges* o *Striges*. Tanto Ovidio⁹⁷ como Petronio⁹⁸

⁹⁵ Al respecto resultan muy ilustrativos los trabajos de Pilar Pedraza (1983), Bram Dijkstra (1994), Mario Praz (1999) y Erika Bornay (2001).

⁹⁶ Hom., *Od.* 1; Petron., 136; Apul., *met.* 10.15.

⁹⁷ Ov., *Fast.* 6.131-168.

⁹⁸ Petron., 63-64; *id.* 134.

nos describen a las *Estriges* como demonios alados con garras de rapaces que se alimentan con la sangre y las entrañas de los recién nacidos. Por este comportamiento “vampírico” se las denomina también *Nocturnas*. De igual modo, al mismo linaje maléfico pertenecen las *Lamias*⁹⁹, criaturas con rostros de mujer y cuerpo de dragón, quienes, según algunas leyendas, raptan a los infantes para beberles la sangre y devorarlos.

Ahora bien, de todos estos seres sangrientos cabe destacar particularmente la figura de la *Empusa*, monstruo que se decía que había nacido de la diosa Hécate¹⁰⁰, comía carne humana y asustaba en especial a los durmientes y a los caminantes, a quienes se les aparecía para seducirlos bajo la forma de una hermosa muchacha. Una vez que se unía a ellos, les succionaba la sangre hasta dejarlos sin vida.

Al parecer, esta leyenda de la *Empusa* fue llevada a Grecia desde Palestina, donde se la consideraba hija de Lilith: una diablesa posiblemente de origen asirio-babilónico que pasó a tener una posición relevante en la demonología hebrea. Según otra versión Lilith fue la primera pareja de Adán, una esposa que precedió a Eva, pero que, a diferencia de ésta, Dios no formó de la costilla del primer hombre, sino de inmundicia y sedimento. La relación no funcionó porque Lilith, no queriendo renunciar a su igualdad, polemizaba con su compañero sobre el modo y la forma de realizar su unión carnal. Por ello huyó del Edén para siempre y se fue a vivir a la región del aire donde se unió al mayor de los demonios y engendró con él toda una estirpe de diablos, por lo que, en el Zohar -obra principal de la Cábala-, se la caracteriza como la mujer de Satanás. Originariamente Lilith se concibe como la reina de la noche, madre y princesa de *íncubos* y *súcubos*¹⁰¹, que habita en las ruinas del desierto acompañada de chacales; seductora y devoradora de hombres, a quienes ataca cuando están dormidos y solos, para luego chuparles la sangre. La tradición cabalística señala, además, que Jehová le encargó cuidar a los recién nacidos, pero en venganza ésta se propuso asesinarlos, por lo cual se convirtió en un espíritu maligno que arremetía contra parturientas y neonatos. Se representa como una figura femenina alada de larga cabellera o con el cuerpo desnu-

⁹⁹ Apul., *met.* 1.17; *id.*, 5.11.

¹⁰⁰ Hécate -errante, poderosa y terrible- fue incluida entre los Titanes y considerada la diosa de las almas de los muertos. Se la invocaba en todos los sacrificios, pues, como personificación del poder divino, es el instrumento por el cual los dioses realizan su voluntad. Esta diosa tenía también una significación lunar, por lo que, a veces, ha sido confundida con Artemisa e incluso con Selene, ya que como la Luna podía cambiar de forma. Por otra parte, es considerada la divinidad de los conjuros espirituales y, especialmente, de los encantamientos. Con todo, se ha visto en ella el símbolo de la madre terrible, devoradora de hombres y, por ello, se la representa como una figura femenina que porta dos antorchas ardiendo en las manos. Sus atributos son, además, la llave, el látigo y el puñal (Pérez-Rioja, 1984: 235).

¹⁰¹ *Íncubos*: demonios que inspiraban malos sueños y en algunas ocasiones copulaban con mujeres dormidas. Se les representaban con un gorro cónico que servía, en el caso de que algún humano se apoderara de él, para descubrir tesoros ocultos. La versión femenina de este demonio recibe el nombre de *Súcubo* (Pérez-Rioja, 1984: 249).

do que termina en forma de cola de serpiente (Bornay, 2001: 25-30; Ibarlucía - Castelló-Joubert, 2002: 16 y 430).

Por otro lado, si revisamos el imaginario árabe antiguo hallamos la existencia de la *Ghūla*, una criatura que puede adoptar diferentes formas, vive en lugares inhóspitos, se alimenta de cadáveres, y sorprende a los viajeros a quienes desvía de su camino para luego matarlos y engullirlos. En el lenguaje popular con el nombre de *Ghūla* se designa al demonio que se come a los niños desobedientes y también a una especie de vampiro que cava de noche las tumbas para comerse los cuerpos, de ahí que el término se aplique, de manera general, a cualquier clase de caníbal (MacDonald, 1999: II, 1078; Lane, 1993: 230).

Uno de los primeros autores en aludir a la *Empusa* es Aristófanes quien, en *Las ranas*, la presenta como una fiera que cambia continuamente de forma -un buéy, una mula, una preciosa mujer, un perro-, con un rostro en llamas, una pata de bronce y la otra de excrementos (Aristófanes, 1979: 270). De igual modo, en *La asamblea de las mujeres*, vuelve a referirse a ella para, en este caso, comparar a una vieja que acosa sexualmente a un joven con “una empusa toda ulcerada con sangre purulenta” (Aristófanes, 1979: 315).

Ahora bien, será Flavio Filóstrato quien, en *Vida de Apolonio de Tiana* 2.4, nos ofrezca la mejor expresión de este espectro infernal. Así conoceremos lo que le aconteció al mago y taumaturgo Apolonio al enfrentarse por primera vez con este ser:

Una vez que pasaron el Cáucaso, afirman que vieron hombres de cuatro codos que eran ya negros, y otros de cinco codos, cuando pasaron el río Indo. En el camino hasta este río encontraron digno de referencia lo siguiente: Caminaban efectivamente bajo una luna brillante y se les presentó la aparición de una *empusa*, que se vuelve ya una cosa, ya otra, y que desaparece. Apolonio advirtió lo que era, así que se puso a insultar a la *empusa* él mismo y encargó a los que iban con él que hicieran lo mismo, pues este es el remedio contra tal irrupción. La aparición se dio a la fuga chillando como los fantasmas. (Filóstrato, 1979: 123).

De la mano de este autor conoceremos también a la *Empusa de Corinto*, la que, sin duda, será una influencia decisiva en la configuración posterior de las vampiras, como ya ha señalado Pilar Pedraza en varias ocasiones (1996: 165; 1999: 44). En este sentido, Filóstrato refiere -libro 4.25- cómo Apolonio vence a dicha aparición. De ella se nos dice que es fenicia y vive en un arrabal de Corinto, y que ha seducido al joven filósofo Menipo de Licia con quien pretende casarse. Al banquete de boda asiste, entre otros invitados, Apolonio, quien revela que la “buena novia es una de las *empusas*”, y al desenmascararla logra que todo se desvanezca en un instante:

[Cuando las copas de oro y lo que parecía plata demostraron ser cosas vanas y volaron todas de sus ojos, y los escanciadores, cocineros y toda la servidumbre de esta jaez se

esfumaron al ser refutados por Apolonio, la aparición pareció echarse a llorar y pedía que no se la torturara ni se la forzara a reconocer lo que era. Al insistir Apolonio y no dejarla escapar, reconoció que era una *empusa* y que cebaba de placeres a Menipo con vistas a devorar su cuerpo, pues acostumbraba a comer cuerpos hermosos y jóvenes porque la sangre de éstos era pura. (Filóstrato, 1979: 253).



Ph. Burne-Jones, *El vampiro* (c. 1897)

El sueño de la razón produce monstruos.

En dicho relato de Filóstrato debió basarse Goethe para elaborar su poema “Die Braut von Korinth” (“La novia de Corinto”), compuesto en 1797¹⁰². En este caso la historia que se narra es la de un joven procedente de Atenas que viaja a Corinto para conocer a su prometida y así llevar a cabo el matrimonio que habían concertado sus padres. Aunque el muchacho se instala en la misma casa, sin embargo se acuesta sin haber visto a la novia, aunque, más tarde, ésta se le “aparecerá” en la habitación y ambos entablan un diálogo. De a poco se nos van proporcionando algunos datos misteriosos sobre la amada, quien confiesa:

-¡No te acerques a mi joven! ¡Detente!
 ¡Vedada tengo yo toda alegría!,
 Que estando enferma hizo mi madre un voto

¹⁰² Rafael Cansinos Assens, en las notas que incluye a su edición de las *Obras completas* de Goethe, apunta, a propósito, que la fuente en que inmediatamente se inspirara Goethe fue la misma que ya le sirviera para la “*Noche de Walpurgis*”, o sea, el libro de Juan Präterius, *Neue Weltbeschreibung von allerley wunderbaren Menschen* (Magdeburgo, 1668). Al parecer, allí encontró (capítulo VII) reproducida una narración tomada de la obra de Flaejon Trallianus *Sobre los prodigios*, del

que cumple con severa disciplina.
 Naturaleza y juventud -tal dijo-,
 al cielo en adelante
 habrán de estarle siempre sometidas. (Goethe, 1974: 875).

Además añade: “¡No me toques, que a Cristo por esposa// destinada me tienen!”. Después de haberse jurado fidelidad, y tras un improvisado ágape, en la que ella con sus “pálidos labios” sólo “sorbe vino rojo”, se inicia el cortejo amoroso. Pero en su cuerpo -“¡Cual la nieve blanca, // cual la nieve fría”- “ningún corazón palpita”. Entonces la madre los sorprende en el lecho y la muchacha altiva exclama:

Por vindicar la dicha arrebatada
 la tumba abandoné, de hallar ansiosa
 a ese novio perdido y la caliente
 sangre del corazón sorberla toda.
 Luego buscaré otro
 corazón juvenil,
 y así todos mi sed han de extinguir. (Goethe, 1974: 878).

Al final, dirigiéndose al joven, amenaza tajantemente:

¡No vivirás, hermoso adolescente!
 ¡Aquí consumirás tus energías!
 ¡Mi cadena te di; conmigo llevo
 un rizo de tu pelo en garantía!
 ¡Míralo bien! ¡Mañana tu cabeza
 blanca estará
 y tu cara, al contrario, estará negra! (Goethe, 1974: 878-879).

siglo II de la era cristiana. El motivo del vampiro puede proceder, según ya indicara, de la biografía de Apolonio de Tiana por Flavio Filostrato. Aunque, según St Hock (*Die Wampirsagen*, Berlín, 1900), fueron más bien leyendas de vampiros de procedencia sudeslava y húngara las que excitaron primero la fantasía de Goethe, que luego las entretrejió con la referida narración antigua. La idea de poner en contraste, mediante esta poesía, helenismo y cristianismo, contraste en que después insistió Heine, es original de Goethe. Aunque este tema que aquí trata ha tenido siempre fuerte eco en la literatura francesa (Goethe, 1974: 874). De igual manera, Julio Ángel Olivares Merino afirma que en la composición de Goethe late implícita la historia de un vampiro femenino del siglo II d. C. que fue relatada por Phlegon de Tralles en su obra, traducida al inglés como *Concerning Wondrous Things* (Olivares, 2001: 190). Por su parte, Alberto Bernabé Pajares, en la “Introducción” a la edición que hiciera de Filóstrato, *Vida de Apolonio de Tiana*, dice que en el episodio de la empusa de Corinto hay un paralelo muy claro con la historia de Flegón de Tralles sobre Macates y Filinión, en la que se nos narra cómo Filinión, muerta seis meses antes, obtiene la posibilidad de pasar tres días con su amado y así lo hace. Aunque los padres le advierten de lo que realmente está sucediendo, Macates hace caso omiso de su advertencia. Por fin, la *Empusa huye*, Filinión queda muerta y Macates se suicida. Esta historia es recogida por A. Giannini, *Paradoxographorum Graecorum reliquiae*, Milán, 1945, págs. 170-178 (Filostrato, 1979: 43).

De esta manera, la novia de Corinto resulta ser una muerta que ha vuelto de la tumba para materializar su amor y su deseo, pues al vampirizar logra saciar su pulsión erótica con la sangre que le ofrece el corazón del amado. La suya será, entonces, una forma de vindicar lo que en vida le estuvo prohibido, ya que sus padres tenían la intención de encerrarla en un convento. Con todo, en la configuración de este personaje femenino se da cabida a una serie de elementos que, como “no-muerta”, caracterizan a la vampira: participa de la naturaleza de la difunta terrible y de la amante peligrosa, y, además, del vacío interior de la autómatas y el misterio de una madre devoradora (Pedraza, 1999: 43).

En este punto se hace conveniente precisar que la muerte, sobre todo en las culturas de lengua germánica, se identificaba siempre con una figura masculina. Lo que además nos permite comprender la originalidad del poema de Goethe, ya que, hasta la aparición de “La novia de Corinto”, la presencia vampírica, por su vinculación con *Thanatos*, había adoptado predominantemente la forma de un hombre (Ibarlucía-Castelló-Joubert, 2002: 16-17).

Tal vez sea éste uno de los motivos que lleve a explicar el hecho de que en esta época aún no sean numerosas las obras literaria en las que se recree el personaje de la vampira. Aunque, sin duda, debemos convenir que tanto la temática como la atmósfera enigmáticas que apreciamos en algunas composiciones de estos años, como la anteriormente citada de Goethe, entroncan muy de lleno con las características a las que recurría la “Novela Gótica”: género literario que, nacido en Inglaterra hacia mediados del siglo XVIII, gozó de gran fama y popularidad. Esta narrativa surge como una forma de reacción frente al predominio de la razón y del buen sentido, por lo que aboga por una estética “sublime del horror”, centrada en los aspectos misteriosos y sobrenaturales de la experiencia, siempre con un trasfondo paisajístico tempestuoso y salvaje. Desde esta perspectiva, los protagonistas masculinos se presentan como seres “malditos”, tenebrosos y fatídicos, aunque también se da cabida al héroe oportuno e inesperado. Sin embargo, en contrapartida, las mujeres son caracterizadas como muchachas indefensas que se ven envueltas en situaciones lúgubres. En este sentido, cabe recordar tres de las novelas más conocidas y difundidas de este género: *The castle of Otranto* (*El castillo de Otranto*) (1764) de Horace Walpole, *The Mysteries of Udolfo* (*Los misterios de Udolfo*) (1794) de Ann Radcliffe y *The monk* (*El monje*) (1796) de Matthew Gregory Lewis (Walpole, 1995; Radcliffe, 2001; Lewis, 1995). Posteriormente, durante el transcurso del siglo XIX, la novela gótica adquirirá una nueva dimensión al entrelazarse con la literatura fantástica, la policíaca y el folletín, amoldándose así al gusto que demandan los nuevos tiempos.

Entre las tinieblas del siglo XIX

El primer poema de temática vampírica en lengua inglesa se lo debemos a Samuel Taylor Coleridge, “Christabel”. Aun cuando esta composición quedó inconclusa, pues sólo se conocen dos series de las cinco que el poeta proyectaba componer, la primera parte coincide en la fecha de escritura con la obra de Goethe, 1797. La segunda parte es de 1800, aunque ambas no se publicarán hasta entrado el siglo XIX, 1816. Esta obra nos refiere la historia sobrenatural de una muchacha que habita en un castillo -envuelto en una atmósfera gótica- en compañía de un padre sumido en el dolor por la muerte de su esposa. Una noche, en medio del bosque, Christabel encuentra a Geraldine, bellísima hechicera que la convence de que la lleve a dormir a su alcoba. La joven comienza a sentirse atraída por la extraña y, mientras comparten el lecho, tiene un sueño en el que se ve vampirizada, al pie de un viejo roble, por una mujer con ojos de serpiente. Por la mañana su padre conoce a Geraldine, en cuyo rostro cree descubrir a la hija perdida de un antiguo amigo, e irremediablemente se enamora de ella. Christabel, celosa de un amor que la excluye, ruega a su progenitor que eche a la intrusa, pero no lo consigue y acaba siendo despreciada (Coleridge, 1997). Como veremos más adelante, esta trama de homoerotismo, unido a la ausencia del amor maternal, dejará una profunda huella que servirá de señuelo a las vampiras posteriores.

Por su parte, el escritor británico John Keats, en “La Belle Dame sans Merci” (“La bella dama sin compasión”) (1819) nos retrata a una vampira misteriosa, “bella como ninguna, hija como de hadas”;// su cabello era largo, sus pies eran ligeros,// extraña su mirada” (Keats, 1998: 143). Un armado caballero la encuentra en los campos y seducido por ésta, que lo lleva hasta una gruta encantada, tiene un sueño -“presagio de desdichas”- en el que príncipes, reyes y soldados con palidez de muertos le advierten: “¡La bella Dama sin compasión/ ha hecho de ti su siervo!” (Keats, 1998: 147). Al despertar sólo ve “sus hambrientos labios en las sombras” (Keats, 1998: 147). Su destino será entonces vagar sombrío y solitario.



La Belle Dame sans Merci (1893).
Óleo de J. W. Waterhouse

Del mismo autor y data de escritura que el anterior es el poema *Lamia* (1819). En esta ocasión Keats vuelve a retomar el mito de la empusa, al parecer, igualmente influido por la obra de Filóstrato, *Vida de Apolonio de Tiana*. La criatura, a la que se denomina *Lamia* y no *Empusa*, confiesa que en otro tiempo tuvo forma de mujer y se enamoró de un joven de Corinto, sin embargo ahora se encuentra atrapada en un cuerpo de ser-

piente. Pero como ocurría en el texto clásico, la belleza de esta presencia se debilita en el mismo instante en que Apolonio la llama por su nombre (Keats, 1988: 414-433).

Casi por los mismos años, el escritor y músico alemán Ernst Theodor Amadeus Hoffmann da a conocer su cuento “Vampirismus” (“Vampirismo”) (1820), en el que de nuevo se nos ofrece la imagen de una mujer enigmática -Aurelia- y de su diabólica madre -la baronesa-, que muere el mismo día en que se iba a celebrar la boda de su primogénita con el conde Hipólito. A estas alturas resulta pertinente destacar, aunque no nos detendremos en ello, la compleja y particular vinculación que se establece entre madres e hijas, tal como podemos apreciar en algunas de las composiciones a las que hemos hecho referencia. Dicha relación resulta, bien porque las féminas gozan de una suerte de orfandad materna -se conciben como huérfanas- o bien porque las progenitoras se comportan de manera perversa y abyecta con su descendencia (Pedraza, 1999: 46-47). Tensión que, más tarde, se hará presente en el cuento de Edgar Allan Poe, *Morella* (1835) y en la novela de Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla* (1871).

Aurelia se nos describe con un semblante de una “palidez mortal”, débil y nerviosa: “una extraña criatura solitaria, con un fuego intenso que brotaba de sus ojos”. Pero lo más raro “era que la condensa no tomaba ningún alimento, y sobre todo que demostraba tal asco a la comida, especialmente a la carne, que más de una vez se alejó de la mesa dando las más vivas muestra de aborrecimiento” (Hoffmann, 1986: 99).

Finalmente, el esposo se entera, gracias a un viejo y fiel servidor, que Aurelia abandona todas las noches el palacio y regresa al alba. Así, el conde la espía y descubre la razón del mal y el aborrecimiento del alimento de los hombres:

Rápidamente, corrió el conde tras ella, atravesó la puerta del muro del cementerio, que halló abierta. Al resplandor clarísimo de la luna vio un círculo de espantosas figuras fantasmales. Viejas mujeres semidesnudas, con el cabello desmelenado, hallábanse arrodilladas en el suelo, y se inclinaban sobre el cadáver de un hombre, que devoraban con voracidad de lobo. ¡Aurelia hallábase entre ellas! (Hoffmann, 1986: 100).

Con todo, es necesario precisar que, aun cuando Aurelia participa de algunas características que igualmente observamos en el personaje propiamente de la vampira, ella, sin embargo, no se alimenta de sangre humana, ni tampoco la necesita para sobrevivir, pues su sustento son los cadáveres. Por ello, más que como vampira, Aurelia se configura como una fémina diabólica y necrófaga (Roux, 1990: 209).

Al parecer Hoffmann se inspiró para su relato en la cultura oriental y, particularmente, en *Las mil y una noches* (Vernet, 1990: 39-52). Conviene recordar que, como anotábamos más arriba, en el imaginario árabe antiguo hallamos la figura de una criatura fabulosa, *Ghūla*, una especie de caníbal que embruja cementerios y cava de noche las tumbas para devorar los cuerpos (MacDonald, 1999: II, 1078; Lane, 1993: 230).

Debemos esperar entonces hasta 1836, año en que Théophile Gautier publica su relato “Les Amours d’une morte” (“Los amores de una muerta”) -luego reeditado con el título “La Morte amoureuse” (“La muerta enamorada”)- para enfrentarnos a la “verdadera” vampira. De esta forma, Clarimonde, descrita con todo lujo de detalles, infunde una pasión desaforada e infranatural en el sacerdote Romuald. Aunque el cura se resiste a los encantos de la dama y hasta pone tierra por medio, el azar hará que se encuentren de nuevo, esta vez en el lecho mortuorio de la mujer, ya que debe administrarle la extremaunción. Pero, igual que ocurre en algunos cuentos infantiles, como “La Bella durmiente del bosque” o “Blancanieves”, bastará que Romuald deposite un beso sobre los labios muertos de ella, para que ésta reviva y le confiese su amor:

Te esperé tanto tiempo que he muerto; pero ahora estamos prometidos, podré verte e ir a tu casa. ¡Adios, Romuald, adios! Te amo. Es todo cuanto quería decirte, y te devuelvo la vida que me has insuflado un minuto con tu beso. Hasta pronto. (Gautier, 1999: 73).

Después de este suceso, Romuald despierta en su habitación, tras permanecer tres días inconsciente. El padre Sérapion le informa que la mujer ha muerto después de una orgía que duró ocho días con sus ocho noches y, además, le advierte de las historias que, desde siempre, han circulado sobre Clarimonde, afirmando que ésta es un ser sobrenatural, “una mujer vampiro”. Pese a este aviso, Romuald recibe en las noches la visita de esta fémica que lo seduce para que sea su amante. De esta manera, el protagonista llevará una doble vida, en la que no podrá distinguir el sueño de la vigilia, la realidad de la pura ilusión. Por un lado, creará ser el sacerdote de un pueblecito. Por otro, *il signor Romualdo*, amante titular de Clarimonde. Pronto descubre que la amada aprovecha las noches para con un alfiler provocarle una herida en el brazo y, de este modo, le chupa la sangre. Romuald, preso de desasosiego, acude al padre Sérapion y juntos profanan la tumba de Clarimonde, rociando con agua bendita el cuerpo y el ataúd. Así Clarimonde queda convertida en polvo, lo que no le impedirá volver a aparecerse, a la noche siguiente, para proclamar:

¿Y que te había hecho yo, para que violaras mi pobre tumba y pusieras al desnudo las miserias de mi nada? Desde ahora se ha roto para siempre cualquier comunicación entre nuestras almas y nuestros cuerpos. Adiós, me echarás de menos. (Gautier, 1999: 93).

Clarimonde se erige así en símbolo de la fusión *Eros-Thanatos*, pero también de fidelidad, pues antepone su amor por Romuald a todo, incluso a “tener otros amantes cuyas venas secaría” (Gautier, 1999: 88). Comportamiento que ya se había evidenciado al principio de la novela cuando había declarado: “el amor es más fuerte que la muerte y acabará por vencerla” (Gautier, 1999: 88).

Posteriormente, el escritor estadounidense Edgar Allan Poe se hace eco también de la fascinación que, por la época, había despertado el personaje de la “no-muerta”. A él le debemos tres cuentos: “Berenice” (1833), “Morella” (1835), y “Ligeia” (1838), en los que las mujeres cobran un protagonismo esencial, aunque en todos los casos será el hombre el que actúe siempre como narrador, informando de lo que le acontece a sus compañeras. Las féminas que recrea Poe son de una erudición y un saber enorme -salvo Berenice, de la que no se nos dice nada a este respecto-, sin embargo esto no las librará de la enfermedad y la muerte, al contrario, como sucede con Morella, será el motivo por el cual el marido desee el final trágico de la esposa.

En el relato “Berenice” el narrador, cuyo nombre de pila es Egeus, cuenta que nació en una biblioteca y que se crió junto a su prima Berenice -ágil, graciosa, bella- a quien pronto se le manifiesta la enfermedad: epilepsia y catalepsia. Él, por su lado, muestra signos de una dolencia que él mismo califica de “monomanía” o “intensidad del interés” por cosas triviales. Aunque estas patologías no impide que le ofrezca matrimonio, pues siente una morbosa atracción por su pariente. El interés exacerbado de él hace que pronto se obsesione con los dientes de Berenice. Cuando ella fallece, el marido pierde la consciencia, pero, después, gracias a un criado, se entera con horror que la tumba de la esposa ha sido violada, el “cadáver desfigurado, sin mortaja, y que aún respiraba, aún palpitaba, aún vivía”. Al final se descubre el misterio, pues de una caja que pertenece al hombre “rodaron algunos instrumentos de cirugía dental, mezclados con treinta y dos objetos pequeños, blancos, marfilinos, que se desparramaron por el piso” (Poe, 1986: 298).

En la obra que tiene como protagonista a Morella es donde mejor se nos perfila esa erudición femenina a la que nos referíamos antes. De esta forma Morella se convierte en la maestra de su marido, lo que provoca celos en él y, junto al misterio de la naturaleza femenina, lo percibe como un maleficio. Por ello desea la muerte de su esposa, quien enferma y antes de fallecer le dice:

Me muero, y sin embargo viviré.

[...]

Nunca existieron los días en que hubieras podido amarme; pero aquella a quien en vida aborreciste, será adorada por ti en la muerte

[...]

Repito que me muero. Pero hay dentro de mí una prenda de ese afecto -¡ah, cuán pequeño!- que sentiste por mí, por Morella. Y cuando mi espíritu parta, el hijo vivirá, tu hijo y el mío, el de Morella. Pero tus días serán días de dolor, ese dolor que es la más perdurable de las impresiones, como el ciprés es el más resistente de los árboles. Porque las horas de tu dicha han terminado, y la alegría no se cosecha dos veces en la vida, como las rosas de Pestum dos veces en el año. Ya no jugarás con

el tiempo como el poeta de Teos, mas, ignorante del mirto y de la viña, llevarás encima, por toda la tierra, tu sudario, como el musulmán en la Meca. (Poe, 1986: 285).

Morella da a luz una niña, de la que sabemos que “no respiró hasta que su madre dejó de alentar”. Diez años después, al bautizarla y ponerle por nombre el mismo de su progenitora -Morella-, la hija muere y entonces se revela la venganza y el maleficio de la esposa. De esta forma el marido reconoce la verdad: “Pero ella murió, y con mis propias manos la llevé a la tumba; y lancé una larga y amarga carcajada al no hallar huellas de la primera Morella en el sepulcro donde deposité a la segunda” (Poe, 1986: 288).

El último cuento, más extenso y más profusamente desarrollado, refiere la historia de Lady Ligeia -bella, cautivadora, de una estirpe remota y de un apellido desconocido-. El narrador nos informa que ésta fue su amiga, prometida, compañera de estudios y esposa, pero que el suyo fue un matrimonio fatídico. Ligeia se describe como una sombra, de una hermosura “exquisita”, extraña, con cabellos como ala de cuervo y con unos ojos y una expresión fascinadora. Además, su saber era inmenso, lo que connota, una vez más, con la erudición que también presentaba Morella. Ligeia enferma y en el lecho de su muerte escribe unos versos dirigidos al marido:

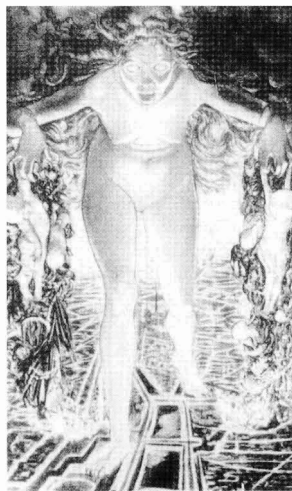
¡Ah, ved: entre los mimos en tumulto
una forma reptante se insinúa!
¡Roja como la sangre se retuerce
en la escena desnuda!
¡Se retuerce y retuerce! Y en tormentos
los mimos son su presa,
y sus fauces destilan sangre humana,
y los ángeles lloran. (Poe, 1986: 306-307).

Una vez que la esposa fallece, el marido -“un esclavo preso en las redes del opio”- compra y repara una abadía en Inglaterra, donde contrae segundas nupcias con Lady Rowena Trevanion, de Tremaine, “la de rubios cabellos y ojos azules”. Nuevamente la esposa enferma, presa de visiones y de sombras, y tras un terrible drama de resurrección, donde la muerta parece revivir una y otra vez, retorna finalmente a la vida, transformada en Lady Ligeia. Parece así cumplirse lo que presagiaba la Clarimonde de Gautier: “el amor es más fuerte que la muerte y acabará por vencerla” (Gautier, 1999: 88).

Como hemos podido comprobar, estas mujeres de Edgar Allan Poe no responden tampoco, estrictamente, al prototipo de la vampira, pues no son succionadoras de sangre. Más bien, estas féminas misteriosas y extrañas, enfermas y fenecidas, recrean el gusto de la época por la amante del sepulcro o “La esposa en la urna” (Pedraza, 1998: 155-158), lo que Bram Dijkstra denomina “el culto a la invalidez”, que llegó a ser motivo recurrente en los artistas finiseculares (Dijkstra, 1994: 25-63). De esta forma, las ama-

das de Poe, envueltas siempre en una esfera de irrealidad, vuelven a la vida después de fallecer, gracias a que ocupan el lugar de la *otra*, sea ésta la hija, como ocurría con Morella, u otra esposa, como sucedía con Ligeia. Sin embargo, hemos considerado oportuno incluirlas porque en ellas se advierten algunos de los elementos que caracterizarán a la vampira posterior, entonces mejor perfilada como tal.

No podemos dejar de citar la producción del gran escritor maldito que fue Charles Baudelaire. Este poeta francés, autor de *Les fleurs du mal* (*Las flores del mal*) (1857), refleja en su obra la conciencia misógina que, como ya hemos señalado, se hace patente en el siglo XIX. De este modo, la mujer es poetizada como una *femme fatale*: la cruel (“La fontaine de sang” -“La fuente de sangre”-, Baudelaire, 1997: 348-349); una bruja, criatura de la noche (“Sed non satiata”, Baudelaire, 1997: 88-91); una serpiente (“Le serpent qui danse” -“La serpiente que danza”-, Baudelaire, 1997: 90-95); una Harpía que arranca el corazón del hombre (“Bénédiction” -“Bendición”-, Baudelaire, 1997: 38-43); una boa feroz (“Le beau navire” -“El bello navío”-, Baudelaire, 1997: 148-151); una fiera (“Causerie” -“Conversación”-, Baudelaire, 1997: 160-161)... En definitiva, fémina tirana y perversa que esclaviza al hombre (“Le vampire” -“El vampiro”-, Baudelaire, 1997: 98-101), infundiéndole a la vez el beso y la mordedura (“Chanson d’après-midi” -“Canción de siesta”-, Baudelaire, 1997: 166-171).



Ch. Schwabe, *El crepúsculo de la noche* (1900).

Ilustración para *Las flores del mal* de Baudelaire

La mujer se percibe, así, -tanto para Baudelaire como para la mayoría de los artistas simbolistas y decadentistas- como una seductora letal y devoradora que hace uso de

sus armas de seducción, una especie de *quiróptera* o *mantis religiosa*¹⁰³. Por este motivo deberá ser castigada y, aun cuando logre vampirizar al hombre, quedará convertida en esqueleto, en mera materia pútrida. Máxima expresión de esta imagen la observamos en la composición “Les métamorphoses du vampire” -“Las metamorfosis del vampiro”-:

La mujer mientras tanto, de su boca de fresa,
retorciéndose igual que una serpiente en la brasa,
y amasando sus pechos en el hierro de su ballena,
dejaba correr estas palabras todo impregnadas de almizcle:
-“Yo, tengo el labio húmedo, y sé la ciencia
de perder en el fondo de un lecho la antigua conciencia.
Seco todos los llantos en mis pechos triunfantes,
y hago reír a los viejos con la sonrisa de los niños.
¡Sustituyo, para quien me ve desnuda y sin velos,
la luna, el sol, el cielo y las estrellas!
Soy, mi querido sabio, tan docta en voluptuosidades,
cuando ahogo un hombre en mis brazos temidos
o cuando abandono a los mordiscos mi busto,
tímida y libertina, y frágil y robusta,
que sobre estos colchones que se pasman de emoción,
los ángeles impotentes se condenarían por mí!”.

Cuando ella hubo de mis huesos succionado toda la médula,
y que lánguidamente me volvía hacia ella
para rendirle un beso de amor, yo no vi más
¡que un pellejo de flancos viscosos, todo lleno de pus!
Cerré los dos ojos, en mi frío horror,
y cuando los reabrí a la claridad viviente,
a mi alrededor, en lugar del maniquí potente
que parecía haber hecho provisión de sangre,
temblaban confusamente los despojos de un esqueleto,
que de ellos mismos exhalaban el grito de una veleta,
o de una enseña, al extremo de un vástago de hierro,

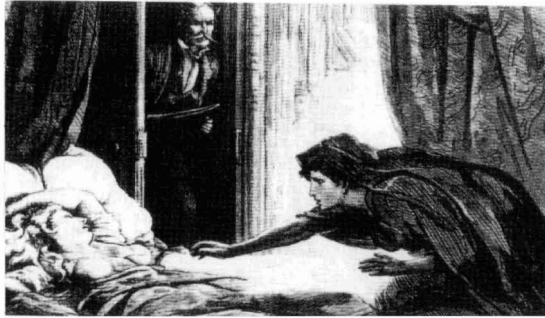
¹⁰³ *Quirópteros*: grupo de mamíferos muy numerosos a los que pertenece el murciélago. *Vampiro verdadero*: especie de murciélago, tiene una dentadura formada por 24 dientes, entre los que destacan un par de incisivos muy desarrollados y afilados, con los que abren heridas en la piel de animales domésticos o de las aves de corral, e incluso del hombre, a través de los cuales succionan la sangre. *Mantis religiosa*: género de ortópteros carnívoros, que cazan al acecho. La hembra, después de la cópula, suele devorar al macho (Larousse, 1991: vol. 19, 9090; vol. 14, 6919).

que balancea el viento durante las noches de invierno.
(Baudelaire, 1997: 352-355).

Por los mismos años, el autor, también francés, Paul Féval, da a conocer su novela *La vampire (La vampira)* (1865). Esta obra, casi desconocida para el lector en lengua española, llena de referencias históricas, entre las que destaca la figura de Napoleón Bonaparte, narra las peripecias de dos hermanas húngaras -la condesa de Gregory y Lila-, réplicas exactas la una de la otra, con la salvedad de que una es rubia y la otra morena. Ambas son hijas de un coronel de los húsares negros de Bangkeli y de una madre que pereció víctima de la vampira de Uszel, lo que las convierte también a ellas en vampiras.

La vampira de Uszel, que los ribereños del Sava llamaban “la bella de los cabellos cambiantes”, había sido una noble búlgara, de nombre Adema, que después de permanecer un siglo entero en su ataúd, había abierto su tumba y cavado con sus propias manos un pasaje subterráneo, para arrancar en carne viva la cabellera de alguna joven que luego colocaba sobre su cráneo. Esto la hacía renacer de nuevo bella y joven como el amor, a la vez que la dotaba de una nueva existencia efímera, que podía durar semanas, días u horas. Pero esta vampira estaba obligada a acatar una ley infernal, ya que debía presentarse como tal ante su víctima y relatarle su verdadera historia. Además, no podía vampirizar a nadie contra su voluntad. Sólo una vez faltó a este deber y lo hizo por amor a un joven serbio a quien no le contó su secreto. La apropiación que esta vampira lleva a cabo de la cabellera rubia de la madre de las dos muchachas coincide, en el tiempo, con esta desobediencia, lo que la convierte ante los ojos de su amante-víctima en un “cadáver de vieja, descarnado, helado, calvo y desintregándose”. He aquí el origen de su mal y la divisa del género humano: *In vita mors, in morte vita* -la muerte en la vida, la vida en la muerte- (Féval, 2002: 297-314).

Un paso más debemos dar, en la andadura del siglo XIX, para enfrentarnos a la vampira más protagónica, y de la que más versiones cinematográficas se ha llevado a cabo: la *Carmilla* (1871), del escritor irlandés Joseph Sheridan Le Fanu¹⁰⁴. Una vampira con claros tinteslésbicos. En este caso, la historia que se nos ofrece es relatada por Laura, quien revive lo que le sucedió cuando tenía diecinueve años. De esta forma refiere que vivía en un castillo, acompañada de su padre y de dos mujeres: un ama -Madame Perrodon-, que suple en parte la pérdida de la madre, ya que Laura es huérfana, y una “institutriz de educación social” -Mademoiselle De Lafontaine-. Un día, cerca de su hogar, un carruaje sufre un accidente. En él viajaban tres mujeres, una madre con su hija y una tercera que tan sólo miraba por la ventana: “horrenda mujer negruzca”, “con ojos brillantes los globos oculares grandes y blancos, y los dientes apretados como si estuviera enfurecida” (Le Fanu, 1998: 27).



M. D. Friston, *Carmilla*.

Ilustración para la obra de J. Sheridan Le Fanu

La joven, llamada Carmilla, queda en el castillo junto a Laura para reponerse de las heridas. Antes de partir la madre informa que regresará dentro de tres meses, pues debe solucionar algunos asuntos importantes. Desde un primer momento la atracción entre las jóvenes se hace patente, máxime cuando ambas comparten un mismo hecho sobrenatural, pues la una se le ha aparecido a la otra en sueños doce años atrás. En principio sólo tres cosas se sabe de Carmilla: su nombre, que procede de una familia muy antigua y noble y que su hogar se encuentra en dirección al oeste. Aunque Laura desea conocer más sobre Carmilla ésta se resiste a dar más detalles y, de manera seductora, le murmura al oído:

Querida mía, tu corazoncito está herido; no me creas cruel porque obedezca a la ley irresistible de mi fuerza y mi debilidad; si tu querido corazón está herido, mi corazón turbulento sangra junto al tuyo. En el éxtasis de mi enorme humillación, vivo en tu cálida vida, y tú morirás... morirás, morirás dulcemente... en mi vida. Yo no puedo evitarlo; así como yo me acerco a ti, tú, a tu vez, te acercarás a otros, y conocerás el éxtasis de esa crueldad que, sin embargo, es amor; de modo que, durante un tiempo, no trates de saber nada más de mí y lo mío: confía en mí con todo tu espíritu amoroso (Le Fanu, 1998: 35).

¹⁰¹Se han realizado varias adaptaciones cinematográficas de este relato, entre las cuales sobresalen las siguientes: *Vampyr* (Francia/Alemania, 1932, de Carl Dreyer). *Blood and Roses* (Italia, 1961, de Roger Vadim, también conocida como *Et Mourir de Plaisir*). *Carmilla* (Suecia/Japón, 1968). *Blood-Spattered Bride* (España, 1969, de Vicente Aranda). *Lust for a Vampire* (Estados Unidos, 1970, de Jimmy Sangster). *The Vampire Lovers* (Inglaterra/Estados Unidos, 1970, de Roy Ward Baker). *La Fille De Dracula* (Francia/España/Portugal, 1972, de Jesús -Jess- Franco, también conocida como *The Daughter of Dracula* y *La hija de Drácula*). *La maldición de los Karnsteins* (Italia/España, 1980, de Thomas Miller) y *Carmilla* (Estados Unidos, 1990, de Gabrielle Beaumont). Ahora bien, las adaptaciones de *Carmilla* no se limitan al género cinematográfico. En este sentido, es interesante destacar el cómic realizado en 1999 y titulado *Carmilla, Nuestra Señora de los Vampiros*, versión de Roy Thomas y dibujado por Isaac M. Del Rivero y Rafael Fonteriz (Franco y Moreno, 2002: 133-140 y 42).

Entonces comienzan a sucederse las víctimas. Primero una pobre niña, luego la joven esposa del porquerizo, más tarde la hermana de un joven campesino: siempre mujeres y jóvenes. De a poco se revela que la madre de Carmilla pertenece a una vieja familia húngara y que, al parecer, se encuentra emparentada con la condesa M. Karnstein, Mircalla, muerta desde hace más de un siglo. Se desata así un juego de espejos e identidades oculto bajo las letras del nombre: Carmilla = Mircalla. A medida que aumenta la fascinación de Carmilla por Laura, ésta se siente desfallecer embargada por una extraña melancolía. Para Carmilla “el amor ha de tener sus sacrificios. No hay sacrificio sin sangre” (Le Fanu, 1998: 35). Por ello, durante las noches, Laura recibe la visita de Carmilla/Mircalla, quien le succiona la sangre cerca de la garganta. Cuando Carmilla es desenmascarada se procede a abrir la tumba de la condesa M. Karnstein, en la que se reconoce el rostro de Carmilla:

Sus facciones, aunque habían pasado ciento cincuenta años desde su funeral, estaban teñidas con el calor de la vida. Tenía los ojos abiertos. Ningún hedor a cadáver surgía del féretro. Los dos médicos, uno presente oficialmente, y el otro por parte del promotor de la investigación, atestiguaron el maravilloso hecho de que había una respiración tenue, pero perceptible, y una actividad correspondiente del corazón. Los miembros eran perfectamente flexibles, la carne elástica; y el féretro de plomo estaba bañado en sangre, y en ella, en una profundidad de siete pulgadas, estaba inmerso el cuerpo. Ahí estaban, pues, todas las pruebas admitidas de vampirismo. (Le Fanu, 1998:106).

Para acabar con Carmilla se llevó a cabo el ritual de la “gran reparación” o muerte de un vampiro (Marigny, 1999: 59), que consistía en clavarle una estaca en el corazón y luego cortarle la cabeza. Después cuerpo y cabeza fueron arrojados a una pila de leña encendida y reducidos a cenizas. Pero, con todo, Carmilla seguirá perdurando en el recuerdo de Laura, que es otra forma de vivir y revivir.

En este recorrido por la iconografía literaria de la vampira no podemos dejar de mencionar al autor francés Gustave Flaubert quien, en *La tentation de saint Antoine* (*La tentación de San Antonio*) (1874), recoge de nuevo, de manera casi fidedigna, lo relatado por Filóstrato: el encuentro de Apolonio con las empusas (Flaubert, 1987: 116-117 y 121-123). Sin embargo, esta vez hará acto de presencia un nuevo personaje, Damis¹⁰⁵, quien será el que refiera lo acontecido. Creemos oportuno incluir el párrafo completo para que se observen las analogías y las diferencias entre ambos textos:

¹⁰⁵ Alberto Bernabé Pajares señala que al principio de la obra, *Vida de Apolonio de Tiana*, Filóstrato enumera cuáles son sus fuentes de información utilizadas para configurar la biografía de Apolonio. De entre ellos cita un relato de Damis, el asirio compañero inseparable de Apolonio. Aunque se duda si realmente existió el manuscrito de este autor e incluso hay quienes creen que tanto el texto como el escritor son una mera ficción literaria (Filóstrato, 1979: 25-28).

[L]a vajilla de oro, los escanciadores, los cocineros, los criados que distribuían el pan desaparecieron. El techo se echó a volar por los aires y las paredes se derrumbaron. Apolonio se quedó solo, de pie, y ante él aquella mujer sumida en llanto a sus plantas. Era una vampira que sastificaba los instintos de los jóvenes hermosos con el fin de comerse después su carne, pues no hay mejor manjar para esa suerte de fantasmas que la sangre de los enamorados. (Flaubert, 1987: 123).

En relación con esta obra, Jorge Luis Borges afirma que de los libros de Flaubert éste es el más raro y, además, señala las fuentes que sirvieron de inspiración al escritor francés: “Una antigua pieza de títeres, un cuadro de Peter Brueghel, el *Caín* de Byron y el *Fausto* de Goethe” (Borges, 1987: 9). Lo que nos lleva a establecer las referencias culturales que, sin duda, gravitaban en esa época.

A fines del siglo XIX surge una nueva princesa vampira -mucho menos conocida y difundida que las anteriores-, gracias a la fantasía del escritor escocés George MacDonald, *Lilith* (1885). Esta vampira, concebida también como bestia, pues se transforma en una pantera blanca cuando interesa, se presenta como un cadáver, una presencia corpórea, casi esquelética, de mujer desnuda, en la que la belleza y el horror están íntimamente enlazados. Un peregrino encuentra, por casualidad, el cuerpo muerto bajo un árbol y, a lo largo de más de tres meses, se esfuerza en darle vida. Al final el trabajo surte efecto, aunque no todo el logro es del hombre, pues la criatura, igual que una sanguijuela, le irá mordiendo el cuello o el brazo, “siempre una sola vez, siempre mientras dormía” (MacDonald, 1988: 137). Una vez que resucita completamente, le profiere el temido beso:

De pronto, [sus brazos] se estrecharon en torno a mi cuello, rígidos como los de la doncella de las torturas. Atrajo mi cara hacia la de ella y sus labios se adhirieron a mi mejilla. Un aguijón de dolor me atravesó y quedé palpitante y sin poder moverme ni un pelo. Gradualmente el dolor fue cesando. Una fatiga somnolienta, un placer ensoñador fue apoderándose de mí y luego no supe nada más. (MacDonald, 1988: 144).

Es así como llegamos a la culminación del imaginario vampírico, la coronación del vampiro literario, y esto se produce con *Drácula* (1897), del autor irlandés Bram Stoker, justo un siglo después de *La novia de Corinto* (1797) de Goethe. Aunque esta vez el protagonista es un hombre, las víctimas y victimarias son mujeres, destacando, sobre todo, la presencia de Lucy Westenra y de Mina Harker. Ambas serán a su vez símbolos de la conciencia femenina que impera a fines del siglo XIX. Lucy representa la seducción mortal, marca de la “New Woman”, “la mujer varonil poliándrica”, que debe ser castigada y derrotada. Mientras que Mina encarna el ideal de “perfecta” fémina decimonónica: “un virtuoso taburete dispuesto a cumplir las órdenes del hombre en el mundo del desarrollo científico y la evolución intelectual” (Dijkstra, 1994: 343-346).

Con todas estas vampiras podemos decir que se cierra un siglo, pero no una mentalidad, pues, como advierte Bram Dijkstra, “alrededor de 1900 el vampiro representaba a la mujer en tanto que personificación de todo lo negativo que se vinculaba al sexo, la posesión y el dinero”:

Simbolizaba la estéril sed de la mujer-niña sin inteligencia, instintivamente poliándrica aunque fuese virgen. También representaba el ansia igualmente estéril de dinero de la prostituta. Era la bebedora de absenta, cuya adicción alimentaba su fiebre por el oro de la esencia masculina [...] Era la mujer oculta en la oscuridad que llevaba al hombre a la muerte [...] Muchos hombres, abrumados por los pensamientos de su impresionante responsabilidad en la evolución de la mente, veían en la mera presencia de una mujer -de cualquier mujer- un indicio de “La espantosa posibilidad de un momento de perdición / que un siglo de prudencia no puede retractar”, como T. S. Eliot describía en *Tierra baldía*. Como Eliot, muchos hombres de la época imaginaban que en cualquier momento “Una mujer se suelta su largo pelo negro / y toca música susurrante con esas cuerdas”, y descubrían criaturas con tendencias antinaturales y varoniles por todos lados, ginandroides poliándricas que habían renunciado a sus deberes maternos y se habían convertido en asesinas de niños, vampiros sedientos de sangre y semen, “murciélagos con caras de niña bajo una luz violenta”, dispuestas a arrastrar al hombre a la noche de la regresión, mientras con falsas tentaciones “silbaban y batían sus alas / y se arrastraban cabeza abajo por un muro ennegrecido” (*Tierra baldía*)

Este mundo [...] era realmente la tierra baldía del deseo femenino. [...] el oro, la semilla y la sangre constituyeron en la imaginación masculina un triángulo definitivo de magia mortífera. (Dijkstra, 1994: 351).

Este será el legado que Drácula y sus hijas dejarán para el siglo venidero, pues resulta muy difícil arrancar de cuajo el malditismo que pesa sobre las féminas. De esta manera, la vampira, ávida de sangre y de dolor, alma condenada, seguirá haciendo acto de presencia en la literatura y en las artes (Olivares, 2001: 551-621). Si su inmortalidad le augura una larga “no-muerte”, ser metáfora de perversidad le presagia un mejor futuro.

Para terminar, nos resulta oportuno parafrasear lo que afirmaba Jessica Rabbit, la protagonista del film *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (1988) de Robert Zemeckis, de esta forma podemos concluir que, quizás, el verdadero atractivo de las vampiras, y por ende de las mujeres ex-céntricas, no radica en el hecho de que sean malas, sino, sobre todo, en que las dibujaron así.

OBRAS CITADAS

- AA.VV. (1991), *Gran Enciclopedia Larousse* (T. 14 y 19). Barcelona: Planeta. (3ª y 2ª ed.).
- ANÓNIMO (1990), *Las mil y una noches* (T. I.). Barcelona: Planeta. Traducción, introducción y notas de Juan Vernet.
- APULEYO (1995), *Las Metamorfosis* o *El asno de oro*. Madrid: Cátedra (Col. Letras Universales, nº 43). Traducción y edición de José María Royo. (7ª ed.).
- ARISTÓFANES (1979), *Las once comedias: Los acarnios. Los caballeros. Las nubes. Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata. Tesmoforias. Las ranas. La asamblea de las mujeres. Pluto*. México: Editorial Porrúa (Col. Sepan Cuantos...). Versión directa del griego con introducción de Ángel Ma. Garibay K. (8ª ed.).
- BAUDELAIRE, CH. (1997), *Poesía completa. Edición Bilingüe*. Barcelona: Ediciones 29. Traducción de M. B. F.
- BELLUSCIO, M. (1996), *Las fatales ¡Bang!, ¡Bang!. Una mirada de mujer al mundo femenino del género negro*. Valencia: La Máscara.
- BORGES, J. L. (1987), "Prólogo" a Flaubert, G. (1987), *Las tentaciones de San Antonio*. Barcelona: Hispamérica/Orbis (Col. Jorge Luis Borges. Biblioteca Personal, nº 7). Colección dirigida por Jorge Luis Borges, con la colaboración de María Kodama. Traducción de Emma Calatayud. Prólogo de Jorge Luis Borges. (2ª ed.).
- BORNAY, E. (2001), *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra (Col. Ensayos Arte). (4ª ed.).
- COLERIDGE, S. T. (1997), *The Complete Poems*. London: Penguin Books. Edited by William Keach.
- DIJKSTRA, B. (1994), *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid/Barcelona: Debate/Círculo de Lectores. Traducción de Vicente Campos González.
- FÉVAL, P. (2002), *La vampira*, en Ibarlucía, R. y Castelló-Joubert, V. (2002), *Vampiria. Veinticuatro historias de revinientes en cuerpo, excomulgados, upires, brucolacos y otros chupadores de sangre*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Selección, introducción, traducción y notas de Ricardo Ibarlucía y Valeria Castelló-Joubert.
- FILÓSTRATO (1979), *Vida de Apolonio de Tiana*. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, nº 18). Traducción, introducción y notas de Alberto Bernabé Pajares.
- FLAUBERT, G. (1987), *Las tentaciones de San Antonio*. Barcelona: Hispamérica/Orbis (Col. Jorge Luis Borges. Biblioteca Personal, nº 7). Colección dirigida por Jorge Luis Borges, con la colaboración de María Kodama. Traducción de Emma Calatayud. Prólogo de Jorge Luis Borges. (2ª ed.).
- FRANCO, C. – H. MORENO (2002), *Vampiros. La leyenda. La historia. La realidad*. Barcelona: Círculo Latino.
- GAUTIER, T. (1999), *Muertas enamoradas (relatos fantásticos)*. Barcelona: Lumen (Col. Pocas Palabras, nº 19). Edición, traducción y prólogo de Marta Giné.
- GOETHE, J. W. (1974), *Obras completas (T. D): Miscelánea. Teoría de los colores. Poesía. Novela*. Madrid: Aguilar. Recopilación, traducción, estudio preliminar, preámbulos y notas de Rafael Cansinos Assens. (4ª ed.).
- HOFFMANN, E. T. A. (1986), *Cuentos, 2*. Madrid: Alianza (Col. El libro de Bolsillo). Traductora Carmen Bravo-Villasante.

- HOMERO (1974), *La Ilíada. La Odisea. La Batracomiomaquia. Himnos*. Madrid: EDAF. Traducciones de Emiliano Aguado (*La Ilíada y los Himnos*). Felipe Ximénez de Sandoval (*La Odisea*). Prólogo de Emiliano Aguado.
- IBARLUCÍA, R. – V. CASTELLÓ-JOUBERT (2002), *Vampiria. Veinticuatro historias de revinientes en cuerpo, excomulgados, upires, brucolacos y otros chupadores de sangre*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Selección, introducción y notas de Ricardo Ibarlucía y Valeria Castelló-Joubert. Traducciones de Ricardo Ibarlucía, Valeria Castelló-Joubert, E. L. Revol, Virginia Erhart, Pablo Gianera, Olga de Wolkonsky, Jerónimo Ledesma, Mariano García, Gonzalo Demaría y Fernanda Cava.
- KEATS, J. (1988), *The Complete Poems*. London: Penguin Books. Edited by John Barnard. (3ª ed.).
- KEATS, J. (1998), *Belleza y verdad*. Madrid/Buenos Aires/Valencia: Editorial Pre-Textos (Col. La Cruz del Sur). Edición y traducción de Lorenzo Oliván.
- LANE, W. (1993), *Maneras y costumbres de los modernos egipcios*. Madrid: Libertarias/Prodhufi.
- LE FANU, J. SH. (1998), *Carmilla. Historia de vampiros*. México: Fontamara. Traducción de Emili Olcina I. Aya. (4ª ed.).
- LEWIS, M. G. (1995), *El monje*. Madrid: Cátedra (Col. Letras Universales, nº 225). Introducción, traducción y notas de Juan Antonio Molina Foix.
- MacDONALD, D. B. (1999), *Encyclopaedia of Islam CD-ROM Edition*. Leiden: Brill. (vol. II, 2ª ed.).
- MacDONALD, G. (1988), *Lilith*. Barcelona: Edhasa (Col. Fantásticas Edhasa). Traducción de Rubén Masera. (1ª ed.).
- MARIGNY, J. (1999), *El despertar de los vampiros*. Barcelona: Ediciones B. Grupo Zeta (Col. Biblioteca de Bolsillo. Claves, nº 31). Traducción de Ferran Esteve.
- OLIVARES, J. A. (2001), *Cenizas del plenilunio alado: Pálpitos y vestigios del vampiro en la literatura inglesa anterior a "Dracula" de Bram Stoker. Tradición Literaria y folclórica*. Jaén: Universidad de Jaén.
- OVIDIO, P. (1988), *Fastos*. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, nº 121). Introducción, traducción y notas por Bartolomé Segura Ramos.
- PAGLIA, C. (2001), *Vamps & Tramps. Más allá del feminismo*. Madrid: Valdemar (Col. Intempestivas, nº 1). Traducción de Santiago García.
- PEDRAZA, P. (1983), *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. Valencia: Almudín, S.A.
- _____ (1996), "Las últimas ogresas: Histéricas, vampiras y muñecas", en T. Sauret, *Historia del arte y mujeres*. Málaga: Universidad de Málaga (Col. ATENEA, nº 18. Estudios sobre la mujer).
- _____ (1998), *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar (Col. El Club Diógenes. Serie "Autores Españoles", nº 103).
- _____ (1999), "La madre vampira", en *Asparkía*, nº 10. Castellón: Universidad Jaume I de Castellón.
- PÉREZ-RIOJA, J. A. (1984), *Diccionario de Símbolos y Mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid: Tecnos. (2ª ed., 2ª reimp.).
- PETRONIO (1991), *El Satiricón*. Madrid: Cátedra (Col. Letras Universales, nº 34). Traducción y edición de Julio Picasso Muñoz. (3ª ed.).
- POE, E. A. (1986), *Cuentos / I*. Madrid: Alianza (Col. El Libro de Bolsillo, nº 277). Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar.

- PRAZ, M. (1999), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado. Traducción de Rubén Mettini.
- RADCLIFFE, A. (2001), *Los misterios de Udolfo*. Madrid: Valdemar (Col. El Club Diógenes, nº 167). Traducción de Carlos José Costas Solano.
- ROUX, J.-P. (1990), *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*. Barcelona: Península (Col. Historia, ciencia, sociedad, nº 219). Traducción de Marco-Aurelio Galmarini.
- STOKER, B. (1997), *Drácula*. Barcelona: Ediciones B. Traducción de Francisco Torres Oliver.
- WALPOLE, H. (1995), *El castillo de Otranto*. Buenos Aires: Ediciones Nuevo Siglo S.A. (Col. Biblioteca 100 x 100).