UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

DON VAMPIRO. ECOS DONJUANESCOS DEL VAMPIRO SEDUCTOR EN EL RELATO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XX Y XXI

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

By

ESTHER ANDRÉS MONTECATINI

Norman, Oklahoma

2022

Downloaded from SHAREOK. Persistent Handle URL: https://hdl.handle.net/11244/336880

DON VAMPIRO. ECOS DONJUANESCOS DEL VAMPIRO SEDUCTOR EN EL RELATO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XX Y XXI

A DISSERTATION APPROVED FOR THE

DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES, AND LINGUISTICS

BY THE COMMITTEE CONSISTING OF

Dr. A. Robert Lauer, Chair

Dr. Sandie Holguín

Dr. Bruce Boggs

Dr. Carolina Rueda

© Copyright by ESTHER ANDRÉS MONTECATINI 2022

All Rights Reserved.

A mis padres, Maricarmen y Pedro.

Índice

RESUMEN.....vii

INTRODUCCIÓN.....1

Capítulo 1: MARCO TEÓRICO.....7

Don Juan.....7

El vampiro.....23

La vampirización del don Juan.....39

Atracción y miedo: El desafío del peligro.....55

Capítulo 2: EL AFIANZAMINETO DEL ARQUETIPO EN LA CULTURA POPULAR.....71

The Vampyre.....71

Carmilla.....77

Drácula.....83

El don vampiro en el cine y la televisión.....88

Fantaterror: El destape de los donvampiros españoles.....111

Capítulo 3: DONVAMPIROS EN EL RELATO ESPAÑOL.....128

«La belle dame sans merci» Elia Barceló.....129

«Sangre» Enrique Cordobés.....139

«Te doy mi sangre» L.G. Morgan.....146

«Lamia» Cristina Jurado.....156

Capítulo 4: DONVAMPIROS REGIONALES EN EL RELATO ESPAÑOL……168

«Vampiro» Emilia Pardo Bazán……169

«El señor Cadáver y la señorita Vampiro» Antonio de Hoyos y Vinent……181

«Una historia de amor» Alfons Cervera……192

«Vampiros en la Habana» Covadonga González Pola……199

CONCLUSIONES……208

LISTA DE IMÁGENES……225

BIBLIOGRAFÍA……226

Don Vampiro. Ecos donjuanescos del vampiro seductor en el relato español de los siglos XX y XXI

Resumen

Don Juan y el vampiro son dos de los iconos culturales más reconocibles que ha producido la literatura. Uno podría pensar que tales figuras pueden no tener un vínculo común: Don Juan deriva de la tradición española del siglo XVII, y el vampiro de la de la Inglaterra del siglo XIX. Los vampiros, como vamos a ver en este trabajo, pasaron de ser monstruos de Europa del Este a seductores nobles donjuanescos a finales del siglo XIX.

Si bien existen algunas investigaciones sobre estos rasgos y la evolución paralela de ambas figuras, hay una falta de estudios sobre cómo los personajes donjuanescos se han convertido en vampíricos a lo largo de la evolución más amplia de la narrativa y el cine español. Sin un análisis profundo de las producciones vampíricas españolas, subestimamos la importancia de las crecientes narrativas y películas de vampiros en España, lo que su evolución nos dice sobre los profundos cambios sociales en la España de los siglos XX y XXI -en particular con la transición de una dictadura fascista a una democracia en la década de 1970- y el impacto que estos iconos culturales continúan teniendo al difuminar las líneas entre las diferentes tradiciones literarias y el fenómeno omnipresente de la «otredad» en nuestras sociedades.

Algunos académicos como Abigail Lee Six y Xavier Aldana Reyes han investigado la narrativa gótica y vampírica española, arrojando luz sobre textos que de otro modo habrían pasado desapercibidos. Otros como Fernando González de León, María Do Carmo Mendes o José B. Monleón han abordado las similitudes entre donjuanismo y vampirismo dentro de las tradiciones europea y americana. Sin embargo, hay pocos trabajos que hayan examinado el tema central de la influencia donjuanesca que se encuentra en la narrativa y el cine español de vampiros y la importancia de la transformación de estas figuras donjuanescas en vampíricas dentro de la tradición ibérica.

Como resultado, la investigación actual se centra en estas figuras como mitos transnacionales, sin atender a la producción de tradiciones literarias y cinematográficas concretas. Quizás debido a la supuesta falta de una tradición gótica sustancial en España, el vampirismo y su transformación del donjuanismo no se ha examinado a fondo.

Este trabajo, «Don Vampiro. Ecos donjuanescos del vampiro seductor en el relato español de los siglos XX y XXI» parte de los prototipos creados en los principales textos que establecieron estos iconos, como *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y «El vampiro» de John William Polidori. Explora ambos mitos y muestra cómo la transformación de los arquetipos del don Juan en figuras vampíricas refleja las angustias históricas de

la época: en el siglo XVII, mostrando el deshonor social de una mujer que sucumbe a los avances de un seductor; a finales del siglo XIX, en medio de la sexualidad victoriana reprimida, los cambios socioeconómicos mundiales y los descubrimientos médicos, mostrando una contravención transhumana que desafiaría las nociones de género, política y clase social.

El estudio aborda esta cuestión central analizando narrativas cortas españolas de vampiros de los siglos XX y XXI. Existe una brecha sustancial en la investigación de cómo estos textos se han extraído del corpus transnacional y se han reinterpretado para -intencionalmente o no- mostrar las convenciones regionales españolas, incluida, de manera predominante, el donjuanismo.

Con «Don Vampiro», se examinan obras pasadas por alto centrándose en cómo muestran los rasgos asociados con la figura del don Juan. Primero, se afirma que el vampirismo es el nuevo donjuanismo. Por ello, hablaremos de un arquetipo: el don vampiro. Con los cambios sociales, se necesitan nuevos monstruos para fascinar y poner a prueba los valores anteriores. En segundo lugar, los textos que se analizan subrayan que, a pesar de la poca atención que este tema ha recibido por parte de los estudiosos hasta la fecha, el don vampiro ha permeado tanto la literatura como el cine español. El análisis, especialmente dentro de un contexto español, no solo enfatiza los paralelismos

entre personajes donjuanescos y vampíricos, sino que también muestra de qué manera la convergencia de ambos mitos reinterpreta estas figuras y habla de las diferentes tradiciones históricas y regionales del país. Se ahonda en que la razón principal por la que estos arquetipos se volvieron y siguen siendo tan populares se debe a la amenaza que representan para las normas sociales y a cómo exponen los problemas de la otredad en nuestro mundo en constante cambio, en particular en cuanto a la posición de la mujer en la sociedad. Así, con esta investigación se pretenden dos cosas concretas. En primer lugar, señalar que existe un arquetipo vampírico cuya característica esencial es la seducción y la relación amorosa: el don vampiro. Aunque los académicos[1] han tildado a este tipo de vampiro como byroniano, en mi investigación pretendo demostrar que, más allá de la influencia de Byron, existe una relación directa entre el don Juan y el vampiro, lo que llevó a la creación del arquetipo donvampírico. En segundo lugar, se quiere demostrar que los donvampiros aparecen para retar especialmente al patriarcado y, con ello, poner en evidencia la opresión que ha ejercido sobre las personas que no encajan en sus moldes tradicionales.

[1]Ver Hoover, Bainbridge, González de León y Aquilina.

Introducción

Las similitudes que existen entre los mitos del don Juan y el vampiro han sido exploradas con anterioridad por algunos académicos. Ambos personajes surgen para cuestionar y desafiar los valores sociales de sus épocas valiéndose de un potente magnetismo a la par que de la capacidad para infundir temor. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX el vampiro se ha convertido en una especie de transformación de la figura donjuanesca en la literatura y el cine. Pasamos de encontrar representaciones primordialmente aterradoras de esta figura, a ver nuevas en las que el chupasangre se ha transformado en el *bad boy*, *prince charming* ideal de los sueños de multitud de jóvenes, y no tan jóvenes. Así, en el presente estudio se explorará el valor del papel subversivo de estos mitos y su evolución en varias obras literarias y cinematográficas. Las múltiples interpretaciones del mito donjuanesco y vampírico, tanto en la literatura como en el cine, atestiguan la fascinación que han despertado en el público desde su creación. Dos de los aspectos que mejor definen y unen a ambas figuras son la depredación y seducción. Llama la atención que en momentos convulsos de la historia en los que se producen cambios y reevaluaciones -sexuales o identitarias, por ejemplo- cierto tipo de textos que resultan subversivos, como los que nos ocupan, cobren popularidad. Asimismo, destaca el incremento de

la presencia de la figura vampírica en la literatura, el cine y la televisión a partir de la segunda mitad del siglo XX. Además, en estas representaciones llama la atención que los vampiros, aunque infunden temor, son habitualmente representados como figuras atractivas o directamente teniendo una relación sexual o amorosa con un humano, como mencionamos anteriormente. Parece que la emoción de una aventura sexual fuera del matrimonio que ofrece la figura donjuanesca ya no es suficiente: los donjuanes se han convertido en donvampiros para, además de ofrecer el componente de la emoción sexual, ofrecer la aventura de una relación transhumana, de la vida eterna.

En España, no existe una gran tradición de narrativa vampírica, quizás por ser un personaje que nace del gótico, corriente supuestamente con menor representación en el país hispano, o, como algunos académicos[2] han apuntado, porque en España ya se tenía a la muy similar figura del don Juan. No obstante, sí que existen un número de textos -mayoritariamente relatos- especialmente concentrados a principios y finales del siglo XX y principios del XXI, además de una serie de filmes hacia finales del siglo pasado. Aunque la crítica ha reconocido algunos de estos textos, la mayoría han caído en el olvido y algunos de los que este estudio analiza son, por lo que mi

[2] Ver Monleón y Do Carmo Mendes.

investigación ha comprobado, hasta el momento desconocidos por académicos. Tomando esto en consideración, en este trabajo se explorará de qué manera la figura del vampiro contiene elementos donjuanescos y cómo los principales textos de vampiros ayudaron a cimentarlos. Asimismo, tras establecer esa relación a nivel transnacional, nos centraremos en cómo vemos esta conexión en textos exclusivamente españoles y como éstos adaptan el mito del vampiro a un ámbito español. Vale la pena mencionar que este estudio no pretende ser exhaustivo, sino más bien servir para arrojar luz sobre el valor de estos textos, exponer con claridad el vínculo entre el vampiro y el don Juan y defender el arquetipo del don vampiro como uno liberador para la mujer y el colectivo LGTBI. Es por ello que excluyo de mi estudio aquellos vampiros en cuyas historias no se encuentra el elemento seductor de manera obvia.

En el primer capítulo se hará, en primer lugar, un repaso por el desarrollo de la figura del don Juan y por los donjuanes más representativos del mito. En segundo lugar, se hará lo mismo con la figura del vampiro. Veremos cómo surge la figura del chupasangre y pasa de ser una figura monstruosa, producto de la superstición de zonas rurales, a ser un seductor irresistible. A continuación, se explorará de qué manera convergen estos personajes, viendo sus principales puntos en común, y el desarrollo de la figura del don Juan hacia una más vampírica.

Finalmente, se tratarán teorías sobre la relación entre la atracción y el temor o repulsión, se explorarán teorías de género, la fluidez sexual y su papel subversivo, se ahondará en el concepto de la otredad de ambas figuras y en cómo los sujetos que transgreden lo normativo quedan relegados a la categoría de «otros», siendo a la vez rechazados por la sociedad, pero pudiendo resultar atractivos por su actitud desafiante.

En la primera sección del segundo capítulo, me propongo hacer un repaso por las obras seminales de vampiros donjuanescos que sirvieron para asentar estas características como parte esencial del vampiro, como, por ejemplo, *Dracula* (1897) de Bram Stoker, *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu, o *The Vampyre* (1819) de John William Polidori. En el siguiente apartado hablaremos de las representaciones del personaje con mayor impacto cultural, principalmente en el cine, e incluiremos vampiros donjuanescos del panorama internacional. Finalmente, se explorará el «fantaterror», la edad dorada del cine español de terror (que se extiende desde finales de los años 60 hasta principios de los 80) por contener numerosos ejemplos de vampiros -y vampiras- con las características pertinentes para nuestro estudio y por haber supuesto un gran reflejo del cambio de mentalidad de la sociedad española post-franquista. Algunos ejemplos son *Vampyros Lesbos* de Jesús Franco (1971) o *Las alegres vampiras de Vögel* (1975) de Julio Pérez Tabernero, donde

se explora el lesbianismo y se ven elementos locales mezclados con los reconocidos globalmente como vampíricos.

En el tercer capítulo nos centraremos en relatos españoles que, aunque en sus temas reflejan las ansiedades sociales del país, son más globales por no contener ningún marcador esencialmente español. Estos relatos son «La belle dame sans merci» (2010) de Elia Barceló, la historia de una vampira que decide abandonar a su amante humano al querer conquistar a la esposa de éste, «Sangre» (2016) de Enrique Cordobés, que presenta a una mujer que se ve seducida por un vampiro y acaba destruyendo a su familia, «Te doy mi sangre» (2016) de L. G. Morgan, donde vemos un vampiro que acaba dando su vida por su esposa al ésta transformarse en vampira también y «Lamia» (2019) de Cristina Jurado, que cuenta la historia del origen de una vampira, Lamia, basada en el mito greco-latino[3] desde un punto de vista feminista.

En el cuarto capítulo continuaremos con relatos que presentan elementos exclusivos de su españolidad, además de los internacionalmente reconocidos como elementos vampirescos, características que Xavier Aldana Reyes denomina «glocales», es decir, globales y locales («Fantaterror» 55). Estos son

[3] La lamia también existe en el folclore vasco, aunque con diferentes características que la alejan del personaje del vampiro. En el capítulo cuarto se ahondará en ello.

«Vampiro» (1901) de Emilia Pardo Bazán, donde encontramos lo anglosajón como lo foráneo peligroso y los símbolos católicos como mundanos -en contraste con las narrativas europeas de vampiros, «El señor Cadáver y la señorita Vampiro» (1919) de Antonio de Hoyos y Vinent, donde vemos una vampira *femme fatale*, «Una historia de amor» (1984) de Alfons Cervera, relato en que el tema tan español del *qué dirán* es relevante, y «Vampiros en la Habana» (2016) de Covadonga González Pola, que aúna el mito del vampiro con la leyenda española del vampiro de Avilés o el sacamantecas.

Así, al final de este estudio se espera haber revelado que la figura del vampiro no solo comparte rasgos, sino que es una suerte de extensión de la figura del don Juan y haber demostrado el valor de estos textos españoles como obras subversivas que van cambiando para reflejar las ansiedades de sus épocas, especialmente en lo referente al papel de la mujer en la sociedad. Finalmente, se espera haber trazado con claridad los vínculos entre la literatura y el cine vampírico para reflexionar sobre la influencia y popularidad de estos géneros desde el pasado hasta la actualidad y con vistas al futuro impacto y valor de estos textos dentro del canon.

Primer capítulo

Marco teórico

Definiendo los mitos: Don Juan y el vampiro

Don Juan

El mito donjuanesco del seductor empedernido que lleva a la perdición a innumerables mujeres es un tropo común del que se tiene constancia en la literatura desde hace siglos. Se ha discutido mucho acerca de la figura de don Juan desde su aparición en el siglo XVII, como personaje principal de *El burlador de Sevilla* atribuido a Tirso de Molina. A lo largo de los siglos, don Juan ha sido reescrito y reinterpretado de numerosas maneras, algunas de ellas llegando a ser tan notorias como la del original de Tirso. En ellas, hemos visto cómo ha ido evolucionando el eterno mito del seductor incansable, siendo representado como vil y sin escrúpulos por unos y de forma más sentimental por otros. Dada la universalidad del personaje, es posible encontrar manifestaciones del mismo en diversos países, no sólo de España. Aunque con las diferentes versiones se dan, lógicamente, algunos cambios en la figura del don Juan, hay varios elementos que permanecen a lo largo de todas las reinterpretaciones. Así, en el presente capítulo se profundizará en cuáles son los aspectos más característicos del don Juan, en qué tienen en común algunos de los donjuanes más representativos (el don Juan de Tirso de Molina de *El burlador de Sevilla*

[1630], el *Don Juan Tenorio* [1844] de José Zorrilla y el *Don Juan* [1819] de Lord Byron) y se trazarán conexiones con otras representaciones donjuanescas relevantes para ver la evolución del personaje.

Más allá de su estatus social y de su apariencia agraciada, la principal característica común que recorre todas las versiones es el desafío a la sociedad: «don Juan es el noble rebelde por excelencia echado fuera de la sociedad a causa de su soberbia independencia» (Little 14). A través de los diferentes matices que cada autor otorga a los motivos y procesos de la seducción, se van reflejando y moldeando las diversas ansiedades de los tiempos. Se verá de qué manera cada uno de los donjuanes analizados suponen un desafío en su época y cómo han ido cambiando las premisas de su seducción y motivación con el paso del tiempo.

Así pues, veamos qué resulta desafiante en los diversos donjuanes. Hay dos elementos en particular que se producen en todas las interpretaciones del mito: multiplicidad de amoríos y gradual feminización del personaje. Estos aspectos son de esencial importancia, ya que tanto el don Juan como el vampiro articulan unas ansiedades específicas acerca del papel de la mujer en la sociedad, ya que son, al fin y al cabo, seres que penetran en las esferas privadas de los hogares, espacios relegados a la mujer, y además lo hacen a través de las propias

mujeres. Esto trastoca su rol como esposas o madres, y, por ende, la estructura de la familia tradicional, algo en lo que se ahondará más adelante en esta investigación. Vemos, pues, que en el centro del papel subversivo de las figuras donjuanescas y vampíricas encontramos el rol de la mujer y, como veremos, de la libertad sexual.

En primer lugar, veamos la cuestión del libertinaje. Como se mencionó, una parte esencial que todos comparten es el elemento de la seducción o burla. El don Juan de Tirso seduce a cuatro mujeres en la obra: Isabela, Ana, Tisbea y Aminta. Pudiera parecer un número pequeño considerando el número de seducciones que se mencionan en otras versiones posteriores; no obstante, sabemos que el número es mayor pues don Juan ha tenido problemas anteriormente por su comportamiento, como deja ver el comentario de su tío don Pedro:

> Di, vil, ¿no bastó emprender
> con ira y fiereza extraña
> tan gran traición en España
> con otra noble mujer
> sino en Nápoles también [. . .]? (1.77-81)

Asimismo, su criado Catalinón se refiere a él como el «castigo de las mujeres» (1.896) y afirma que «lo pagaréis con la muerte» (1.903), condenando su actitud.

De manera similar, el don Juan de Zorrilla nos presenta a un hombre que, como el de Tirso, conquista compulsivamente por burlar, porque puede hacerlo. Así se demuestra mientras habla con don Luis y afirma que su número de conquistas en el año asciende a setenta y dos, o al explicar los días que emplea en cada mujer:

> Uno para enamorarlas
> otro para conseguirlas
> otro para abandonarlas
> dos para sustituirlas. (1.10.310-13)

En esta obra vemos que su comportamiento es también condenado, pues desde el comienzo don Gonzalo deja claro que: «antes de consentir / en que [Inés] se case con vos, / el sepulcro, ¡juro a Dios!» (1.13.360-62).

Asimismo, desde el inicio del poema *Don Juan* de Byron, vemos que también encontramos el elemento seductor; sin embargo, en esta versión inglesa no es el hombre quien seduce a las mujeres, sino las féminas quien lo seducen a él. En el canto primero vemos la historia de la joven Julia, mujer casada de veintitrés años, quien se enamora del inocente don Juan, de tan sólo dieciséis: «She vow'd she never would see Juan more, / And next day paid a visit to his mother, / And look'd extremely at the opening door» (1.76). Vemos que, no pudiendo resistirse al adolescente, es ella quien va a buscarlo e inicia el romance. Es

más, se continúa diciendo de don Juan: «Poor Little fellow! He had no idea» (1.86), reforzando la idea de que, si bien en esta versión también se encuentra la noción de la seducción, los roles se encuentran invertidos.

Así pues, vemos que los distintos enfoques de la figura del don Juan contienen el elemento de la seducción. Sin embargo, la versión de Tirso y Zorrilla tienen en común una conquista basada en la burla y no en un deseo o enamoramiento genuino. Estos donjuanes quieren humillar a las mujeres que conquistan y a sus padres o esposos para burlar al statu quo, por soberbia. Por consiguiente, son castigados al final de las obras con la condena al infierno (el de Tirso) y al purgatorio (el de Zorrilla). El don Juan de Byron ha sufrido una transformación que elimina la parte de la maldad, pero conserva la parte de los múltiples amoríos. Al ser, no obstante, amoríos buscados por las mujeres, encontramos un elemento subversor que introduce el segundo componente desafiante esencial: la cuestión de género.

Muchos autores han apuntado la feminización de don Juan a lo largo de los años, con donjuanes que genuinamente desean a las mujeres que conquistan. Se ha argüido que esto implica una evolución social de la posición de la mujer mediterránea en la sociedad, y que este viraje del don Juan original más malvado, cuyo único interés yace en burlarse del statu quo, hacia un don Juan más romántico es síntoma del cambio del poder de la mujer

(Javorek 185). No obstante, resulta muy interesante analizar la transformación del estilo de seducción del don Juan de Tirso hacia otros posteriores. Lejos de tratarse de un modelo de perfecta virilidad, desde el don Juan de *El Burlador* encontramos un personaje cuyas acciones pueden ser tildadas de masculinas y femeninas al mismo tiempo (Rhodes 267). Así pues, debemos establecer qué comportamiento se considera típicamente femenino y qué masculino en la época del don Juan original. Juan Huarte de San Juan escribe en su *Examen de ingenios para las sciencias* (1575) que la mujer «no es capaz de mucho ingenio ni de mucha sabiduría» (xl) y que el demonio «no osó tentar al varón debido a su mucha sabiduría» (xl). Por ende, se ve que la mujer y el hombre se presentan como dos conceptos contrarios. De igual manera, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Sebastián de Covarrubias describe a la mujer como un ser «inestable, superficial y un artífice del engaño» (767). Podemos deducir pues, que siendo siempre el hombre binomio opuesto de la mujer, éste sería estable, profundo y leal. Julián Olivares apunta que tradicionalmente la noción de «inferioridad» de la mujer se ha basado en teorías filosóficas, teológicas y pseudocientíficas que han contrastado las ideas de varón y hembra, valorándolas asimétricamente de la misma manera en la que Huarte y Covarrubias exponen. Así pues, Olivares dice que «hombre» y «mujer» se contrastan tradicionalmente como: «Lo

intelectual/lo corporal, lo activo/lo pasivo, lo racional/lo irracional, la razón/la emoción, la templanza/la lujuria, el juicio/la clemencia, el orden/el desorden. Siguiendo la dualidad forma/materia, el hombre se identifica con la mente, la mujer con el cuerpo» (21).

El don Juan de *El burlador* muestra elementos tanto masculinos (como ingenio a la hora de engañar o valentía al acudir a la cita con el fantasma de don Gonzalo de Ulloa) como femeninos (como inestabilidad, por ser tan cambiante, o engaño). Según Alfredo Rodríguez López-Vázquez, este tipo de comportamiento es reflejo de toda una clase de hidalgos de buena familia, que, al sentirse protegidos por su estatus, hacen caso omiso de las reglas morales de la sociedad (Molina 57). Vemos como don Juan seduce a varias mujeres en la obra haciendo uso del engaño: «yo vuestro esclavo seré, / esta es mi mano y mi fe» (1.947-48). Miente y manipula, característica asignada a lo femenino. El problema, es que lejos de retornar a lo normativo de su género, don Juan toma la mano del fantasma de don Gonzalo. Esta acción es sumamente significativa puesto que simboliza el casamiento. Don Gonzalo pide la mano de don Juan de la misma manera en que don Juan la ha pedido con anterioridad a tantas damas. Don Juan, por tanto, se convierte en 'mujer', por lo cual es condenado (Rhodes 270).

Asimismo, el don Juan de Zorrilla también toma la mano de don Gonzalo al final, pero acto seguido toma la de doña Inés, evitando ser condenado al infierno para ser condenado al purgatorio gracias a su repentina conversión de vil burlador a hombre enamorado de doña Inés. Este viraje hacia un don Juan más sentimental, como se dijo, apunta cierta feminización del personaje. Así, hablando con don Gonzalo acerca del amor que siente hacia doña Inés, Tenorio afirma que: «su amor me torna en otro hombre, / regenerando mi ser» (3.9.64-5) y, de nuevo a don Gonzalo: «tú gobernarás mi hacienda / diciéndome: Esto ha de ser» (3.9.74-5) para después asegurarle que «con sumisión» le dará todas las pruebas que don Gonzalo le pida de su comportamiento reformado. Así, vemos que don Juan ha pasado de la asertividad de un agresor a la pasividad absoluta, accediendo a someterse a la voluntad de otro hombre, rol tradicionalmente reservado para la mujer.

Como ya se mencionó, en la versión de Byron la feminización del protagonista pasa a ser más patente. Ya se trató el tema de la inversión de la seducción, donde son las mujeres quienes conquistan al hombre. No obstante, el juego con la cuestión de género del personaje va más allá. Susan Wolfson apunta que destaca la «almost feminine beauty» (258) del personaje y que «Juan is a confection for male bemusement and gazing as well as female doting and desire, and in his transvestite parts, evokes

the homoerotic appeal of the boys in Shakespeare's theater» (258). En efecto, vemos que el protagonista es descrito como «As warm in heart as feminine in feature» (8.52), «a very pretty fellow» (2.148) con una «half-girlish face» (1.171) y «cheek and mouth like a bed of roses» (2.168). Frank Riga opina que el don Juan de Byron «contests traditionalist views on masculinity» (3) al abandonar el tropo de seductor agresivo patriarcal y convertirse en un ente pasivo que vive feliz en un mundo «dominated by a woman or by women» (4). En efecto, destacan la multitud de mundos por los que pasa el protagonista donde es seducido por una mujer y ha de adaptarse a las circunstancias llegando incluso a travestirse. Vemos que en el canto sexto, don Juan se viste de mujer entre varias damiselas: «Don Juan in his feminine disguise / With all the damsels in their long array, / Had bowed themselves before the imperial eyes» (6.26). El elemento del travestismo claramente contribuye a enfatizar esta subversión y se hace más patente contrapuesta a la actitud de Haidee, joven que rescata a don Juan después de un naufragio. La mujer lo cuida y visita a diario «To see her bird reposing in his nest» (2.158), equiparando al hombre con la delicadeza de un pajarillo, viéndose la inversión de roles donde Haidee es la protectora y don Juan el ser frágil que debe ser protegido.

Salvando las diferencias entre donjuanes, se pueden ver estos puntos comunes (los múltiples amoríos y la feminización)

en otras importantes adaptaciones del mito. Javorek menciona en su artículo «The Development and Increasing Feminization of the Don Juan Myth in the Mediterranean» otras tres versiones a destacar. En primer lugar, encontramos al *Don Juan* de Molière, descrito como capaz de tener sentimientos de honor, amistad y ternura (189), pues salva a don Carlos de unos ladrones y se compadece de Elvire (doña Elvira): «I felt a little glimmer of emotion for her» (4.7). También es continente de personajes femeninos que no sienten una extrema vergüenza al haber sido seducidas, sino que adoptan el estilo de vida donjuanesco, que es el caso de Elvire, quien incluso abandona los códigos del lenguaje y comportamiento propios de una mujer y actúa y habla con libertad, rechazando la imposición social (192). Como se ve, encontramos ambos elementos, los amoríos y la feminización, pues al alejarse del motivo de la vileza (que vemos en Tirso o en Zorrila) para acercarse a lo sentimental, se puede asociar a lo femenino. Después, encontramos mencionado como uno de los más relevantes a *Don Giovanni* de Lorenzo Da Ponte. De él, destaca que ya no suponía una amenaza real al statu quo, por lo que sus conquistas eran un juego más que un desafío. Es más, se contentaba con la búsqueda romántica sin necesidad de poseer físicamente a la mujer (193). Así, vemos de nuevo que contiene ambos elementos comunes. Por último, tenemos a una figura donjuanesca real, la de Casanova. De él destaca que, al

contrario del don Juan original, Casanova sufría por el amor de las mujeres que cortejaba (194), confirmando de nuevo ambos puntos comentados como comunes a las representaciones donjuanescas. Javorek ahonda, además, en la cuestión de la posición de la mujer en la sociedad como razón primaria de esta feminización del seductor en sus versiones más populares afirmando que don Juan «slowly evolves to tolerate and even encourage the equality of the sexes, and is finally overwhelmed and replaced by Don-Juanesque females in contemporary times» (185). Destaca también que las aventuras amorosas del don Juan sean permitidas con tal de que no interfieran con la función social estabilizadora de la mujer, es decir:

> Don Juan is only condemned when he hampers women in their social function as creatures who guarantee the continuation of a stable community. Don Juan's punishment is presented as a necessary but unfortunate development [. . .] a Don Juan could only pursue his lifestyle of free love to the extent to which it did not interfere with the status quo; otherwise, he faced social retribution. (185-86)

La manera más evidente en que un donjuán podría poner en peligro el rol de la mujer es seduciéndola y quitándole la virginidad, mancillando el honor no solamente de la mujer, sino de su familia. Javorek menciona, como prueba de la importancia de la virginidad de la mujer, un ritual chipriota que solía celebrarse

para simbolizar que la mujer manchaba de sangre las sábanas en su noche de bodas. En él, la madre de la novia le entregaba un pañuelo rojo al futuro marido, probando simbólicamente la virginidad de la mujer (186). Hoy en día en pleno siglo XXI, todavía existen rituales similares, probando el peso que aún recae sobre las mujeres al esperarse de ellas que cumplan con su papel de esposas y madres. En España, mismamente, existe una tradición que perdura dentro de la comunidad gitana llamada la «prueba del pañuelo». Antes de la boda, una mujer conocida como «ajuntadora» va a casa de la novia e introduce su dedo, cubierto por un pañuelo blanco, por la vagina de la mujer. Si el pañuelo sale manchado de sangre se prueba la virginidad (y, por tanto, el honor y capacidad de seguir adelante con el compromiso matrimonial) de la mujer. Aunque pudiera parecerlo, lejos de ser considerado como un ritual arcaico, la prueba del pañuelo sigue estando a la orden del día en la comunidad gitana y es bien conocida por los españoles en general. Tanto es así, que al cuestionar en redes sociales en 2021 esta tradición por tacharla de machista, la abogada y feminista española Paula Fraga ha recibido «en cascada amenazas de violación y muerte» (Sierra *La prueba del pañuelo*). Así, queda claro que, hasta hoy en día, la figura del seductor donjuanesco continúa siendo una que desestabiliza y reta at statu quo porque concede a la mujer otra alternativa a cumplir con su papel de esposa y madre: el de

disfrutar libremente sin preocuparse por las restricciones sociales. Siguiendo esta línea podemos entender que la evolución del don Juan hacia un lugar más feminizado y femenino supone que este personaje:

> only lives according to his natural human freedom, and that it is society that harms his female partners. Dom Juan does not judge the objects of his seduction; society places the blame and limits the actions of women. In this regard, Dom Juan calls for female emancipation. (Javorek 190)

Ya en el siglo XX encontramos un resurgimiento del seductor gracias a las múltiples adaptaciones del Dom Juan de Molière en el teatro y las numerosas versiones cinematográficas. Entre ellas, debemos destacar la del cineasta francés Roger Vadim, de 1973: *Don Juan ou si Don Juan était une femme (Don Juan o si don Juan fuera una mujer)* en la que vemos a una doña Juana interpretada por Briggitte Bardot que se dedica a seducir y destruir hombres en un completo reverso de roles de género, y de la que hablaremos con mayor profundidad en el segundo capítulo. Finalmente, vale la pena destacar la obra de teatro *Don Juan aux aromates* (1995) de André Benedetto, donde de nuevo vemos una reivindicación de las mujeres como seductoras y de la libertad de la mujer para decidir sobre su sexualidad sin tapujos. Javorek afirma que:

> Benedetto's women become female counterparts of Don Juan. They wish to seduce Don Juan in order to prove their feminine prowess [. . .] Dom Juan in Molière's play seduces women as a hobby, as an assertion of his liberty from social conventions and to affirm himself, so, too, the women in Benedetto's play seduce men just because they can. (200-01)

Así, vemos que el don Juan sufre una metamorfosis feminizante desde seductor sin escrúpulos y cuyos actos representan una desgracia para sus víctimas, a presentar mujeres donjuanescas que muestra el cambio del papel de la mujer en la sociedad. A pesar de los matices de cada don Juan, en esencia, queda claro que todos contienen el elemento desafiante del libertinaje, la feminización o juego de género y el cuestionamiento del papel de la mujer. Hemos visto que el mito del don Juan nace como una figura malvada cuyas seducciones forman parte de un esquema para burlar al statu quo. El don Juan de Tirso desafía a la sociedad porque se comporta de manera inmoral y soberbia. No sólo transgrede las normas conquistando a mujeres, sino asegurándose de humillar a varias personas en el proceso, sin importarle quiénes sean. Además, no tiene reparo en robar ni en matar si es necesario. Para colmo, no teme las consecuencias de sus acciones, pues, en su absoluta soberbia, el don Juan de Tirso es desafiante por no temer a Dios (hasta el final), como se

atestigua numerosas veces en la obra en su frase «tan largo me lo fiáis», refiriéndose a su creencia equivocada de que aún le queda mucho tiempo para ser juzgado por Dios. Con esto, también vemos su comportamiento ambiguo a través de sus tretas y mentiras (asociadas a lo femenino) y su casamiento metafórico con don Gonzalo al darle su mano. Así, vemos la intención moralizante de Tirso, reflejando ansiedades propias de una sociedad religiosa y tradicional que valoraba el honor. En la versión de Zorrilla, encontramos una figura en principio similar: don Juan es una persona deleznable que mata, viola y seduce porque puede hacerlo, sin remordimiento alguno. Su conversión repentina al enamorarse de doña Inés consigue redimir su alma y ser condenado al purgatorio en lugar del infierno, aludiendo a la fuerza del amor entre los personajes, influjo de la corriente romántica. De tal manera, vemos en esta interpretación un desafío al mismo nivel: don Juan ha burlado empujado por su vileza y, al transformarse gracias al amor de doña Inés, vemos su feminización de manera más patente, al expresar que está dispuesto a ser sumiso. En el Dom Juan de Molière, vemos más explícitamente el cambio de visión de la mujer y lo femenino, al encontrar a mujeres que lejos de sentirse deshonradas y condenadas al exilio social, adoptan una actitud donjuanesca ellas mismas, y se sienten liberadas de las convenciones sociales. Finalmente, en la versión de Byron el don

Juan ha abandonado la burla y se ha convertido por completo en amante, enfatizando la faceta amorosa sin el tinte de maldad, al igual que el de Molière. No obstante, en la Inglaterra del siglo XIX, el libertinaje del personaje aun resultaba escandaloso a pesar de su ausencia de vileza. Además, las numerosas características femeninas (desde su apariencia y travestismo a su actitud pasiva) con las que es descrito el protagonista, subvierten la narrativa tradicional y los roles de la mujer y el hombre, adelantando teorías de género que no serían postuladas hasta el siglo XX[4] y cuestionando la posición de la mujer en la sociedad.

Así, existen numerosas versiones del don Juan, unas más fatales, otras más sentimentales. Unas exponen más la cuestión de la feminización, subrayando la centralidad de la posición de lo femenino y la mujer dentro de la sociedad patriarcal que los donjuanes y los vampiros desafían, otros se enfocan más en el aspecto depredador. No obstante, queda claro que el mito se adapta a los cambios generacionales para poner en evidencia ciertas ansiedades epocales. Lo mismo sucede, veremos, con la figura del vampiro.

[4] Como por ejemplo las de Simone de Beauvoir que afirmaba que «one is not born a woman» (301) o las de Butler que afirma que «gender is performative» (128) es decir, algo que hacemos y no algo que somos. El don Juan de Byron se comporta y se viste como mujer, aludiendo a esta idea.

El vampiro

Entre los estudiosos de los vampiros, existe el consenso de la naturaleza cambiante del chupasangre. Es por ello que no sorprende que la producción de diferentes tipos de arte con el tema vampírico sea una constante. Como Paul Ilie observa, el vampiro plantea un problema ontológico al no ser ni humano, ni pájaro, ni roedor, pero al mismo tiempo ser todas esas cosas (106). Rosemary Jackson ha vinculado el vampiro con la idea del doble: «The 'other', the vampire, is a reflection of the self» (119). A su vez, Lee Six apunta a la capacidad reproductiva de los vampiros como otro aspecto de su movilidad: «Vampire stories can also be read as replicant narratives, since the effect of a vampire's attack is to transform the victim into a vampire like him/herself» (*Gothic Terrors* 63). Así, vemos que, como DeVirgilis explica, la figura del vampiro «is mobile in various senses of the word, as it moves across land, sea, and species, and blurs the borders between 'self' and 'other', 'dead' and 'undead'» (24). Consecuentemente, con el paso del tiempo, surgen nuevas versiones del depredador que se adaptan a los cambios de las décadas futuras, de igual modo que han surgido numerosas versiones del don Juan que, como los vampiros, se adaptan a los tiempos que corren. Nina Auerbach afirma que:

> what vampires are in any given generation is a part of what I am and what my times have become [. . .] there is no such

> creature as “The Vampire”; there are only vampires [. . .] Because they are always changing their appeal is dramatically generational. (Auerbach 1-5)

Pero ¿Cómo se puede pasar de una figura animalística, cadavérica y aterradora -como eran las primeras nociones vampíricas- a una de un hermoso aristócrata, irresistible para cualquiera?

Edgar Toribio Hernández hace un recorrido por las publicaciones periodísticas y literarias acerca de los monstruos chupasangres y subsecuentemente, por las que acaban moldeando la figura vampírica como la conocemos hoy en día. En su artículo «El origen y la evolución de los vampiros» Toribio explora el origen de las figuras monstruosas bebedoras de sangre y traza una clara línea para separar estos seres de los que más adelante clasificará como vampiros como tal. Arguye que, para explicar tragedias como la muerte súbita de bebés u otro tipo de defunciones inesperadas, diferentes culturas crearon mitos de criaturas chupasangres. Existen figuras vampíricas en el folclore y mitología de diferentes lugares. Según Brian Frost, los asirios y babilonios creían en demonios vampíricos y temían a la diosa Lilitu, una de las primeras mujeres vampiras de las que se tiene constancia, y, que más adelante, sería adoptada en la cultura hebrea como Lilith (5-6). Asimismo, los paganos y antiguos egipcios tenían a Lamia y Ekimmy, la segunda el espíritu de una persona fallecida (Frost 6). En la cultura

hispana, tanto en España como en Latinoamérica, existen versiones de vampiros llamadas brujas, que eran capaces de hipnotizar con la mirada, volar, transformarse en animales y se alimentaban de sangre, algo en lo que se ahondará más adelante (Lee Six 170, Melton 80). En Latinoamérica existe además la leyenda del murciélago vampiro, que ataca al ganado y a personas, infectándolas de rabia (Frost 19).

No obstante, Toribio defiende que estas figuras han sido erróneamente clasificadas como vampiros. La razón que da es que carecen de los elementos más básicos que asociamos con el vampiro, y uno de ellos es el de seductor aristocrático o adinerado, es decir, el donjuanesco. Toribio ahonda también en la transformación de dichas figuras en cadáveres que regresan de entre los muertos y causan el fallecimiento de amigos y familiares como si de una plaga se tratara. A través del recuento de diversos casos recogidos en cartas y periódicos, explica cómo la falta de conocimientos médicos en la época contribuyó a que algunas características naturales de la descomposición de los cadáveres en Europa no fueran comprendidas (Toribio 43). Destaca las cartas del monje francés Augustin Calmet, de 1746, y las del monje español Benito Jerónimo Feijoó, de 1765, donde ambos expresan que es imposible que existan seres revinientes y que «de tal superstición se aprovechan engañadores» (53). Así, empezaría la gran histeria colectiva,

especialmente en Europa del este, de las epidemias vampíricas (en realidad, de peste y ántrax[5]) que, gracias a la literatura, con el tiempo pasarían de ser cadáveres terroríficos en zonas rurales a ser sofisticados seres eternamente jóvenes y bellos.

En círculos intelectuales el vampiro fue rápidamente clasificado como «an illusion that manifested the anxieties of uneducated people» (DeVirgilis 29), lo cual condujo a representaciones satíricas de la figura. Sin embargo, mientras que los vampiros de la Ilustración solían representar una sátira y crítica social del abuso de poder sobre los menos educados, los vampiros del Romanticismo empezaron a explorar aspectos más psicológicos, más en sintonía con las características del Gótico, donde el vampiro ya no necesariamente representa un mal externo, sino un mal que proviene del ser humano mismo, de sus contradicciones. ¿Qué queremos decir con esto? El siglo XIX supone el abandono del feudalismo y el comienzo del capitalismo[6] por lo que:

---

[5] «Los cadáveres de las personas atacadas con ántrax presentan la peculiaridad de un retraso en su descomposición y falta de coagulación sanguínea» (Toribio 46).

[6] Pamela Radcliff apunta que el fin de las guerras napoleónicas marcó el inicio de estos cambios en el panorama europeo, donde se sucedieron numerosos conflictos entre fuerzas liberales y absolutistas. Alrededor de 1860 los movimientos liberales se habían impuesto a los antiguos regímenes de carácter feudal y, a la vez, trajeron una nueva era de lucha entre las emergentes fuerzas democráticas y socialistas (28). Asimismo, Radcliff problematiza la visión que equipara esta "modernización" del panorama político con el "progreso", apuntando a sus

> Whereas under feudal relations of production Evil was external to the "self" in the form of the Devil, as bourgeoisie ideology forms in accordance with mercantile relations of production, Evil slowly becomes internalized, producing new representations of monstrosity that eventually confuse the once mutually exclusive concepts of "self" and "other." (DeVirgilis 30)

Así, el vampiro del siglo XIX es una respuesta a los cambios que el nuevo sistema de producción trajo, desde el libre mercado, a las nuevas formas de gobierno, la familia burguesa o la separación de la esfera pública y privada, representando «the very familiar terrors of ideological and economic domestic change» (DeVirgilis 30). Ejemplos de estos vampiros son Lord Ruthven, de «The Vampyre» (1819) de Polidori o Drácula, de *Dracula* (1897) de Bram Stoker. Como DeVirgilis apunta, en el primero vemos a un vampiro que representa la clase burguesa que

---

contradicciones, al afirmar que «while claiming to stand for future equality of all, they employed a "discourse of capacity" to defend inequality in the present, for the lower classes, colonial subjects and women, and limit the rights of citizenship to a few propertied males» (29). Así, en este periodo vemos en Europa un liberalismo elitista y no democrático. De hecho, Radcliff apunta que una de las razones por las que se ha defendido erróneamente que España tardó más que países como Inglaterra en abandonar los modelos feudales es «the mistaken expectation that liberalism should evolve naturally into democracy [. . .] promoted by late nineteenth century critics disappointed with the lack of democratization» (29), algo de lo que se hablará más adelante.

pretendía pasar por aristócrata. Se ve, pues, el miedo de la aristocracia al ascenso social de la nueva clase burguesa. En el segundo, vemos a un aristócrata real, el conde Drácula, que vive solo, en un castillo en ruinas sin sirvientes, representando la decadencia del feudalismo (30).

Este nuevo sistema económico trajo consigo unos cambios a todos los niveles, incluido el referente a lo que supone el mal, como mencionamos anteriormente. Según Rodríguez, «si en esa sociedad regulada aparece el Mal no será por culpa de Dios o el Diablo, sino por alguna maldad humana: siempre concebible por la animalidad que existe en el hombre» (62). Así, los actos malvados podrían ser una regresión a comportamientos prehistóricos reprimidos, poniendo en evidencia la ansiedad del ser humano ante la idea de que podamos revertir como sociedad a un estado animalístico. Es aquí precisamente donde encaja la amenaza del vampiro, un ser de apariencia humana que representa este retorno a lo animal, que no puede controlar sus instintos y que surge para sugerir que estos nuevos sistemas (económico, de gobierno, de espacio público/privado) son vulnerables y contradictorios. Monleón explica que el vampiro representa el ataque concreto a la familia (22) que el vampiro produce al entrar en la esfera privada del hogar, ahora relegado a la mujer, que será seducida por él. DeVirgilis por su parte expone

las contradicciones de los cambios sociales que emergen poniendo como ejemplo la consolidación de la esfera privada:

> Could it now be viewed as a contradiction that the public sphere was founded on the notion of equality (for now there are no servants per se, but paid workers, contracts, and exchanges between subjects) while the private sphere continued to subjugate women?

De igual manera, Monleón afirma que esta contradicción «será precisamente fuente de tensiones y espacio vulnerable en el que podrán filtrarse los vampiros y los donjuanes» (22).

También encontramos la contradicción del surgimiento de un monstruo como el vampiro, sediento de sangre, especialmente de sangre de doncellas inocentes, durante el auge de la burguesía, sistema que abiertamente rechazaba el antiguo sistema feudal de la importancia de la sangre, es decir, del linaje. DeVirgilis apunta que la sangre de doncella también era importante dentro del orden feudal, no solamente en la ficción de los vampiros. La condesa Elizabeth Bathory (representada en la ficción como vampira) y otros nobles consideraban especial la sangre de inocentes, llegando la condesa a asesinar a cientos de doncellas sin sufrir repercusión alguna hasta que se quedó sin doncellas y comenzó a asesinar a otras mujeres nobles. Así, DeVirgilis ve al vampiro como «a modern monster that expresses bourgeoisie ideology's inherent contradictions, and the fact that, beneath

the surface, it is not completely dissimilar to feudalism» (33-34). Así, Drácula representa ya no un diablo sino la encarnación humana del mismo, en respuesta a necesitar un Mal tangible en un mundo secular, lejos del feudalismo.

Según Christopher Frayling, en el siglo XIX surgen cuatro principales arquetipos del vampiro:

> [T]he Satanic Lord (Polidori and derivatives,) the Fatal Woman (Tieck, Hoffmann, Gautier, Baudelaire, Swinburne and Le Fanu), the Unseen Force (O'Brien, de Maupassant) and the Folkloric Vampire (Mérimée, Gogol, Tolstoy, Turgenev, Linton and Burton). One might add also the 'camp' vampire (Stenbock, Viereck and perhaps Rymer), although he is parasitic—in a languid sort of way—on all the rest. The vampire as metaphor of the creative process (writing, painting or composing) also makes an occasional appearance. (62)

Para nuestro estudio, debemos destacar dos en especial, 'the Satanic Lord', categoría donde encajarían mejor los vampiros donjuanescos (y en efecto, el vampiro más famoso, Drácula) y 'the Fatal Woman', pues su esencia radica en que seduce a sus víctimas; es una doña Juana. Nos es especialmente relevante la

femme fatale para el análisis de varios relatos que se hará más adelante[7].

James B. Twitchell apunta que mientras que las narrativas de vampiros hombres tratan sobre la dominación, las de vampiras tratan sobre la seducción (39). Como mencionamos anteriormente, el nuevo sistema económico creó la división de la esfera pública y privada, lo cual también supuso la posibilidad de incorporación (aunque fuera muy limitada) de las mujeres solteras a la esfera pública[8]. Evidentemente, esto trajo una ola de preocupación que se tradujo en numerosas representaciones de *femme fatales* y vampiras porque, como dice DeVirgilis, «what better way to represent a concern (and obsession) with women's ascent in the public sphere than to portray them as monsters?» (37). Una de las más famosas es la de Lucy, la amiga de la pía

[7]La representación de mujeres vampiras como *femmes fatales* es común en el siglo XIX, siendo ese siglo cuando se consolida la figura vampírica como tal y cuando la mujer entra por primera vez en la esfera pública. Veremos más adelante en nuestro análisis de narrativas del siglo XX y XXI que la representación de mujeres vampiras cambia.

[8] Las mujeres de clase obrera ya participaban en la esfera pública a través de su trabajo. En España, en el caso de las campesinas, era común que trabajasen en el campo, recogiendo aceitunas, escardando, ayudando en la matanza de animales, o haciendo labores artesanales. En las urbes, era común que las mujeres de clase obrera trabajasen como lavanderas, sastres, enfermeras, sirvientas, tabacaleras y trabajadoras en fábricas textiles. Sin embargo, también cabe destacar que pocos de estos empleos eran exclusivos del antiguo régimen feudal. Asimismo, destaca que el censo de 1860 estime que dos tercios de las personas sin hogar fueran mujeres (Radcliff 15-16).

Mina, a quien Drácula transforma en vampira. Lucy, incluso antes de transformarse en vampira, es una mujer que flirtea con varios pretendientes, es decir, representa la promiscuidad. Mina, sin embargo, se mantiene leal a Jonathan Harker y finalmente acaba contrayendo matrimonio y convirtiéndose en madre. Así, la promiscuidad de Lucy es castigada, mientras que la fidelidad de Mina es recompensada.

Durante el siglo XIX y principios del XX se dan numerosas representaciones de esta dicotomía entre mujer virginal y mujer adúltera o promiscua, como en otra de las obras seminales del vampirismo donjuanesco, «Carmilla» (1872) de Sheridan Le Fanu, que, además de esta dicotomía entre dos mujeres, contiene lesbianismo entre ellas.

En el ámbito exclusivamente español, encontramos representaciones de figuras vampíricas que se valían de la seducción para atrapar a sus víctimas desde hace siglos. En concreto la figura de la bruja, como ya mencionamos, forma parte del folclore español[9]. Aunque no tan presente como en el resto de Europa, sí que encontramos ejemplos de vampirismo en España durante finales del siglo XVIII y XIX. En esta época, Francisco

[9]Una de las brujas más populares es la llamada Meiga Chuchona (Bruja Chupona), leyenda del norte de España. Era capaz de volar, transformarse en animal y por las noches bebía la sangre de sus víctimas. Hablaremos de ella más detalladamente en el capítulo cuarto.

de Goya usa el vampirismo como uno de sus temas recurrentes. Un cuadro a destacar es su *Vuelo de brujas* (1798), en el que vemos a varias mujeres desnudas que levitan, y entre ellas a una persona a quien le están chupando la sangre[10].

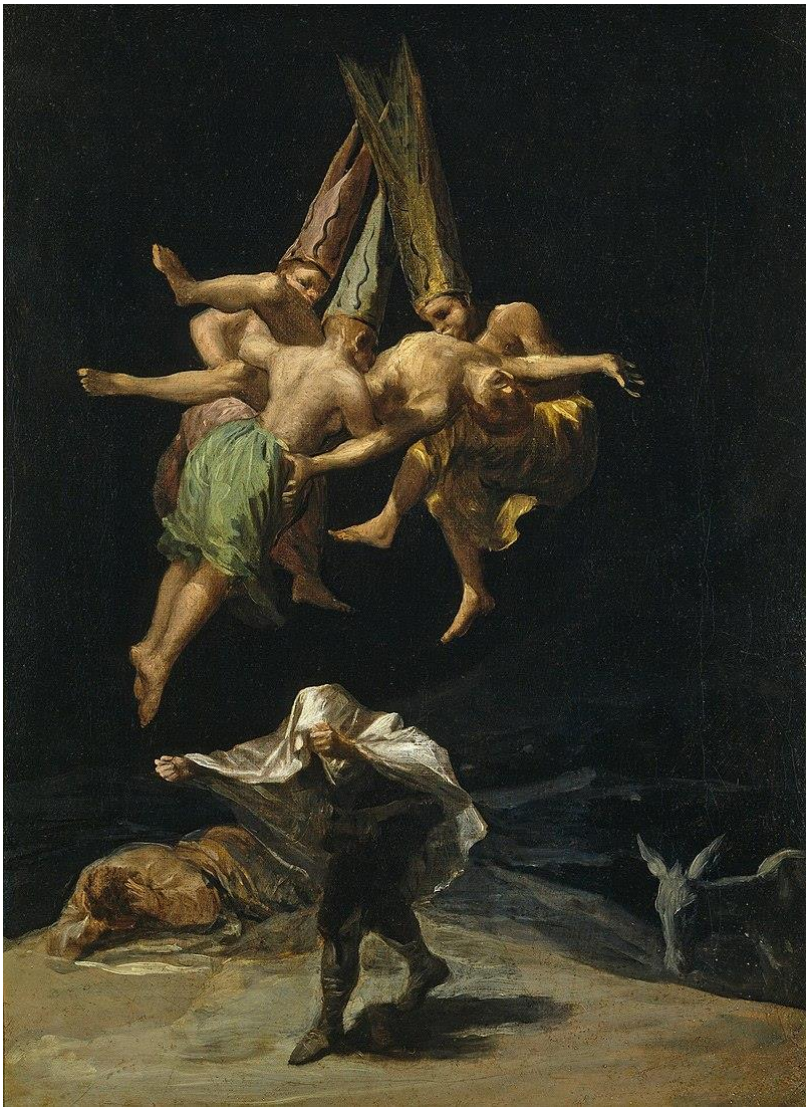


Ilustración1. Francisco de Goya, *Vuelo de Brujas*, 1798. © Archivo Fotográfico Museo del Prado

[10] Nótese que se trata de tres brujas, algo evocador de las tres vampiras-novias de Drácula. El tropo, introducido por Bram Stoker en *Dracula*, es visto a lo largo de las muchas interpretaciones del mito del vampiro seductor.

Más adelante vale la pena mencionar la adaptación de *Le vampire: comédie-vaudeville en un acte* (1820) de M. Scribe que Antonio García Gutiérrez hizo en 1839, *El vampiro: comedia en un acto*, aunque no deja de ser una obra que se ríe de las supersticiones y presenta a la figura del vampiro como un elemento más bufonesco que donjuanesco. En 1840, Agustín Pérez Zaragoza publicó *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, donde «hubo algún intento de vampirismo» (Monleón 24). En 1901 Emilia Pardo Bazán y Ramón del Valle Inclán publican «Vampiro» y «Satanás/Beatriz» respectivamente, ambos con temas sugestivos de vampirismo/donjuanismo, como *La mujer fría* de Carmen de Burgos y algunos otros relatos de la década de los 20. Cabe destacar «El señor vampiro y la señorita cadáver» de Antonio de Hoyos y Vinent, escrito en 1919, por incluir todos los elementos prototípicos de la seducción donjuanesca de los vampiros, en este caso de una vampira, una *femme fatale*. Monleón arguye que la baja producción de textos vampíricos en España se debe a que en la península ya existía una figura que diera forma a las ansiedades que viene a representar el vampiro, y esa figura es la de don Juan (23). La crítica en general defiende que la falta de estos textos (y la supuesta ausencia de una corriente gótica española) se puede deber a la censura de la Iglesia católica y al «Spanish nationalism and the rejection of European literary styles»

(DeVirgilis 41), o sea, por la supuesta falta de modernización del país debido a que todavía predominaba un sistema de carácter feudal[11]. Sin embargo, como vemos, aunque la producción de textos

[11] Esta corriente histórica que afirma que España adoptó el liberalismo más tarde que el resto de Europa occidental ha sido revisada recientemente. En la actualidad, los académicos apuntan que en el siglo XIX España adoptó el nuevo sistema económico y político, al igual que el resto de Europa occidental. En 1800, el 60 por ciento de las tierras pertenecían a la Iglesia y a la nobleza, lo cual significaba que cobraban ciertas tasas y rentas de los campesinos que las utilizaban. Aunque esto refuerce la idea del poder que el sistema feudal todavía ejercía sobre la población, la realidad es que la Iglesia y la nobleza se encontraban en declive desde el siglo XVI. Es en 1830, no obstante, cuando sus privilegios se abolen por completo. Incluso en número, la población de nobles *vis-à-vis* el resto de la población había disminuido a 1: 34 en 1826. Asimismo, en las ciudades se abren puestos municipales que impulsan el aumento de la riqueza y las oligarquías desligadas de la jerarquía feudal. Los soldados, gracias a la guerra revolucionaria, pudieron subir de rango más fácilmente sin importar su estatus. Por su parte, la corona ganó poder sobre la Iglesia en el concordato de 1753, lo que facilitó la campaña de desamortización de 1798, que expropió sus terrenos. Así, la corona sutilmente minó el régimen feudal del privilegio heredado, como también lo hizo al levantar la prohibición de 'labor' de los nobles (1783) o al otorgar títulos nobiliarios a comerciantes y financieros (Radcliff 9, 17). Además, destaca el auge del comercio de las áreas periféricas del país, como la costa mediterránea, que exportaba textiles y otros productos españoles y se benefició de la creciente economía azucarera y esclavista cubana (Radcliff 10-11). Aunque factores naturales como la aridez del terreno y la falta de conexiones fluviales (en comparación con países como Inglaterra) influyesen en una falta de conexión entre el menos desarrollado centro del país con las costas (Radcliff 8), vemos que España estaba lejos de continuar siendo un país feudal. Es más, los académicos hoy afirman que la revolución industrial no impactó tan fuertemente las crisis políticas del siglo XVIII como se pensaba. Así, aceptan que la imagen de una Europa bien adentrada en la industrialización a principios del siglo XIX fue altamente exagerada. En 1840, el 45 por ciento de la producción industrial mundial provenía de Gran Bretaña, con un segundo foco industrial emergiendo de Bélgica a partir de lo 1830. Teniendo

vampíricos (donjuanescos o no) no fuera tan alta como en otros lugares de Europa, sí que existía dentro del ámbito español.

Con el avance del siglo XX y la incursión completa de la mujer en la esfera pública, la dicotomía entre mujer virginal/promiscua, aunque todavía existe, va cambiando. En el siglo XX cobran popularidad numerosas versiones del vampiro donjuanesco por excelencia, Drácula, especialmente en el cine. Destacan la versión interpretada por Bela Lugosi en *Dracula* (1931) de Tod Browning, y la interpretada por Christopher Lee hasta la saciedad en las numerosas películas de la productora inglesa Hammer Films, e incluso en un filme español, *El Conde Drácula* (1970) de Jesús Franco. «Carmilla» también sería llevada a la gran pantalla por la productora inglesa, enfatizando el elemento lésbico en la trilogía *The Karnstein Trilogy* (1971). Estas versiones, que mantuvieron popular el mito del vampiro, contenían sin duda el elemento de la seducción, del donjuanismo, como elemento principal, y el lado más erótico del mito fue explorado, tanto a nivel heterosexual como lésbico, apuntando a los cambios sociales de los tiempos. Durante el auge en Inglaterra y EE.UU. del cine de vampiros en los años 60 y 70, también vemos numerosas adaptaciones en España, como las

esto en cuenta, no se puede afirmar que el caso de España fuese uno de una fallada revolución industrial o burguesa que todavía se encontrase en el feudalismo (Radcliff 4).

dirigidas por Jesús Franco, al estilo de las producciones de los estudios ingleses Hammer. No sorprende que muchas de estas producciones, como *Vampyros Lesbos* (1971) o *Las chicas de Vogel* (1974) presenten vampiros seductores, pues España se encontraba en plena época del destape[12]. A finales del siglo XX, no obstante, destaca de nuevo el gran descenso en la producción vampírica audiovisual (llamando la atención, sin embargo, la prácticamente desconocida serie *No soy como tú*, con claros ecos de la saga *Twilight*) y la obscuridad de los textos vampíricos del país hispano -casi todos relatos- que nos dispondremos a analizar más adelante.

En el siglo XXI, el mito de los vampiros seductores continúa siendo más popular que nunca a nivel internacional; sin embargo, se ve un claro enfoque diferente, especialmente en cuanto a la representación de la relación entre vampiros y la mujer. Ágata Luksza explica en su artículo «Sleeping with a Vampire» que:

> The narrative structure established by recent vampire novels and their cinematic and television adaptations departs from "The Vampyre" or *Dracula* scenario of male

[12] Como explica Natalia Ardanaz Yunta, el cine del destape «se define por la irrupción en la pantalla de cuerpos desnudos, mayoritariamente femeninos; un fenómeno que adquirió gran trascendencia social y política en España y que no tiene parangón en cinematografías de otros países» (iii).

> rivalry and conflict and revolves around a dubious love story between a sweet, innocent, young, good-hearted girl (a human heroine) and an older, more experienced, sexually attractive, and dangerous man (a vampire), and therefore, examines power relations and sexual pleasures from a gender perspective. (Luksza 430)

Vemos, pues, que hay un claro cambio del tipo de ansiedades que los vampiros del siglo XXI ponen en evidencia, que se explorará más adelante en profundidad, donde la mujer pasa de ser el sujeto central que mueve la narrativa, tanto a nivel internacional como español. Asimismo, aunque se ven vampiros con atributos donjuanescos o seductores desde hace tiempo, es a finales del siglo XX cuando vemos otro gran cambio en el personaje, además del enfoque de la mujer como protagonista. Joanna Passos apunta que en la versión de 1992 de *Dracula* de Francis Ford Coppola, el vampiro obtiene una razón de peso para estar en constante pugna con Dios, y esa razón es el amor (230). Al enfrentarse a Dios en nombre del amor, el público se identifica con la figura del vampiro y muestra empatía por él. Así, el personaje ha pasado de ser un monstruo que infunde miedo a ser un poderoso héroe romántico, y el público principal para este tipo de personajes ha dejado de ser exclusivamente adulto para incluir a adolescentes también, especialmente mujeres. En definitiva, como menciona Passos: «in the twenty-first century,

Prince Charming is the vampire, and that is how Dracula has renovated itself» (233). Veamos, pues, el desarrollo de esta figura que es el vampiro donjuanesco.

La vampirización de don Juan

Aunque don Juan y el vampiro nacen en siglos diferentes, es fácil notar las muchas características que comparten. El primero surge como tal en el siglo XVII de la mano de Tirso de Molina en *El burlador de Sevilla*. Del segundo, se encuentran menciones en el siglo XVIII con relación a epidemias vampíricas en Europa[13]. Sin embargo, no es verdaderamente hasta finales del siglo XIX con *Dracula* de Bram Stoker cuando se termina de formar la figura literaria como la conocemos hoy. Así, entre los elementos que ambos personajes comparten, se destacan los siguientes: el origen noble, la maldad o depredación, la transgresión y ambigüedad sexual y la «otrificación» social causada por los puntos anteriores.

[13] Según José B. Monleón: «El origen del vampiro se encuentra en la tradición folklórica o popular. A pesar de que se trata de una creencia con dimensiones universales -con muestras en prácticamente todas las culturas del mundo- en Europa el vampirismo adquiere un relieve especial a partir del siglo XVIII, convirtiéndose incluso en lo que se podría considerar una obsesión social. Verdaderas epidemias vampíricas se registran en Prusia (1710 y 1721), Hungría (1732), Serbia (1731-1732) Prusia nuevamente (1750), Silesia (1755), Rusia (1772)» (Monleón 20).

En cuanto a la maldad, es común encontrar una identificación con Lucifer tanto en las figuras donjuanescas como en las del vampiro. En *El burlador de Sevilla* mismo vemos que don Juan es descrito múltiples veces de manera diabólica. Cuando don Pedro describe una de las huidas de don Juan afirma que «pienso que el demonio / en él tomó forma humana, / pues que, vuelto en humo y polvo, / se arrojó por los balcones» (vv. 300-03). Asimismo, Batricio dice que «el demonio lo envió» (v. 1723) y Catalinón que «has dado en manos de Lucifer» (v. 1775). William Little describe que:

> don Juan es el mito humano que refleja el mito sobrehumano de Lucifer y que invierte la estructura mítica de Jesucristo. Así, de la misma manera que Lucifer -el arcángel expulsado del cielo- es un burlador malvado y el seductor estéril por antonomasia, don Juan es el noble rebelde por excelencia echado fuera de la sociedad a causa de su soberbia independencia. (Little 14)

De igual manera, la figura vampírica es asociada con lo diabólico. En *Dracula* (tomando esta figura como referencia inicial por tratarse de la originadora del mito como tal) el profesor Van Helsing afirma que «Well, the devil may work against us for all he's worth» (Stoker 269) y Mina se refiere al conde de manera similar apuntando, además, a sus cualidades manipuladoras y transformadoras, también asociadas a Lucifer:

> he is devil in callous, and the heart of him is not, he can, within his range, direct the elements, the storm, the fog, the thunder, he can command all the meaner things, the rat, and the owl, and the bat, the moth, and the fox, and the wolf, he can grow and become small, and he can at times vanish and come unknown. (Stoker 427)

Como se mencionó, además de compartir el aspecto de la maldad depredadora, don Juan y el vampiro juegan con la sexualidad. Quizás resulte más evidente que en la figura del don Juan encontramos una transgresión sexual patente dado que su ataque consiste en seducir a mujeres. No obstante, en el vampiro encontramos un claro reflejo de esto. Así como el don Juan acaba simbólicamente con las mujeres que conquista y sus padres o esposos, el vampiro lo hace literalmente, pues acaba con sus vidas. Por consiguiente, incluso cuando no hay un encuentro sexual explícito entre un vampiro y un humano, el chupar la sangre de la víctima hasta morir evoca la muerte simbólica de los burlados por don Juan. Es más, el ritual de intercambiar la sangre para convertirse en vampiro es un claro paralelismo del intercambio de fluidos de una relación física. Sin embargo, estos mitos no solo convergen en su actitud seductora hipersexual. También coinciden en que, en su juego con esta actitud, resultan ambiguos en su orientación y género, lo cual se explorará en mayor profundidad más adelante.

Como ya hemos mencionado, tanto los donjuanes como los vampiros surgen en respuesta a las ansiedades de sus tiempos. Su naturaleza maleable permite que nuevas versiones continúen apareciendo. El consenso de la crítica es que el prototipo de vampiro como lo conocemos hoy en día (es decir, el vampiro donjuanesco) surge en el siglo XIX con los cambios que el paso del feudalismo al capitalismo trajo. Entre esos cambios, destaca la división de la esfera pública y privada y el nuevo rol de la mujer y la familia. En referencia a este aspecto, Lee Six explica maravillosamente cómo tanto el vampiro en el siglo XIX y el don Juan en el siglo XVII son una respuesta al miedo a la sexualidad de la mujer:

> We have observed [. . .] the discomfiture generated in the nineteenth century by the cultural shift from marriage as a hard-headed union between families to a love-match, but also seen how this is inextricably bound up with disquiet around the control -or lack of it- over women's sexuality [. . .] One of the age-old Spanish responses to the perceived need to control female sexuality [. . .] a cornerstone of Golden Age drama- is to keep women enclosed in the home. While the issue of female enclosure is a transnational staple of the Gothic, it thus has especial resonance in the Spanish cultural context, with its long-

> standing link between women's virtue and their staying indoors. (*Gothic Terrors* 147)

Juan B. Monleón explora en su artículo «Vampiros y Donjuanes: Sobre la figura del seductor en el siglo XIX», la relación entre la figura del don Juan y la del vampiro, y más concretamente, en respuesta a qué surgen estos dos personajes con características tan paralelas. Monleón arguye que, si bien don Juan y el vampiro son una amenaza para la estabilidad del núcleo familiar patriarcal, adoptan un punto de vista opuesto. Ambos penetran la esfera privada del hogar que el auge del capitalismo ha otorgado exclusivamente a la mujer, y articulan tensiones sobre el nuevo papel de ésta en la sociedad burguesa:

> El asalto del seductor a la estabilidad social se lleva a cabo a través de la invasión de la esfera privada, de ese núcleo representativo contradictorio y vulnerable de la nueva configuración socio-económica. (27-28)

Sin embargo, Monleón defiende que, mientras que el vampiro surge para reprimir la subjetividad femenina, la agencia o el deseo femenino, don Juan surge para reafirmar la subjetividad masculina (29). Esto lo achaca a que: «Don Juan se humaniza -se hace hombre- y pierde así su carga monstruosa. No surge, como en la literatura de vampiros, la necesidad del castigo ejemplar para preservar el orden» (29). Esto, sin embargo, no es cierto de todos los donjuanes ni de todos los vampiros. El don Juan de

El burlador, por ejemplo, recibe el castigo ejemplar de ser condenado a los infiernos porque jamás se arrepiente de su comportamiento: es un don Juan hasta el final. De igual manera, algunas de las figuras vampíricas más populares de finales del siglo XX, como sabemos, también pasan por la humanización a la que alude Monleón, con lo que al igual que algunos donjuanes, pierden su carga monstruosa. Además, Monleón apunta a la falta de personajes vampíricos en la España del XIX. ¿La razón? Que cuando en Europa se asentaba el capitalismo, en España todavía predominaba un sistema primordialmente feudal (algo que los académicos actuales, como Pamela Radcliff, han revisado como falso y que discutimos anteriormente)[14], y que en el país íbero ya existía la reconocida figura del don Juan, que, si bien con intenciones diferentes, según Monleón, ya era una figura seductora que surgía a partir de tensiones sobre el papel de la mujer en la sociedad. Es por esto también que Monleón afirma que la figura del Don no gozó de especial popularidad en Inglaterra (25). Sin embargo, Fernando González de León escribe un fascinante estudio que analiza numerosas versiones del mito del don Juan en otros países europeos, incluyendo Inglaterra, que atestiguan a lo contrario. Además, González de León traza una

[14] Para más información acerca del sistema económico liberal, que no feudal, de España en la época ver la nota al pie número 11 en la página 41.

línea directa desde la primera versión conocida del mito de don Juan, en *El burlador*, con la figura vampírica. En su artículo «From Don Juan to Dracula and Beyond: A Gothic Metamorphosis», González analiza cómo desde las primeras versiones del don Juan ya se pueden vislumbrar sus aspectos vampíricos. Considera que los vampiros son una transformación gótica del don Juan, que fue esencial en el génesis del no-muerto. Numerosas versiones de la obra hispana permearon Europa. Llegó a Inglaterra a través de adaptaciones que modificaron algunos aspectos del original, pero sin alterar su tono lúgubre ni la naturaleza predatoria del protagonista. La más destacable de éstas es *The Libertine* de Thomas Shadwell, estrenada en 1674. En ella, Don John pasa de ser no solamente un seductor y truhan, sino que se convierte en un auténtico criminal que «owns no Deity but his voluptuous appetite, whose satisfaction he will compass by Murders, Rapes, Treasons or Aught else» (Shadwell 181). Así, el don Juan de Shadwell es «almost Nietzschean in its uncompromising atheism, materialism and determinism and assaults the foundations of the family and of religion in both word and deed» (González de León 248). Además, en él se menciona explícitamente el beber sangre para sugerir que Don John transforma a sus víctimas en seres monstruosos: «I will revel in his blood» dice María, la prometida violada de don Octavio, «Oh I could suck the last drop that warms the Monster's heart» (Shadwell 200-01, 211).

Asimismo, al final de la obra la estatua ofrece a Don John y sus amigos «four Glasses full of blood . . . fit for such bloodthirsty Wretches» y se canta «By Blood and Lust they have deserv'd so well, That they shall feel the hottest flames of Hell» (Shadwell 246-47). Shadwell no solamente es el autor de la primera adaptación inglesa del mito hispano, sino que es el primero en vaticinar e influenciar la inmensamente popular versión gótica del don Juan.

Horace Walpole incorporó numerosos elementos de la obra en la creación del primer villano gótico, Manfred, en su seminal *The Castle of Otranto*. La novela contiene numerosos elementos españoles, tal como afirma Walpole en su prólogo: desde la localización del castillo hasta los nombres de los protagonistas -Diego, Ricardo, Manuel, etc. (Walpole 3). Además, la trama central de la novela incluye una estatua, la de Don Alfonso the Good, que se vengará de los descendientes de su asesino, especialmente de Manfred, el villano aristocrático de la historia que busca violar a la prometida de su difunto hijo. De manera similar al don Juan con el convidado de piedra, Manfred reta a la estatua y ésta finalmente le propina el castigo divino que merece destruyendo el castillo (Walpole 98-99). Como González de León apunta, aunque numerosos críticos citan al fantasma del padre de Hamlet, de Shakespeare, como fuente de inspiración para la figura de Don Alfonso, el tropo de la obra

de arte venida a la vida en busca de venganza no aparece en las obras del afamado dramaturgo inglés, pero claramente sí en la tradición donjuanesca (González de León 250). Esta figura se convertiría en arquetipo durante el gótico, y aparecería en casi todas sus obras canónicas, como *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe, o *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde.

La famosísima ópera de Mozart/DaPonte, *Don Giovanni* (1787) se alejaba de los tonos satánicos y obscuros de estas interpretaciones para ofrecer un don Juan con más encanto, rebelde y seductor pero establecido cómodamente como un ser ilustrado cuyo aire Romántico influiría en la formación de los vampiros modernos (González de León 251).

Sin embargo, a pesar de todos estos antecedentes, la obra seminal que supondría la transformación más patente del don Juan en vampiro es *The Vampyre* (1819) de John Polidori. El relato surge a raíz de la complicada relación entre Polidori y Lord Byron (Polidori era su médico y asistente), y del relato inacabado que éste último escribió. El vampiro del cuento, Lord Ruthven, es un ser aristocrático, vicioso, que atacaba a toda clase de mujeres y cuyos viajes por Europa y Asia hacían fácil ver el paralelismo entre él y el propio Byron. *The Vampyre* supuso una vuelta al erotismo de la figura, y ayudó a cimentar

el imaginario de exotismo, rango social y mezcla de monstruo rural y depredador cosmopolita (Stuart 39):

> His character was dreadfully vicious, for that the possession of irresistible powers of seduction, rendered his licentious habits more dangerous to society [. . .] Who could resist his power? His tongue had dangers and toils to recount [. . .] he knew so well how to use the serpent's art. (Polidori 21-22)

A principios del siglo XIX ya existía algún relato vampírico en el que vemos seducción, como por ejemplo «Christabel» de Samuel Taylor Coleridge, publicado en 1816; sin embargo, el vampiro sigue siendo un demonio que toma posesión de un cadáver. Es con «The Vampyre» cuando vemos:

> El primer estereotipo de vampiro. Estereotipo identificado como aquel muerto que obtiene la sangre no por un demonio o su espectro, sino directamente, cuerpo a cuerpo. El "vampiro" en este relato es una copia de un aristócrata inglés libertino mezclado con los relatos de vampiros. Es rico, hipnotiza con facilidad por medio de su palabra, vive de día y de noche, no vive en una tumba, chupa la sangre dejando marcas en el cuello y es ampliamente exitoso con las damas. Es de notar las metáforas que hace el autor entre galantería y vampirismo. (Toribio 56)

Así, de igual manera como anteriormente hablamos de una gradual «feminización» del don Juan que apunta a la evolución de la posición social de la mujer, un cambio similar ocurre con el vampiro. Como el don Juan, el vampiro pasa de ser un ser letal a uno que puede serlo, pero no sin antes seducir, y en muchas interpretaciones acabar enamorado, como ocurre con diversos donjuanes.

Debido a la popularidad del relato de Polidori y *Don Giovanni*, en los años siguientes surgieron numerosas interpretaciones de vampiros y donjuanes, y los paralelismos entre ellos se fortalecieron (Mandel 398-401). Tanto es así que en 1820 se publicó la exitosa obra *Le Vampire*, del francés romántico Charles Nodier, donde se incorporaron elementos de la tradición donjuanesca, como un final en que se ve al vampiro descender al infierno entre llamas (González de León 252). En Inglaterra, James Robinson Planché escribió *Giovanni the Vampire*, una parodia que, si bien no fue la primera parodia donjuanesca, sí lo fue en su vertiente vampírica. Además, sirvió para, de nuevo, resaltar la conexión entre ambas figuras, así como su flexibilidad para cambiar con los tiempos y ser reinterpretados, estando «destined to become parasites of popular culture» (González de León 253). Así, se da una nueva ola de versiones donjuanescas, como la del propio Byron (Mandel 447), así como vampíricas, ya que la alianza entre don Juan y el

vampiro le otorga a éste «a tinge of foreign and exotic to his persona» (Stuart 126) y convierte a ambos mitos en figuras ligadas de por vida. González de León apunta que «once these authors had elevated the vampire to the aristocracy and made him a traveling seducer, the fusion with the Don became plausible, maybe inevitable» (Gonzalez de León 254). Así pues, el dramaturgo irlandés Charles Maturin escribió la obra *Melmoth the Wanderer* (1820), sacando partida de este nuevo «Gothic fiend» que era el «vampire Don» (González de León 254). La acción se sitúa en la España del siglo XVII, donde el protagonista, John Melmoth, busca a una víctima a quien cargar con su pacto con el diablo. Durante la obra, Melmoth seduce a jóvenes inocentes, se sirve de disfraces para engañar, manipula a sus víctimas, es destruido por un cuadro viviente (una obra de arte venida a la vida, como la estatua del convidado de piedra) al final de la obra e incluso se compara a sí mismo con don Juan y narra su muerte. Sin embargo, a estos elementos donjuanescos hay que añadir su habilidad sobrenatural para entrar en espacios cerrados y regresar de entre los muertos, así como su relación con el ocultismo, su mirada hipnótica, sus manos frías, su existencia noctura, sus vivencias en eras pasadas, su naturaleza destructiva y su afán de transformar a sus víctimas en seres como él (Maturin 18, 26-27, 43, 45, 54, 60, 71, 230, 322-23, 342-43, 394). Es decir, claros elementos vampíricos. *Melmoth* fue

un gran éxito e inspiró a un número de autores, entre ellos al inglés Oscar Wilde, sobrino nieto de Maturin, en su seminal *The Picture of Dorian Gray* (1890). Con la figura de Dorian encontramos una nueva evolución del personaje que:

> Is a heartless upper-class seducer who preys on females of lower social standing and does not hesitate to kill if needed be, managing to elude human justice only to be destroyed, like Walpole's Manfred, through the agency of a living work of art, in this case his own portrait. If any Gothic rake was the son of Shadwell's Don John and the grandson of Don Juan it was Dorian. Coherently, the book has been identified as a potential source for *Dracula*. (Gonzalez de León 256)

Bram Stoker, escritor irlandés y admirador de Maturin, escribió en 1897 la obra maestra que supuso la culminación de la transformación del monstruo donjuanesco y el vampiro, *Dracula*. Aunque normalmente se cita a Shakespeare y *Fausto* de Goethe como referentes para la novela, llama la atención, como apunta González de León, que la influencia donjuanesca se pase por alto. Que Stoker no bebiese directamente del mito hispano para dar forma a su criatura no resulta plausible por varias razones. En primer lugar, el autor irlandés estaba estrechamente ligado al mundo del teatro, al igual que lo estuvieron los autores mencionados que produjeron una versión más gótica del don Juan

transformándolo en vampiro, en «vampire Don», como apunta González de León. Además, teniendo en cuenta que *Don Juan* y sus versiones fueron altamente representadas en el teatro inglés durante el siglo XIX y que una de las labores de Stoker era leer obras en busca de roles potenciales para su gestor, esto no resulta relista (González de León 260). Es más, en la novela se menciona el *Don Juan* de Lord Byron, equiparando el adulterio con la depredación del vampiro (Stoker 173-74). Como ya se mencionó, sí existen algunos estudiosos, como María Do Carmo Mendes y Mercedes González de Sande que han hecho hincapié en los paralelismos de estos mitos: ambos son seres nocturnos, ambos son equiparados al príncipe de las tinieblas por su poder atractivo y manipulario, ambos son aristócratas, son perseguidos en varios países y son combatidos por medio del catolicismo (González de León 257). Existen numerosas similitudes entre la figura del don Juan y del vampiro por excelencia, Drácula, que varios estudiosos ya han resaltado. En primer lugar, tal como el don Juan, Drácula transgrede las normas de la hospitalidad como huésped y como anfitrión. El conde prácticamente secuestra a Harker para poder obtener información y debilitarlo física y mentalmente al dejarlo a merced de las vampiras de su castillo, quienes lo violan y beben su sangre repetidamente. Como el Don John de Shadwell, Drácula disfruta convirtiendo a sus víctimas en sus acólitos, y como el don Juan original, aprovecha para

«disfrazarse» con la ropa de sus víctimas (en este caso de Harker). Este elemento, el de la maleabilidad, es un importante rasgo que más caracteriza a ambos personajes. Aparte del uso del disfraz, los dos personajes esconden su falta de humanidad mediante el uso constante de trucos, engaños y demás maneras de navegar la frontera entre lo humano y no-humano. González de León menciona la capacidad del vampiro para transformarse en reptil, como su nombre lo indica, Drácula, hijo del dragón, y la referencia a don Juan en *El burlador* como «cauta culebra» (Tirso 190). También alude a la sugerencia de que don Juan es un demonio con forma humana «vuelto en humo y polvo» (Tirso 367) y lo yuxtapone a la capacidad de Drácula para entrar en espacios cerrados, como la alcoba de Lucy, transformándose en polvo: «He comes on moonlight rays as elemental dust» (Stoker 211). Por ende,

> Don Juan and Dracula, two primeval predators that emerge from the sea, are almost aquatic in their instability, restlessness, and fluidity. They are constantly on the move, always on the prowl, qualities that make the play and the novel episodic adventure stories with frequently shifting scenarios. (González de León 259)

Otro elemento de similitud es que, en cuanto llega a Inglaterra, como el don Juan, lo primero que hace es perseguir a doncellas inglesas para, como apunta González de León, «spread his alien

race through his blood-sucking miscegenation, a danger forshadowed in his alliance with the Gypsies of Transylvania» (González de León 258). Igual que don Juan, Drácula llega a Inglaterra tras un naufragio y seduce a Lucy, una versión de la coqueta Tisbea, quien, al igual que la dama inglesa, rechazó a sus anteriores pretendientes. Igual que el Don John de Shadwell, se refugia en una iglesia y acosa a mujeres que están a punto de casarse y cuya visión ha despertado su deseo. Además, en la versión de Shadwell vemos una referencia a la eucaristía en la que Don John se identifica con Cristo, entregando su cuerpo a sus fieles. De la misma manera, en *Dracula* encontramos el uso constante de tropos cristológicos (González de León 258). También, cabe destacar que ambos usan a personas más allá de las víctimas a las que sexualizan y/o chupan la sangre. Un claro ejemplo es la figura Catalinón, en el don Juan de *El burlador*, o *Renfield*, en *Dracula*. Ambos sirven a modo de celestino para sus amos; los ayudan a conseguir a sus víctimas, pero al mismo tiempo ambos se sienten mal por ello, ya que saben perfectamente la vileza de sus amos y la destrucción que van a sufrir sus víctimas inocentes. No solamente se sienten mal, sino que los dos ayudantes intentan advertir a las víctimas, aun siendo cómplices de don Juan y Drácula y, por ello, sufren reprimendas. Sin embargo, González de León apunta que tanto el Don como el vampiro son incluso más esclavos que sus propias víctimas o

sirvientes debido a la falta de control que tienen sobre sus instintos (González de León 258). «¿Qué me preguntas, sabiendo mi condición?» (Tirso 983-84) dice don Juan; «he is even more prisoner than the slave of the galley, than the madman in his cell», afirma el doctor Van Helsing (Stoker 211). Por esta razón, podemos considerar a Drácula como un villano gótico arquetípico cuya historia:

> involves the structural element of constant transformation and return. With him the genre recoils to its deepest and oldest sources and thus, alone among the dozens who stalk, seduce, and persecute in its thousands of pages, it is he who most closely resembles the original Don. (González de León 259)

Atracción y miedo: el desafío del peligro

Si bien es cierto que una de las figuras que nos ocupan, don Juan, no mata per se, sus acciones no dejan de ser depredadoras y destructoras. El vampiro literalmente absorbe la sangre de sus víctimas hasta matarlas; don Juan, se nutre de su energía vital, pues, tras haber conseguido su objetivo, las personas a las que seduce y sus familias se hallan burladas, deshonradas y metafóricamente muertas. Así, ambas figuras aniquilan a los sujetos que persiguen y los utilizan cual objetos. En cualquier caso, queda claro que tanto las víctimas de don Juan como las víctimas del vampiro (así como los

lectores/el público) se ven absorbidas por los poderes seductores de estas figuras a la par que atemorizadas por su actitud. Por tanto, vemos que existe una relación entre el miedo o el horror y la atracción. En el siglo XVIII Immanuel Kant y Edmund Burke escribieron acerca de esta poderosa relación entre las sensaciones y la definieron como lo sublime. Burke afirma que:

> 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* [. . .]. When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are, delightful, as weevery day experience. (32-33)

Por su parte, Kant contrasta lo sublime con lo bello y apunta que lo sublime es «agradable» pero va «unido al terror», que «lo sublime conmueve» y «a veces le acompaña cierto terror o melancolía». Es decir, también establece la relación entre algo agradable y terrorífico.

Para Fernando Darío González Grueso:

> [el horror] enfrenta a los personajes principales con la violencia bruta de una desintegración física o psicológica,

> explícitamente demoledora de las normas asumidas y las represiones de la vida del día a día con consecuencias chocantes e incluso repugnantes. (36)

Asimismo, según Carlos Javier Blanco Martín:

> El Horror es aquello que fascina (atrae) y al mismo tiempo repele. El Horror, sea un ente, un acontecimiento, un mero planteamiento imaginario, no puede enmarcarse en un concepto, y su aprehensión activa unas estructuras subjetuales a priori, que todo individuo hereda (nosotros diríamos por herencia biológica tanto como social). En tal sentido, no es tanto un ente o un suceso lo que causa el horror, sino más bien la percepción de la falta de toda adecuación posible con el sujeto lo que verdaderamente desemboca en reacciones somáticas y nerviosas del organismo. (6)

Julia Kristeva profundiza en estas sensaciones en su ensayo *Powers of Horror. An Essay on Abjection.* Para Kristeva la mirada abyecta es la reacción de asco y horror ante la amenaza de la desintegración del significado entre sujeto y objeto o entre la noción del 'yo' y el 'otro'. El mejor ejemplo de lo abyecto es el cadáver, pues nos recuerda nuestra mortalidad y materialidad. Existen otros elementos que también provocan estas reacciones, como heridas o excrementos. Así, lo abyecto para Kristeva nos impulsa a querer reforzar las fronteras entre lo humano y lo

animal, pues la ambigüedad de la frontera sujeto/objeto trastoca nuestro orden y lo desestabiliza:

> If dung signifies the other side of the border, the place where I am not and which permits me to be, the corpse, the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything. It is no longer I who expel, "I" is expelled [. . .] The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life [. . .] It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. (3-4)

Por ello, el cadáver es la mejor representación de ello: el sujeto se convierte en objeto, el yo se convierte en otro. Así como el vómito es la expulsión de comida, el cuerpo muerto es la expulsión del sujeto. Además, Kristeva afirma que la literatura propone «a sublimation on abjection» (26) pero que no obstante, si nos sentimos fascinados por ello es porque produce un efecto catártico: «the artistic experience, which is rooted in the abject it utters and by the same token purifies». Por ende, «we are repulsed and attracted to it in order to immerse ourselves in it and thereby protect us from it» (Pierson 194).

Como María Angélica Semilla Durán apunta, esta sensación de rechazo a la par que de fascinación «plantea una forma de

impotencia de la razón comparable con el "miedo a lo desconocido" [. . .] en la medida en que excede a la vez los marcos de la experiencia y los del saber» (263). Semilla Durán se está refiriendo a la conocida afirmación de Lovecraft sobre el miedo donde dice que «es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido» (5). Ahora bien, aunque las figuras donjuanescas o vampirescas no presenten de manera directa la abyección de un cadáver, sí lo hacen de manera simbólica. En ambos casos, su actitud desafiante que se desvía de lo normativo los desplaza del ámbito de lo aceptable, lo conocido, y los emplaza en el terreno de lo rechazable, lo desconocido, lo «otro». Además, el vampiro, como si se tratase de una evolución de la figura donjuanesca, enfatiza este hecho de manera explícita puesto que, aunque sin los pormenores de la putrefacción, el vampiro es, en efecto, un muerto. Don Juan y el vampiro son figuras limítrofes que, aunque actúan fuera de las normas sociales, se adentran en el sistema para capturar a sus víctimas y convertirlas en seres abyectos, al igual que ellos mismos. Freud propone en su estudio *Das Unheimliche* que algo es extraño y genera temor cuando nos resulta familiar y desconocido al mismo tiempo (124). Así, los donjuanes y los vampiros nos resultan lo suficientemente familiares o aceptables -son educados y apuestos- y además su actitud desafiante apela a

nuestra propia noción de sujetos/objetos o seres normativos/no normativos y nos atrae a la vez que nos perturba. Esta idea de la fascinación evoca algunas de las ideas de Roland Barthes exploradas en el libro *The Pleasure of the Text*. En él, Barthes habla del placer activo de crear el texto vis-à-vis el placer pasivo de leerlo. Además, habla del goce de subvertir el texto:

> The more a story is told in a proper, well-spoken, straightforward way, in an even tone, the easier it is to reverse it, to blacken it, to read it inside out [. . .] This reversal, being a pure production, wonderfully develops the pleasure of the text. (26)

Considerando esto, se puede ver una conexión entre el placer en la subversión textual de Barthes y el disfrute o sublimación de la que habla Kristeva con respecto a lo abyecto, lo que difumina los límites entre sujeto y objeto en la literatura. Así, como se ha ido comprobando, vemos que las figuras que discutimos encajan como generadoras de estas sensaciones. Laura Mulvey también explora el placer en su ensayo «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en el que critica la representación de la mujer en el cine como objeto erótico para la mirada del hombre:

> In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female form which is styled accordingly. In their

> traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. (364)

Con las transformaciones de los mitos donjuanescos y vampíricos, vemos un desplazamiento del hombre como mero observador hacia una posición de observado también, donde él se convierte en el objeto erótico de otros sujetos. Es especialmente patente en recientes filmes o series televisivas donde es frecuente encontrar a los personajes masculinos descamisados, como por ejemplo el vampiro Edward en la saga *Crepúsculo* o los vampiros de *True Blood*. Así, la teoría de Mulvey se podría aplicar para mostrar esta subversión de la representación.

Finalmente, Jeffrey A. Kottler explora en su libro *The Lust for Blood* la fascinación que sentimos como lectores o espectadores en situaciones de amenaza para los personajes: «[el horror es] the same kind of thrill that is felt on a roller coaster. Part of you is screaming "I hate this. I hate this. Let me out of here." Another part is screaming your head off with a huge grin on your face» (98). Kottler continúa explicando que, aunque pueda parecer paradójico, estudiar la muerte (literal o simbólica) de cerca (pero no demasiado) a través de la ficción nos ayuda a tratar ansiedades causadas por la idea de nuestra mortalidad:

> Existentialist philosophers of the last century noted that preoccupation with our own fears of death is a major life occupation, one that creates tremendous terror, but also ultimately motivates us to live each moment with great appreciation and satisfaction. In a sense we feel more alive during those times when we are more fearful [. . .] In fact, watching a scary show, a horror movie, or reading a terrifying thriller allows you to experience death-both as a killer and a victim-in controlled, self-moderated doses. If things become too intense, or you become *too* frightened, you can always close your eyes, put the book down, or even turn off the sound. (109)

Es decir, experimentamos, como también apunta Kottler, lo que el crítico cultural David Schmid denomina 'death by proxy':

> Representations of death, especially aesthetic representations, are able to assuage such anxieties because "they occur in a realm clearly delineated as not life, or not real, even as they refer to the basic fact of life we know but choose not to acknowledge too overtly. They delight because we are confronted with death, yet it is the death of the other. We experience death by proxy. (17-18)

Identidades limítrofes: el desafío de la fluidez de género

Otra de las maneras en las que los personajes donjuanescos o vampíricos resultan subversivos y que forma parte de la

esencia de ambos es la ambigüedad de género. De igual manera que una situación peligrosa que amenace el honor o incluso la vida de uno suscita cierta fascinación por ser algo transgresor, la manera ambigua en la que estas figuras representan su género resulta desafiante. Don Juan y el vampiro están lejos de representar la masculinidad heteronormativa del macho dominante y rudo. Ambas figuras son habitualmente representadas como sensibles y dados al engaño y manipulación, características tradicionalmente asociadas a lo femenino[15]. El don Juan de *El burlador* muestra elementos tanto masculinos (ingenio a la hora de engañar o valentía al acudir a la cita con el fantasma de don Gonzalo de Ulloa) como femeninos (inestabilidad, por ser tan cambiante, o engaño). Alfredo Rodríguez López-Vázquez afirma en su edición del clásico de Tirso de Molina que este tipo de comportamiento es reflejo de toda una clase de hidalgos de buena familia, ya que, al sentirse protegidos por su estatus, hacen caso omiso de las reglas morales de la sociedad (57). Vemos cómo el don Juan de Tirso seduce a varias mujeres en la obra haciendo uso del engaño: «yo vuestro esclavo seré, / esta es mi mano y mi

[15] En su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Sebastián de Covarrubias describe a la mujer como un ser «inestable, superficial y un artífice del engaño» (767). Asimismo, Julián Olivares apunta que tradicionalmente la noción de «inferioridad» de la mujer se ha basado en teorías filosóficas, teológicas y pseudocientíficas que han contrastado las ideas de varón y hembra, valorándolas asimétricamente (20-1).

fe» (vv. 947-48). Miente y manipula, característica asignada a lo femenino. El problema es que lejos de retornar a lo normativo de su género, don Juan toma la mano del fantasma de don Gonzalo. Esta acción es sumamente significativa puesto que simboliza el casamiento. Don Gonzalo pide la mano de don Juan de la misma manera en que don Juan la ha pedido con anterioridad a tantas damas, don Juan convirtiéndose simbólicamente en mujer. Como vemos, se perciben elementos de sexualidad ambigua desde el origen del mito. Asimismo, en la figura del vampiro también encontramos una feminización que, además de verse en las cualidades manipuladoras, etc., que comparte con don Juan y que ya mencionamos, la vemos simbolizada en su mordisco. Aceptando que el ritual de beber la sangre de la víctima representa el acto sexual, debemos aceptar que el hecho de que el vampiro no se alimente exclusivamente de mujeres lo instala de manera aún más explícita en el terreno de la ambigüedad. Su condición vampírica en sí es ambigua. Como apunta Kelly Choyke:

> Vampires are sexual but their sexuality exists outside of constructed notions of sexuality, for vampires are inherently queer beings; thus, their sexuality, in itself, is blurred and disruptive. One could say the vampire is simply sexual, for vampires are not fully masculine nor fully feminine, fully sexual or simply asexual. (Choyke 15)

Así pues, la idea de estas figuras como productos culturales que simbolizan lo limítrofe o no normativo se puede vincular con las ideas de Luce Irigaray[16] acerca de la diferencia sexual que Elizabeth Grosz discute en su libro *Sexual Subversions.* En él, vemos que para Irigaray:

> the self has always been presumed masculine [. . .] the other, whether male or female, is always understood as a variation of the sameness of the self [. . .] ethics is the result of the need to negotiate between one existence and another. (141)

Grosz continúa explicando que, considerando a la figura de Dios como simbólica de la figura masculina normativa, los ángeles representan seres intermediarios ideales para alcanzar una ética sexual:

> Although angels signify the possibility of a bridge between mortal and the immortal, the terrestrial and the divine, male and female, they are usually disembodied, sexually neuter, intangible, incorporeal. They move between one order and another while being identified with neither. They are thus able to act as ideals of a meeting or middle ground between the sexes. (161)

[16] Ver: Irigaray, Luce. *L'Etiquette de la différence sexuelle*, Les Editions de Minuit, 1984.

Con esto, es fácil ver la analogía entre los ángeles como seres no binarios que propone Irigaray y las figuras que nos ocupan. Igual que los ángeles, los vampiros y personajes donjuanescos existen en un terreno intermedio, fuera del establecimiento, rompiendo con las categorías normativas. Así, vemos que los vampiros, y en concreto los vampiros que nos atraen (es decir, los don vampiros), al igual que los ángeles en la teoría de Irigaray, problematizan lo binario y resaltan la cuestión de la otredad. El concepto de desbancarse de un sistema binario nos trae a los siguientes textos relevantes para nuestro análisis. En el año 1990 Judith Butler publicó su libro *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* en el que afirma que «gender is performative» (128), es decir, algo que hacemos en lugar de algo que somos. Butler nos enfrenta a la cuestión de qué es una mujer y qué es un hombre, y defiende que el género y el sexo son construidos y actuados ya que arguye que no existían antes del discurso y las normas culturales. Así, la creencia de que sí que existían está arraigada en esta construcción cultural. Thomas Laqueur hace una interesante investigación acerca del constructo del sexo. En su libro *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, arguye que la idea del sexo como lo conocemos hoy en día fue concebida aproximadamente alrededor del siglo XVIII. Laqueur dice que «renaissance doctors understood there to be only one sex» (134) y que «maleness and

femaleness did not reside in anything particular» (135) con lo referente al físico, sino más bien en «gender distictions- active/passive, hot/cold, formed/unformed, informing/formable» (135). Durante el siglo XX, el concepto del género, e incluso del sexo, como una construcción cultural ya había sido explorada por diversos estudiosos. Simone de Beauvoir afirmó en *The Second Sex* que «one is not born a woman, but, rather, becomes one» (301). La noción de que uno no es un género dado al momento de nacer, sino que ha de «convertirse» en él, transmite la idea del género como acción, como construcción que ha de ser actuada. Asimismo, Monique Wittig arguye que «one is not born a woman» (48) en su ensayo del mismo título. Para Wittig, tanto el género como el sexo son construcciones puramente políticas que responden a satisfacer las necesidades económicas de la heterosexualidad. Las categorías binarias de género y sexo están internalizadas, pero no son naturales sino creadas. Así, la premisa que Butler expone al final del siglo XX, habiendo considerado a estudiosas como las anteriormente mencionadas, entre otras, es que el género se actúa, es una acción, y no una condición, en la que el género resulta de repetir ciertos rituales que se convierten en norma. Esto nos lleva a internalizar esta construcción, lo cual nos conduce a creer que es una verdad natural interna.

George L. Mosse trata de manera extensa el concepto de normalidad y anomarlidad sexual particularmente en relación al concepto de nación en su libro *Nationalism and Sexuality* (1985). Mosse ahonda en el desarrollo tradicional de estos dos conceptos en Europa. Así, arguye que lo normativo es «product of historical development» (3) y explica que para la formación del concepto de nación y nacionalismo, la represión sexual es clave:

> Nationalism helped control sexuality, yet also provided the means through which changing sexual attitudes could be absorbed and tamed into respectability [. . .] Those who could not control their passions were either considered abnormal to begin with or would inevitably drift into abnormality. (10)

Además, si «manliness meant freedom from sexual passion» (13), como afirma Mosse, nos encontramos con que, además de desafiar el concepto nacional, estas figuras rompen con los modelos normativos de género, apoyando la tesis planteada. Mosse también hace una interesante conexión entre el sexo y la otredad, especialmente ligada al racismo y a la amenaza foránea. Así, el extranjero «filled with lust was a staple of racism, part of the inversion of accepted values characteristic of the outsider [. . .] recognized as a carrier of infection threatening the health of society and the nation» (134). Por lo tanto, se ve que, siguiendo esta línea teórica, las figuras donjuanescas y

vampíricas resultarían una amenaza al statu quo y la nación precisamente porque fallan en ajustarse a los modelos nacionales y sexuales deseados.

Vinculada a esta idea, encontramos la postulada por Cheyenne Matthews en «Lightening "The White Man's Burden"», donde sostiene que, en su configuración del personaje de Drácula, Bram Stoker se vale de la figura del conde transilvano para reforzar «the imperialist idea of taming the savage other» (85) que muestra «a Victorian racialism aimed at subverting the spread of Dracula's contaminated foreign blood» (88). Matthews hace una lectura de lucha de clases del mito y explica que, además de identificar a estas figuras con una sexualidad excesiva portadora de enfermedades y una amenaza foránea peligrosa para la nación, también lo hace con el «parasitism of the upper clases» (88) y defiende que:

> Through the annihilation of the aristocracy, imperialism prevails and capitalism advances as Stoker immortalizes Romania as a fetishized terrain of savage vampirism and constructs a British and American bourgeoisie as the primary socioeconomic power. (90)

De manera similar, Frank Grady hace una analogía entre los vampiros de Anne Rice y el de Bram Stoker en el artículo «Vampire Culture». Grady afirma que en los vampiros cultos de Rice hay una «relentless transformation of art works into

commodities within the dominant forms of capitalist society» (232). Asimismo, arguye que estos nuevos vampiros «embody the syncretism that characterizes the late twentieth century, in which the old was not being replaced by the new anymore» (230) y vincula estas ideas con el auge del consumismo y el exceso del fin del siglo XX:

> In the 1980's the monstrous might appear *not* to be monstrous, that the most profound revelations [como la de Lestat a su público humano sobre su condición de vampiro] might be met with the most perfect indifference [. . .] This indifference is perfectly consonant with the excesses of postmodernism. (233)

Así, Grady, como Nina Auerbach, a quien mencionamos anteriormente, entiende que estas figuras limítrofes, como son las vampíricas o donjuanescas, se transforman porque son «personifications of their age» (Auerbach 3). En *Our Vampires, Ourselves* se defiende precisamente esto y, como ejemplo, Auerbach también menciona la década de los ochenta y cómo se ve reflejada en el filme *The Hunger*: «The vampirism that meant sharing in the 1870s adapts to the competitive business ethos that reigned over America in the 1980s» (59). De esta forma, vemos que estas figuras se adaptan para reflejar las ansiedades de sus tiempos. En consecuencia, considerando todo lo mencionado, es posible ver que las cuestiones relativas a las

representaciones no normativas de género otorgan a la figura donjuanesca y vampírica un carácter subversivo.

Segundo capítulo

Tras haber definido las similitudes teóricas entre el donjuanismo y el vampirismo, es necesario explorar las obras seminales que formaron el donvampirismo y las subsiguientes iteraciones que continuaron moldeándolo y tuvieron mayor impacto cultural. Así, en el presente capítulo comenzaremos repasando las tres obras más significativas para la configuración del donvampiro: «The Vampyre» de John Polidori (1819), «Carmilla» de Sheridan Le Fanu (1872) y *Dracula* de Bram Stoker (1897). Las tres obras contienen elementos que identificamos como donjuanescos, que pasarán a formar parte del canon esencial del donvampiro. A continuación, veremos cómo estos aspectos han ido transformándose en las versiones de mayor impacto en la cultura popular transnacional, particularmente en el cine. Finalmente, nos centraremos en cómo se incorporó esta figura en el cine del fantaterror, conocida como la edad dorada del cine de terror español y en el panorama actual de las representaciones de donvampiros en el cine y televisión en España.

The Vampyre

En muy resumidas cuentas, la historia del relato que cambiaría por completo la literatura de vampiros y sentaría las bases para la figura del donvampiro, trata sobre un joven que

acompaña al aristócrata Lord Ruthven en sus viajes y va conociendo su naturaleza de seductor depredador hasta descubrir que es, en efecto, un vampiro. John William Polidori (1795-1821) escribió el relato «The Vampyre» (1819) basándose en la figura del escritor Lord Byron, con quien Polidori había viajado a menudo por haberle asistido como médico personal. Amanda Raye DeWees afirma en su estudio sobre las ansiedades familiares reflejadas en la literatura vampírica del siglo XIX que:

> Byron's public image, together with Lady Caroline Lamb's portrayal of him as the satanic *Glenarvon* (1816), became perhaps the most prominent image of the male vampire in the century, assisted greatly by the publication of John Polidori's *The Vampyre* in 1820. The Byronic vampire, like the Byronic Fatal Man, is aristocratic, but frequently a wanderer; possessed of a brooding, seductive charisma, he draws people to him only to destroy them. He is both damned and damning, and his rakish echoes of his real life counterpart make him a clear candidate for stories that portray a test of feminine virtue and masculine protection of the threatened female. (8)

La crítica establece, pues, que la principal contribución de Polidori a la figura del vampiro es su conversión de monstruo rural a bello aristócrata. Morrison y Baldick afirman que:

> The historical and mythological importance of Polidori's *The Vampyre* lies in its drastic correction of the folklore's shortcomings, and especially in his elevation of the *nosferatu* (undead) to the dignity of high social rank. By removing the bloodsucker from the village cowshed to the salons of high society and the resorts of international tourism, he set in motion the glorious career of the *aristocratic* vampire. (Polidori xii)

Según D. L. McDonald, biógrafo de Polidori, el relato introdujo cuatro cambios significativos a la figura vampírica que pasarían a ser canónicas: convirtió al vampiro en aristócrata, lo hizo encantador y seductor, lo transformó en un ser humano capaz de razonar (en lugar de un cadáver reanimado como en el folclore rural), puntos que ya mencionamos, pero además lo convirtió en viajero, con lo cual los vampiros ya no atacaban exclusivamente a sus familiares y amigos (192-203). Todos y cada uno de estos puntos corresponden también con los del don Juan. Teniendo en cuenta todo lo establecido en el capítulo primero de esta investigación con respecto al desarrollo de la figura vampírica a partir de la donjuanesca, llama la atención saber que también existe una figura en la vida real en la que Polidori basó a su Lord Ruthven. Byron, considerando las características que

Polidori transfiere a su vampiro de él, parece haber sido un don Juan[17]. Morrison y Balick también ahondan en esto y afirman que:

> Polidori knew himself to be an expendable amusement, and so inscribed the inevitable resentments of his position into his fictionalized Byron. And it is above all middle-class resentment against the sexual allure of the noble roué that sustains the modern vampire myth. (Polidori xii-xiii)

Así, el vampiro Lord Ruthven:

> has a restricted function, serving principally as a vivid metaphor for that kind of womanizer who may be said to 'prey upon' his victims, or to be, in a phrase that had recently come into use in Polidori's day, a 'lady-killer'. (Polidori xx)

A lo largo del relato encontramos numerosas referencias a las características donvampíricas de Lord Ruthven. En primer lugar, sabemos que es un hombre atractivo y aristócrata: «He was handsome, frank and rich» (4). En segundo lugar, encontramos numerosa evidencia de sus habilidades seductoras ya que:

---

[17] «He was mysterious, sexual, outspoken, and a champion against the ruling class. His vibrancy and audacity in welcoming Romanticism into his life lead to the eventual transcendent characterization of himself—the Byronic hero[. . .]Some women [. . .] regarded Lord Byron as a depraved, corrupted villain, intent on taking advantage of the virtuous [. . .] Byron's lasting "bad boy" reputation was tainted with the rumors of incest [. . .] To further this social rejection, Byron's bisexuality was interlaid with that of his archetype» (Hoover 8-9).

> those who had been accustomed to violent excitement [. . .] were pleased at having something in their presence capable of engaging their attention [. . .] many of the female hunters after notoriety attempted to win his attentions, and gain, at least, some marks of what they might term affection. (Polidori 3)

Además, Aubrey, el joven desde cuyo punto de vista se narra la historia, se pregunta: «Who could resist his power? His tongue had dangers and toils to recount [. . .] he knew so well how to use the serpent's art» (21-22). Alude así no solamente a su capacidad seductora sino al vínculo demoníaco que parece tener. También, se señala que el vampiro «sought for the centres of all fashionable vice» (6) y que «His character was dreadfully vicious, for that the possession of irresistible powers of seduction, rendered his licentious habits more dangerous to society» (7). De igual manera, el texto hace continua referencia al efecto letal de su seducción y su naturaleza corrupta. Hablando sobre las consecuencias de tener contacto con Lord Ruthven, Aubrey afirma que «There was one circumstance about the charity of his Lordship, which was still more impressed upon his mind: all those upon whom it was bestowed, inevitably found that there was a curse upon it» (6). Además, las mujeres a quienes persigue acaban siendo consideradas como corruptas, por ser seducidas por él: «all those females whom he had sought,

apparently on account of their virtue, had, since his departure, thrown even the mask aside, and had not scrupled to expose the whole deformity of their vices to the public gaze» (7).
La hermana del joven Aubrey acaba desposándose con Lord Ruthven a pesar de los intentos del joven por advertirle de su verdadera naturaleza. Así, la mujer acaba muriendo y Lord Ruthven va en busca de su siguiente víctima sin que Aubrey pueda impedirlo.

Como vemos, el patrón del donvampiro está claro. Encontramos una suerte de don Juan con poderes sobrenaturales que viaja por el mundo acabando con mujeres al alimentarse de su sangre. No importa lo que hagan los hombres de sus familias, como Aubrey; Lord Ruthven va a sustraerlas de ese espacio, si es necesario incluso desposarlas legalmente, y así, destruir el orden social aceptable, corrompiendo a través de relaciones libidinosas (y, finalmente, causando la muerte) a esas mujeres, demostrando una ansiedad masculina por el deseo femenino y lo que dar rienda suelta a él realmente supondría para el statu quo. Vemos pues, que el arquetipo masculino de donvampiro queda forjado con «The Vampyre». Otros textos con versiones de vampiros, incluso donvampiros, aparecerían en los subsiguientes años. Sin embargo, en el siglo XIX ninguno de ellos tendría una repercusión tan grande como el de la joven vampira Mircalla Karnstein en «Carmilla» de Sheridan Le Fanu.

Carmilla

En 1872 Sheridan Le Fanu (1814-1873) publicó el relato «Carmilla» introduciendo nuevos elementos que pasarían a ser esenciales de los vampiros seductores. Una misteriosa joven, Carmilla, se encuentra en mitad de un viaje y tiene que ser acogida en la casa de un hombre y su hija adolescente, Laura, hasta que su madre regrese por ella. La muchacha entabla una estrecha relación de amistad y amor platónico con la hija del hombre. Una extraña enfermedad comienza a plagar el pueblo donde residen, y Laura comienza a tener pesadillas en las que una figura misteriosa, a veces en la forma de Carmilla, se le aparece a los pies de la cama. Finalmente se descubre que Carmilla es en realidad Mircalla, un *revenant*, *oupir* o vampiro, condesa de Karnstein, antigua familia del pueblo, fallecida hace más de cien años.

Las dos principales innovaciones que incorpora «Carmilla» al mito del donvampirismo son el control mental y la relación homosexual explícita. Si bien es cierto que anteriormente, en «The Vampyre» o en versiones puramente donjuanescas, hemos visto la manipulación como un rasgo importante del personaje, en «Carmilla» encontramos un poder hipnótico que es puramente sobrenatural, y no solamente gracias a las dotes manipuladoras de la vampira. Esta habilidad de los vampiros se repetirá en *Drácula* y en las posteriores reinterpretaciones del mito, ya sea

en literatura, televisión o cine. Del mismo modo, aunque encontramos un desafío a las convenciones de género en figuras donjuanescas anteriores, como ya discutimos, en Carmilla vemos una relación amorosa explícita entre dos mujeres. Esto enfatiza la importancia de estas figuras para poner en el ojo del huracán no solamente la evolución de la posición social de la mujer, sino el deseo femenino. En ese sentido, Carmilla resulta, en mi opinión, un relato adelantado para su época, aunque al final la heteronormatividad aceptada por el orden patriarcal triunfe, acabando con la mujer vampirizada. Es más, el final del relato apunta a un mensaje de continuidad del deseo lésbico de Laura, fortaleciendo la idea de que, aunque la vampira es destruida, realmente ese deseo, ese vínculo amoroso no puede desaparecer, lo que supondría una afirmación de la validez del deseo tanto femenino como homosexual: «the image of Carmilla returns to memory with ambiguous alternations . . . and often from a reverie I have started, fancying I heard the light step of Carmilla at the drawing room door» (300).

Desde el comienzo, Laura se siente atraída por Carmilla y es evidente que la vampira tiene interés en ella: «I took her hand as she spoke. I was a little shy, as lonely people are, but the situation made me eloquent, and even bold. She pressed my hand, she laid hers upon it, and her eyes glowed, as, looking hastily into mine, she smiled again and blushed» (Le Fanu 288).

No obstante, algo que también notamos a lo largo del relato es la sensación de rechazo, aunque leve, que Laura siente: «I did feel, as she said, 'drawn towards' her, but there was also something of repulsion. In this ambiguous feeling, however, the sense of attraction immensely prevailed. She interested and won me; she was so beautiful and so indescribably engaging» (289). La oposición entre deseo y repulsión nos devuelve al concepto de miedo y fascinación que discutimos en el capítulo primero. Laura piensa que dejarse llevar por sus sentimientos hacia Carmilla es algo malo. Por una parte, es malo porque, para la sociedad victoriana, cualquier expresión de deseo sexual (femenino al menos) era negativo, pues la mujer ideal, la esposa/madre, no era un ente sexualizado. Por otro lado, lo que Laura siente es doblemente peligroso porque a quien desea es a una mujer y no un hombre. A pesar de esto, bajo el disfraz de inocente amistad Carmilla va seduciendo a Laura: «She held me close in her pretty arms for a moment and whispered in my ear, 'Good-night, darling, it is very hard to part with you, but good-night'» (289).

Carmilla, como buena doña vampira, aprovecha cada momento para implantarse en el subconsciente de Laura. La importancia de los sueños es vital en el relato, ya que la vampira bebe de la joven provocándole unas visiones que controlan su mente. De igual manera, Carmilla expresa a Laura que ella también se ha colado en sus sueños: «Your looks won me; I climbed on the bed

and put my arms around you [. . .] and have already a right to your intimacy; at all events it does seem as if we were destined» (288-89). Continuando con la importancia de los poderes hipnóticos y los sueños, vemos que Laura dice que:

> Her murmured words [las de Carmilla] 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 [. . .] I experienced a strange tumultuous excitement that was pleasurable [. . .] with a vague sense of fear and disgust [. . .] I was conscious of a love growing into adoration, and also of abhorrence». (292)

Según avanza la historia las acciones de Carmilla van siendo abiertamente más sensuales:

> My strange and beautiful companion would take my hand and hold it with a fond pressure [. . .] blushing softly, gazing in my face with languid and burning eyes, and breathing so fast that her dress rose and fell with the tumultuous respiration. It was like the ardour of a lover; it embarrassed me [. . .] her hot lips travelled along my cheek in kisses; and she would whisper, almost in sobs, 'You are mine, you *shall* be mine, and you and I are one for ever'. (292)

La vampira llega incluso a hacer una declaración de amor abierta hacia Laura:

> ‘I have been in love with no one, and never shall’-she whispered, ‘unless it should be you.’ How beautiful she looked in the moonlight! [. . .] Her soft cheek was glowing against mine. ‘Darling, darling’ she murmured ‘I live in you and you would die for me, I love you so.’ (300)

En estas dos últimas citas, habiendo escalado desde las anteriores, se puede ver claramente el elemento de amor homosexual que se representa en Carmilla. La vampira es una doña Juana que, además de seducir a sus víctimas hasta poseerlas y destruirlas, las prefiere mujeres, como se ve en los ataques del pueblo: «The sister of a young peasant on his estate, only a mile away, was very ill, had been, as she described it, attacked very nearly in the same way and was now slowly but steadily sinking» (Le Fanu 296) y como también se ve en el recuento del General sobre cómo, bajo el nombre Millarca, sedujo y mató a su hija:

> the features were so engaging, as well as lovely, that it was impossible not to feel the attraction powerfully. My poor girl did so. I never saw anyone more taken with another at first sight, unless, indeed, it was the stranger herself, who seemed quite to have lost her heart to her. (320-21)

Así pues, encontramos abundante evidencia textual del donjuanismo de Carmilla: se mueve por círculos aristocráticos,

manipula a sus conquistas hasta enamorarlas, y es una figura itinerante[18]. Como otros vampiros, Carmilla es capaz de cambiar su forma (a la de gato), cosa en común con el don Juan cuando pensamos en el uso que los donjuanes han hecho del disfraz para hacerse pasar por otros.

El personaje de Carmilla/Mircalla se convertiría en uno tan seminal para los vampiros como Drácula. Es sin duda la vampira (y doña vampira) por excelencia ya que, como Drácula, es conocida por su nombre propio y encontramos numerosas versiones de su historia en los siglos XIX y XXI. Ya mencionamos brevemente, y exploraremos en profundidad en unos párrafos más abajo el filón que los estudios cinematográficos ingleses Hammer encontraron al llevar a Drácula y a Carmilla a la gran pantalla y cómo ello influenció el cine español. Conviene destacar la saga de los Karnstein o The Karnstein Trilogy[19], nombre bajo el cual se agrupan las tres películas que tienen a Carmilla como

---

[18] Otro punto en común es la nocturnidad. No se señala como característica de los donvampiros porque los vampiros también la tienen. No obstante, es un rasgo que los vampiros y algunas interpretaciones de los donjuanes tienen. María Do Carmo Mendes apunta que:

> Darkness helps Donjuanesque seduction and defines the vampire's survival: "Dracula's powers are limited to noon, sunrise and sunset". Don Juan's meetings with women happen by night in lonely places. Sometimes he disguises and confuses women who are waiting for their boyfriends or fiancés. In a metaphorical sense, darkness illustrates the metaphysical dimension of these two heroes (292).

[19] Un dato curioso es que en la trilogía (igual que en el relato «Carmilla») los vampiros son inmunes al sol.

personaje principal: *The Vampire Lovers* (Roy Ward Baker, 1970), *Lust for a Vampire* (Jimmy Sangster, 1971), y *Twins of Evil* (John Hough, 1971). Pero también aparecen guiños al personaje en *Daughters of Darkness* (Harry Kümel, 1971) y en *The Velvet Vampire* (Stephanie Rothman, 1971). En el siglo XXI ha habido más versiones del mito, como *Mircalla* (Christian Juers, 2008) o *Carmilla* (Spencer Maybee, 2014), pero no profundizaremos en ellas por no haber tenido un gran impacto en la cultura popular transnacional.

Dracula

En 1897 Bram Stoker (1847-1912) publicó la que se convertiría en la novela de vampiros por excelencia, *Dracula*. La novela se compone de diversas cartas y entradas en diarios personales de los personajes. Jonathan Harker, agente inmobiliario inglés, viaja a Transilvania para cerrar el contrato de la compra de una propiedad inglesa con el Conde Drácula. El aristócrata resulta ser un antiguo y poderoso vampiro que goza de fuerza sobrehumana, puede transformarse en animal y manipular los elementos y las mentes. A través de Harker, Drácula quiere aprender sobre el modo de vida inglés para mudarse allí, por lo que lo retiene en su castillo, donde Harker encuentra varias mujeres vampiro que intentan seducirle y morderle. Cuando el vampiro llega a Inglaterra, Lucy, amiga de la prometida de Harker, Mina, es atacada por Drácula y pronto es

transformada en vampira. Ante esto, los tres pretendientes de Lucy (Quincy, Arthur y el Dr. Seward) y un profesor especialista, Van Helsing, la matan para liberar su alma. Mina, ya casada con Harker, también es atacada por Drácula, pero los hombres son capaces de acabar con el conde antes de que la mujer se convierta en vampira.

La crítica emplaza las ansiedades por la evolución social de la mujer en el centro de la novela. En primer lugar, cabe destacar que, si bien Drácula no ofrece promesas de amor a sus víctimas como hará en posteriores interpretaciones del icono, desde su creación en la novela se percibe un vínculo entre el ataque del vampiro y la sexualidad. Drácula tiene en su castillo a tres bellas vampiras que sensualmente atacan a Harker. El hombre describe que:

> All three had brilliant white teeth that shone like pearls against the ruby of their voluptuous lips. There was something about them that made me uneasy, some longing and at the same time some deadly fear. I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips. (42)

Asimismo, las mujeres se debaten sobre quien estará con él primero y concluyen que «He is Young and strong; there are kisses for all of us» (42), mientras que Harker se encuentra «in an agony of delightful anticipation» (42). Vemos, de nuevo, los

sentimientos encontrados que Harker experimenta ante estas criaturas hipersexuales. Por un lado, deseo, por otro, temor. Phyllis Roth señala el contraste entre las relaciones humanas: las normales y las vampíricas. Explica que tanto las relaciones de Lucy con sus tres pretendientes como la de Mina con Jonathan Harker son «spiritualized beyond credibility» (414) y que solamente después de ser vampirizada vemos a Lucy descrita como voluptuosa, a pesar de que evidentemente lo ha sido siempre, algo apoyado por las descripciones que Mina hace de ella. Por ello, «vampirism is associated not only with death, immortality and orality; it is equivalent to sexuality» (Roth 414). Uno de los pasajes más abiertamente sexuales es donde el conde fuerza a Mina a beber sangre de su pecho, descrito por Christopher Bentley como «a symbolic act of enforced fellation» (29):

> 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 down on his bosom. Her white nightdress was smeared with blood, and a thin stream trickled down the man's bare chest which was shown by his torn-open dress. The attitude of the two had a terrible resemblance to a child forcing a kitten's nose into a saucer of milk to compel it to drink. (247)

No obstante, el propio Drácula articula de manera explícita los temores sexuales reprimidos que permean la novela al decir que «Your girls that you all love are mine already. And through them you and others shall yet be mine, my creatures, to do my bidding and to be my jackals when I want to feed. Bah!» (267). Así, Drácula es peligroso porque «he expresses his contempt for authority in the most individualistic of ways-through his sexuality» (Senf 428). Así, viendo la sexualidad como algo peligroso, al final de la novela todos los personajes que han expresado deseo han sido castigados: Drácula, Lucy y las tres vampiras han sido eliminados, y Mina es juzgada momentáneamente por su episodio de pasión con el vampiro. Mina y Harker acaban teniendo un hijo al que llaman con los nombres de los hombres que ayudaron a destruir a Drácula. Carol Senf señala sobre esto que «individual sexual desire has apparently been so absolutely effaced that the narrators see this child as the result of their social union rather than the product of a sexual union between one man and one woman» (430) y Christopher Craft añade que es un «fantastic but futile hope that maternity and sexuality be divorced» (454). Craft también arguye que la sexualización de las mujeres vampiras, incluyendo a Lucy tras su transformación, atemoriza a los varones de la novela porque implica una inversión de identidad sexual:

> Lucy, now toothed like the Count, usurps the function of penetration that Van Helsing's moralized taxonomy of gender reserves for males. *Dracula*, in thus figuring the sexualization of woman as deformation, parallels exactly some of the more extreme medical uses of the idea of inversion. (452)

George Chauncey explica que en la sociedad victoriana la norma heterosexual era paradigmática. Por ello, en parejas lésbicas, por ejemplo, se consideraba que había una mujer «esposo», con características tradicionalmente masculinas (incluido el deseo sexual) y una mujer «esposa», femenina y solamente pasivamente homosexual (132). Así, Stoker presenta un panorama en que el apetito sexual femenino es antinatural y diabólico, donde «a woman is better still than mobile, better dead than sexual» (Craft 455), como se evidencia por la violencia del asesinato de la vampirizada Lucy -con la estaca que penetra su cuerpo restaurando el supuesto orden natural de mujer penetrada y no penetradora- así como por su posterior vuelta a la dulzura que la caracterizaba antes de convertirse en vampiro:

> Arthur placed the point over the heart, and as I looked I could see its dint in the white flesh. Then he struck with all his might. The Thing in the coffin writhed, and a hideous, blood-curdling screech came from the opened red lips [. . .] 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. The sight of it gave us courage so that our voices seemed to ring through the little vault. (191-92)

Tras eliminar a la vampira, el orden de géneros se restaura y por eso vemos que:

> There, in the coffin lay no longer the foul Thing that we had so dreaded and grown to hate that the work of her destruction was yielded as a privilege to the one best entitled to it, but Lucy as we had seen her in life, with her face of unequalled sweetness and purity. (192)

Así pues, *Dracula* de Stoker recoge «the period's suspicions about the degenerative tendencies in women» (Dijkstra 460) y nos devuelve a la eterna dicotomía de mujer pura/mujer impura. Por ende, Lucy y Mina representan el éxito y el fracaso del aculturamiento al ideal de mujer victoriana (Dijkastra 462).

El afianzamiento del arquetipo: El don vampiro en el cine y la televisión

En el primer capítulo de este estudio ahondamos en cómo las diferentes versiones del don Juan revelaron una progresiva feminización del personaje. Primero, vimos las acciones latentes en *El burlador*. Don Juan es un manipulador, característica

tradicionalmente asociada a lo femenino, que le da su mando al comendador simbolizando el matrimonio. Después, vimos el sentimentalismo de *Don Juan Tenorio*, que verdaderamente se enamora de doña Inés. Asimismo, destacamos el *Don Juan* de Byron, que se travestía y era feliz sometiéndose a sus amores. Finalmente llegamos a las doñas Juanas, como la de Vadim o la de Bennedetto, que arrojaron luz sobre la agencia y el deseo femenino. Lo mismo ha ocurrido con la trayectoria del vampiro. Salvo por la temprana incursión de Carmilla, «one of the few self-accepting homosexuals in Victorian or any literature» (Auerbach 41), las representaciones vampirescas han ido mutando de unas que presentan a vampiros depredadores a otros que van adquiriendo un mayor sentido de la empatía. Las víctimas del vampiro han ido transformándose de mero sustento y símbolo del acto sexual a objetos de deseo amoroso para el propio vampiro. A continuación, vamos a hacer un repaso por algunas de las figuras del arquetipo de este estudio –el don vampiro— que han tenido mayor impacto en la cultura popular para ver cómo las representaciones del chupasangre, al igual que las donjuanescas, han cambiado para enfocar al monstruo no como un agente de ansiedad masculina por el aumento de la libertad de la mujer, sino como un objeto del deseo femenino -y en muchas ocasiones homosexual- y de la agencia del mismo.

Como discutimos unos párrafos más arriba, la novela de Stoker castigaba cualquier atisbo de deseo y premiaba la castidad. Por eso, la vampira Lucy, el conde Drácula y las tres vampiras del castillo son destruidas. Mina, en contraposición, puede vivir y convertirse en madre, llamando a su hijo con los mismos nombres de los hombres que ayudaron a destruir al vampiro, lo cual simboliza que el niño es visto como el fruto de una unión social y no de la unión sexual de Mina con Harker. Así, *Dracula* de Stoker presenta a un vampiro que mediante su sexualidad va a destruir la pureza de la mujer victoriana. Es una amenaza para la norma del heteropatriarcado que debe ser destruido. En el siglo XX, las numerosas narrativas y películas se fueron adaptando a sus tiempos para ofrecer diferentes enfoques y mostrar la evolución del icono. El primer filme en mostrar un vampiro fue la del alemán Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu* (1922), pero no entraremos en detalle, pues el vampiro de este filme no presenta un don vampiro. Su imagen se asemeja más al arquetipo del monstruo rural, que tiene una apariencia animalesca y de cuerpo reanimado. González de León señala que no fue Murnau quien mejor comprendió la esencia donjuanesca del vampiro, sino Hamilton Dean y Tod Browning, quienes convirtieron al conde, en el escenario y en la pantalla, en la irresistible criatura depredadora que conocemos (259). En efecto, Tod

Browning dirigiría *Dracula* en 1931, una de las versiones más aclamadas, con Bela Lugosi dando vida al conde[20].



[21]

Ilustración2. Cartel del *Drácula* de Browning ©Universal

Uno de los elementos más destacables del filme es la actitud de Mina y la apariencia del conde. Mientras que en el libro Mina siente vergüenza y repulsión al darse cuenta de que ha sido mordida por Drácula, en el filme, la mujer se muestra más receptiva a la seducción del conde. Bela Lugosi encarna una versión apuesta y atractiva del aristócrata mientras que, en el libro, Drácula es descrito como:

[20] Simultáneamente George Melford rodó, usando los mismos escenarios y vestuario, una versión en castellano.
[21] Algo a lo que debiéramos estar atentos es a la evolución de los eslóganes de cada versión de *Dracula*. En la de Browning se enfatiza exclusivamente el aspecto terrorífico: «A nightmare of horror». Veremos que progresivamente se va aludiendo más al aspecto seductor hasta llegar a la versión de Coppola, donde exclusivamente se refiere al aspecto amoroso con el eslogan «Love never dies».

> His face was strong [. . .] aquiline, with a high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead, and hair growing scantily around the temples but profusely elsewhere, his eyebrows were vey massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own confusion [. . .] the mouth was fixed and rather cruel looking [. . .] with peculiarly sharp teeth [. . .] there were hairs in the centre of his palm. (23-24)

Además, aunque después de alimentarse rejuvenece, su apariencia sigue difiriendo bastante de la que se consideraría atractiva, pues es «a tall thin man, with a beaky nose and black moustache and pointed beard» (155)[22]. Por tanto, cabe destacar que en su versión cinematográfica (y en casi todas las versiones posteriores) el don vampiro aparezca interpretado por alguien atractivo. Sin duda, los cineastas vieron el potencial lucrativo de usar a un actor apuesto como reclamo para la audiencia femenina.

Los estudios cinematográficos ingleses Hammer produjeron en 1958 el filme *Horror of Dracula*, dirigido por Terence Fisher. El

[22] Bram Dijkstra hace un interesante estudio sobre la apariencia de Drácula y el antisemitismo en *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*. Oxford UP, 1987, pp. 342-44.

largometraje supone el primero de los numerosos que los estudios lanzarían con Christopher Lee interpretando a Drácula. Además, Hammer también produciría otros numerosos filmes de vampiros seductores, y, en particular, de vampiras, lo cual discutiremos más adelante.



Ilustración3. Cartel para *Horror of Dracula,* conocida como simplemente *Dracula* en Inglaterra ©Hammer

Horror of Dracula traería grandes innovaciones al arquetipo del don vampiro. En primer lugar, es la primera película donde el vampiro arde en llamas al entrar en contacto con el sol. Nina Auerbach explica que la relevancia de esto yace en que el vampiro ya no precisa de elementos consagrados para ser derrotado; vive en una era empírica y no metafísica, donde Van Helsing «listens solemnly to his own recorded voice

reminding himself that Dracula is *allergic* to light-not repelled by its goodness» (Auerbach 121). Este punto, aunque no estrechamente relacionado con el elemento donjuanesco, nos encauza en el rumbo evolutivo que seguirá el personaje; uno que abraza la modernidad, y con ella, unas representaciones del don vampiro que presentan una nueva visión de la mujer. Así, también destaca el contraste entre el castillo de Drácula en el filme de Browning con el de Fisher. En el segundo ya no encontramos una suerte de cripta repleta de telas de araña y ratas sino una casa impoluta, perfectamente cuidada. Además, la vividez de los colores del filme, incluyendo la sangre, deja ver que estos vampiros «are substance, not shadows [. . .] the vampires we see are children of the light» (Auerbach 120). El contraste de Lee, quien interpreta un Drácula que corre y salta, con el de Lugosi, que se levanta del ataúd erguido, sin doblarse, enfatiza que «his element [del Drácula de Lee] is modernity, speed, and above all, color» (Auerbach 120). El elemento más significativo es que, especialmente considerando que todas las relaciones representadas en la película son familiares, la liberación que experimentan las mujeres llama la atención. Así, en palabras de Auerbach:

> Lucy and Mina are under the control of a slew of interchangeable paternalistic men -until Dracula comes. But as Fisher directs these scenes, Dracula is scarcely there.

> This vampire is too elusive to be an overbearing male; he is an emanation of anger, pride, and sexuality that lie dormant in the woman themselves. Stoker's nightmare of violation becomes a dream of female self-possession. (124)

En efecto, *Horror of Dracula* presenta tanto a una Lucy como a una Mina que se acarician a sí mismas y se sonríen tras recordar haber estado con Drácula. Nunca vemos en la pantalla el momento del mordisco; sin embargo, sí vemos a las mujeres deleitarse a sí mismas recordándolo. Es más, como apunta Auerbach, ni siquiera vemos a una Lucy pre-mordisco, lo que, aunque al final Lucy es eliminada y Mina salvada, enfatiza que la dicotomía de mujer buena y mala ha perdido significancia y vislumbra el advenimiento de una sociedad más colorida y menos restrictiva (Auerbach 125).

Los estudios Hammer produjeron a inicios de la década de los setenta una serie de películas con vampiras seductoras que tendrían gran impacto. La anteriormente mencionada trilogía de los Karnstein supuso un gran éxito para la productora por su uso del erotismo lésbico. Basada en la historia de Carmilla, en la trilogía destaca la primera entrega, *The Vampire Lovers* (Roy Ward Baker, 1970), por ser la más fiel al relato y por ser la que más escenas lésbicas contiene. Otros filmes lésbicos de Hammer que se destacan son *Daughters of Darkness* (Harry Kümel, 1971) o *Countess Dracula* (Peter Sasdy, 1971), ambas basadas en

la leyenda de la condesa Elizabeth Bathory. Estudiosas del vampirismo como Nina Auerbach y Andrea Weiss señalan un empequeñecimiento en las versiones del personaje de Carmilla y otras doñas vampiras en sus representaciones cinematográficas a lo largo del siglo XX. Weiss afirma que «What has survived in Carmilla from Victorian literature and worked its way into twentieth century cinema is its mutated expression of lesbians, no longer sympathetically portrayed but now reworked into a male pornographic fantasy» (*Violets* 87). Auerbach, en la misma línea, explica que «the loss of her obsessed generosity [de Carmilla] is an index of an intensifying cultural repression evident in her passage from Victorian novel about romantic friendship through a slew of sexy twentieth century films» (53). La intensidad de las emociones de Carmilla y Laura, ciertamente, ha disminuido en las versiones cinematográficas para enfocarse en el aspecto sexual. Así, la amenaza a la familia normativa que suponía en la era victoriana el mostrar una relación de complicidad, sororidad y amor romántico parece haber quedado reprimida en la mitad del siglo XX. Al relegar esa relación de amor que ofrece el relato a una exhibición primordialmente sexual, se pierde el componente feminista, pues, como señala Weiss, las relaciones que vemos en la pantalla se asemejan más a una fantasía pornográfica masculina. Tanto Auerbach como Weiss señalan la hiper-exhibición de los senos de las mujeres y la

constante mirada de los personajes masculinos en *The Vampire Lovers* como ejemplos de esta focalización en el fetiche del hombre. Según Weiss, el enfoque en los senos reduce el deseo lésbico a «an infantile pre-oedipal phase of development» (*Violets* 96) y Auerbach defiende que «it muffles the vampire's mouth, the dominant weapon in Hammer's *Dracula* series, not only submerging her in maternal fleshiness, but silencing her» (5



Ilustración 4. *The Vampire Lovers* ©Hammer

Bonnie Zimmerman tiene una visión algo más optimista acerca de las representaciones de estas vampiras seductoras de mujeres. Arguye que un factor esencial de su popularidad a principios de los setenta es el auge del feminismo y «public awareness of lesbianism» (432). En ese sentido, por muy sexualizadas que aparezcan las vampiras de la Hammer, todavía

existe el elemento amoroso y de sororidad. Es más, en *The Vampire Lovers*, a pesar del supuesto fetiche masculino, todavía vemos que Carmilla expresa sentimientos de ternura y amor. Los estudiosos señalan que *Dracula* expone la correlación que existe a veces entre heterosexualidad y violencia sexual. Así, la existencia de vampiras femeninas que destruyen a sus víctimas crearía un modelo que presentaría a la mujer vampira también como opresora, con lo que una relación de amor entre las mujeres quedaría descartada y las ansiedades masculinas por ser reemplazados por una mujer quedarían aliviadas (Zimmerman 432-33). Sin embargo, en algunos de estos filmes encontramos a doñas vampiras que verdaderamente se involucran emocionalmente. En *Daughters of Darkness* encontramos un final que se presta a una lectura más feminista. En primer lugar, destaca que la condesa Bathory sea interpretada por Delphine Seyrig, una actriz mayor que aparece segura de sí misma como una figura imponente que ayuda a una mujer a deshacerse de un marido sádico. Además, la actriz era una conocida activista feminista, lo cual otorga otro nivel de profundidad al personaje. En el final del filme, además, de manera similar a *Countess Dracula*, el espíritu de la condesa se transfiere al de otra joven, sugiriendo que el lesbianismo es eterno y no va a desaparecer. El tono liviano, que otorga la última palabra a la condesa, sugiere que «any

woman [. . .] can be lucky enough to be a lesbian» (Zimmerman 437).

Algunas estudiosas sugieren que con el auge del feminismo y la amenaza al patriarcado que ello supuso, este tipo de películas disminuyó. El patriarcado estaba crecientemente incómodo con ver a una mujer en el rol de amante. Este rol había estado tradicionalmente reservado para un hombre, por lo que prácticamente desaparece en la década de los setenta.

Nina Auerbach afirma que «the rapidity with which our Draculas become dated tells us only that every age embraces the vampire it needs» (145). Así, en 1979 encontramos el filme *Dracula* de John Badham, con Frank Langella interpretando al vampiro aristocrático. En esta versión encontramos a un don vampiro que, igual que los donjuanes, ha evolucionado para ver a sus féminas seducidas como iguales. El vampirismo en esta versión del mito no es una condena. Del mismo modo que las mujeres seducidas por donjuanes pasan de sufrir una deshonra social a ver el donjuanismo como algo liberador, la mujer vampirizada en esta película lo elige, lo disfruta y lo considera «a glorious evasión of patriarchal control» (Auerbach 140). La historia presenta a unos personajes diferentes de los de Stoker. En primer lugar, destaca que los personajes de Lucy y Mina están invertidos: Mina es la mujer que es vampirizada primero y Lucy es la prometida de Jonathan Harker. Además, el

Dr. Seward es el padre de Lucy y Van Helsing el de Mina, con lo que, al enfatizar su incompetencia y condescendencia, se critica directamente el paternalismo opresor del patriarcado. En el centro del filme hay un verdadero romance, y el mensaje yace más en la mayor agencia de la mujer de los tiempos que en las ansiedades patriarcales que debían ser calmadas devolviendo a la mujer a su espacio familiar. Por lo tanto, vemos a un Drácula que ama el fuerte carácter de Lucy, que le prepara una cena en su agradable hogar -no una cripta- y que debe ser asegurado por Lucy de que no se está sobrepasando y que ella consiente a mantener relaciones y ser vampirizada. A la vez, vemos a una Lucy que da el primer paso en la seducción: es ella quien le pide bailar al vampiro y es ella quien le declara su amor. Así «this Dracula is not coercive, but tender and enfeebled-looking, an ideal nonphallic man who relishes his passive role» (Auerbach 145). El final del filme, aunque acaba con la muerte del vampiro, augura un futuro diferente. En un barco intentando huir con Lucy, al ser enganchado por un garfio, es impulsado hacia arriba en pleno día y muere, dejando su capa, que toma la forma de murciélago y sale volando. No obstante, aunque Drácula muere al verse expuesto al sol, se alude indudablemente a su resurrección o directamente a su inmortalidad: al verse elevado y transfigurarse su capa, su muerte resulta en una transformación triunfante. Con ello, vemos que este arquetipo de

don vampiro, paladín de la libertad sexual de la mujer, llegó para quedarse.



Ilustración 5. Cartel del *Drácula* de John Bodham ©Universal

Uno de los puntos de inflexión para los donvampiros fue la publicación de *Interview with the Vampire* de Anne Rice en 1976. Louis es un vampiro que cuenta su vida y revela que se encuentra en una crisis existencial. Así, vemos la historia narrada desde el punto de vista del vampiro, quien además se encuentra torturado por su condición de no muerto. Así, el lector empatiza con él desde el comienzo. Además, algo iconoclasta es mostrar el

triángulo de Louis, Lestat y la niña Claudia que, sin duda, conforman un nuevo modelo de familia.



Ilustración 6. La familia de vampiros en *Interview with the Vampire* ©Geffen

El trasfondo homosexual es evidente: Lestat es una suerte de vampiro donjuanesco en tanto que seduce a Louis y lo convierte en su compañero de vida vampiro. Encontramos tanto la seducción en serie, con los hombres -especialmente Lestat- acumulando «amistades» con los que desarrolla relaciones estrechas, así como la formación de una unión amorosa entre ambos vampiros. Enfatizando eso, encontramos que vampirizan –adoptan- una niña para completar así su familia no normativa. Si los donvampiros hasta este momento han arrojado luz sobre asuntos pertinentes al avance hacia la igualdad de la mujer, el ver este tipo de familia representada, vemos al colectivo LGBTI reflejado. Jared A. Bendel afirma que:

> The existence of homosexuality, as expressed through vampires in literature [y el cine], is important for an audience because it has the capability to inform the audience about alternative sexual orientations while affirming those individuals identifying with the alternatives. In this way, vampire sexuality is a celebration of individuals who may locate themselves at the fringes of culture and society, vampires are queered. [sic] [. . .] The presence of homosexuality in vampire films can function as a site of liberation for homosexuals from hegemonic heterosexual depictions but also confine them for some straight viewers at the margins. (22)

Efectivamente, la presencia de relaciones amorosas y sexuales de vampiros, con su sexualidad fluida, crea un espacio de inclusión para el colectivo LGBTI. A pesar de que Bendel señala que, al ser respresentados como vampiros, se enfatiza su marginalidad, yo arguiría lo contrario. Si bien es cierto que los vampiros son un ejemplo de representación de la otredad, al mostrar la fluidez, y no exclusivamente la homosexualidad, como característica vampírica, el espacio creado es uno de inclusión y no exclusión: se validan tanto las relaciones heterosexuales como las homosexuales. Dentro de la propia historia de *Interview with the Vampire* lo encontramos. Aunque la relación de Lestat y Louis es una que claramente es paralela a una de unión

matrimonial por su convivencia, peleas y muestras de celos, Louis y Claudia acaban desarrollando una relación que pasa de ser de padre/hija a una de amor romántico. Así, si en los años setenta los donvampiros ayudaron a acercar el lesbianismo al público, tanto la novela como el filme *Interview with the Vampire* hicieron algo similar -aunque de manera mucho menos explícita- con la homosexualidad masculina en la década de los ochenta y especialmente noventa, con la diseminación de la adaptación cinematográfica. Además, cabe destacar las estrellas de Hollywood que dieron vida a los dos donvampiros protagonistas: Brad Pitt y Tom Cruise. Por un lado, se trata de dos actores *mainstream*, lo cual ayuda a atraer al público y a extender el mensaje de normalización de lo representado. Por otro, el estatus de *sex symbols* de ambos actores enfatiza la sexualización de los vampiros: la cualidad irresistible de las criaturas se impone como requisito más importante que su cualidad aterradora. Igual que los donjuanes evolucionaron para dejar de llevar a las familias al deshonor social y convertirse en entes liberadores para la mujer, lo mismo ocurre con los donvampiros. Ya no vemos una amenaza al sistema patriarcal desde el punto de vista de los héroes masculinos de Stoker, sino una reivindicación de ese sistema patriarcal donde reconfigurarlo para incluir a las mujeres y al colectivo LGTBI es necesario. Esto también se va a ver desde el punto de vista narrativo de

las obras donvampíricas: van a pasar a ser contadas por el propio vampiro o por las mujeres que los desean, no por los supuestos hombres buenos que quieren destruir al vampiro. Así, en *Interview with the Vampire*, al ser narrada en primera persona por Louis (también en el filme), empatizamos con el vampiro y lo humanizamos.

A partir de los años noventa, queda claro que el panorama vampírico había cambiado. Ya mencionamos en capítulos anteriores la importancia del filme *Bram Stoker's Dracula*, de Coppola. Al introducir el elemento de la venganza de Drácula contra Dios por amor, el público se identifica con el vampiro y ello «permits audience indulgence in his supernatural powers, particularly the seemingly sexual irresistibility of the undead» (Worland 254-55). Lindsey Scott señala que hemos pasado de ser «vampire stakers» a «vampire stalkers» (115) y tiene razón.

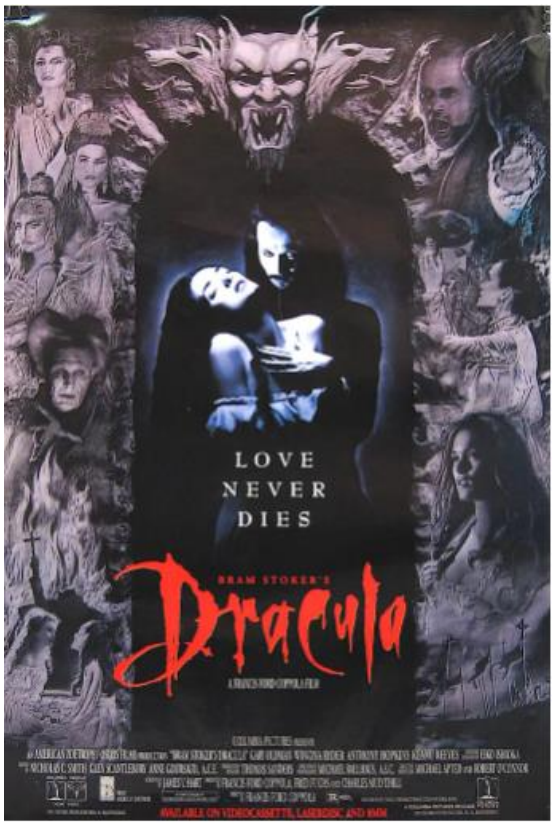


Ilustración 7. Cartel para el *Drácula* de Coppola © Columbia

Del mismo modo, estudiosas como Auerbach o Zimmerman arguyen que «vampire texts function primarily as intertexts and explore how audience responses of anxiety have been replaced ultimately by those of desire» (115). La saga cinematográfica *Twilight* (2008-2012), basada en la saga literaria del mismo nombre, de Stephanie Meyer, supone un giro a la representación del vampiro seductor. Llaman la atención varios factores. En primer lugar, se elimina la naturaleza fluida de los vampiros. Aunque es cierto que se pueden alimentar de hombres o mujeres, la saga muestra muy pocas imágenes en las que se vea un mordisco entre un vampiro y una persona del mismo sexo. Además, destaca

la imagen de Carlile (el patriarca) mordiendo a Edward contrastada con la imagen del mordisco a Esme (la matriarca). En la primera Edward muestra cara de horror, mientras que en la segunda Esme pone cara de placer. Añadido a esto, debemos señalar que la saga está plagada de parejas heterosexuales, tanto de vampiros como de humanos, que constantemente aparecen en pantalla. Asimismo, los elementos peligrosos del mito del vampiro han sido eliminados por completo. Estos vampiros brillan como diamantes bajo el sol y ni siquiera tienen colmillos (en mi opinión, imperdonable). Como señala Scott, lo único diferente de estos vampiros es que son más bellos y fuertes que el humano de a pie. Con lo cual, su otredad no es algo que tengamos que forzarnos a aceptar y «Bella has to reconcile nothing within herself in order to accept it [Edward]» (Scott 127). La familia Cullen, además, jamás consume sangre humana y los vampiros que la consumen en la saga son villanos que han de ser eliminados. El mensaje de la saga en cuanto a las mujeres también resulta bastante conservador. Bella está obsesionada con Edward desde el comienzo y solamente es feliz cuando se convierte en su esposa, que, casualmente, es el momento en el que ambos consuman su relación por primera vez y Bella se convierte en madre. Solamente entonces puede transformarse en vampira. A la vez, la actitud de Edward resulta perturbadora si pensamos que vigila a Bella hasta el punto de observarla dormir por las noches, algo

que en la saga se presenta como un gesto romántico pero que, en realidad, es propio de un acosador. Así, *Twilight* manda el mensaje de que los verdaderos Otros no merecen nuestra compasión ni que los deseemos, y que la mujer está plenamente realizada al lado de un hombre y formando una familia y un matrimonio heterosexual.

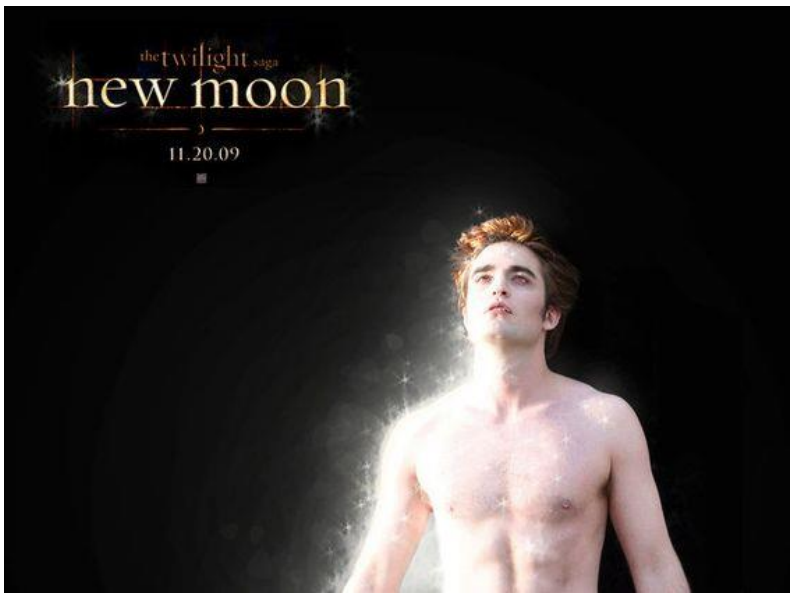
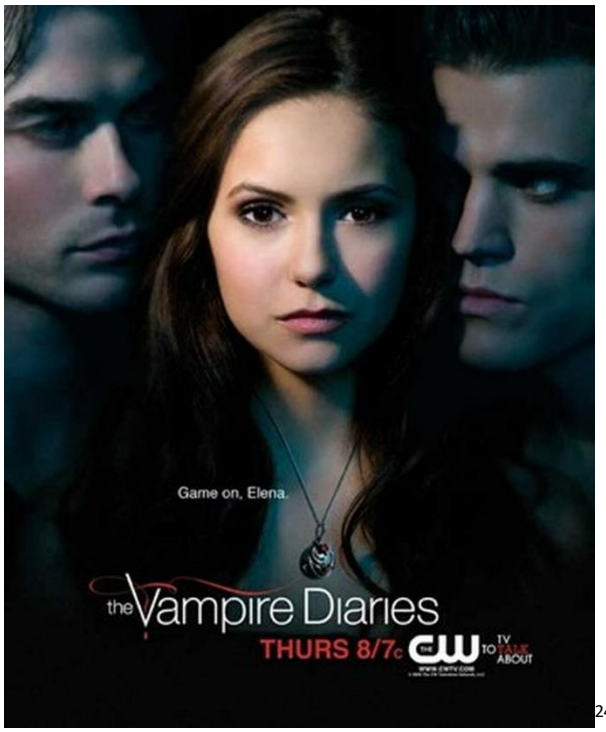


Ilustración 8. Imagen promocional de *New Moon,* segunda entrega de la saga *Twilight* ©Summit

Afortunadamente, a principios del siglo XXI existen numerosos donvampiros que prueban ser tan populares como los de la saga de Meyer. La televisión también es un medio donde se han erigido como gran reclamo para audiencias. Las exitosísimas series *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), *True Blood* (2008-2014)-basada en la saga literaria *The Southern Vampire Mysteries* de Charlaine Harris- y *The Vampire Diares* (2009-2017) son pruebas de ello. En las tres series la historia es narrada desde

el punto de vista de una protagonista femenina (también en *Twilight*) que es cortejada por dos donvampiros[23].



[24]

Ilustración 9. Imagen promocional de *The Vampire Diaries* ©CBS

En las tres series encontramos a personajes LGBTI representados de manera positiva y a mujeres independientes y fuertes. Destaca en especial *True Blood*, por contener numerosos personajes de sexualidad fluida. Incluso personajes supuestamente heterosexuales tienen momentos de encuentros

[23] En *Buffy* este punto no se introduce hasta la quinta temporada, por lo que es algo secundario. Se ve desde el comienzo, no obstante, una historia de amor entre un vampiro y una humana.
[24]Nótese el emplazamiento de la mujer en el centro del cartel simbolizando que la narrativa ahora gira en torno a su deseo. El eslogan «Game on, Elena» apunta al mismo mensaje: es ella quien lleva las riendas. Los dos donvampiros, que se debaten por su amor, están cada uno a un lado -con un gesto que parece que están mirándose competitivamente entre ellos a la vez que mirando a la mujer- mientras ella mira al frente.

homosexuales con donvampiros, como el masculino Jason, que tiene una fantasía sexual con el vampiro Eric, o Tara, que pasa de estar enamorada de Jason a mantener una relación con la vampira Pam. La protagonista, Sookie, que en la serie tiene relaciones con los dos donvampiros, Eric y Bill, destaca porque al final no se queda con ninguno de los dos.



Ilustración 10. Imagen de *True Blood*. El humano Jason y el don vampiro Eric. ©Warner Bros.

Así pues, la figura del vampiro, como la del don Juan, ha evolucionado para pasar de ser una que expresa una ansiedad por conservar el orden patriarcal a una que refleja un anhelo de cambiarlo. Los colectivos tradicionalmente oprimidos por la configuración del patriarcado, como las mujeres o el colectivo LGBTI han pasado a ser objetos de domesticación por los donjuanes y vampiros que se proponían conservar ese patriarcado,

a ser sujetos incluidos en una sociedad que reclama romper con los mecanismos que coartan las libertades individuales de estos sujetos. Los donjuanes, en su afán de provocar y seducir, han sido transformados en donvampiros para continuar siendo amenazadores. Los donvampiros, igual que los donjuanes, han evolucionado de infundir puro terror a ser figuras tan atractivas que resultan liberadoras porque, al contar la historia desde el punto de vista de las mujeres que atacaban, nos damos cuenta de que ellas nunca sintieron ese miedo, sino el sistema patriarcal que las subyugaba.

Fantaterror: El destape de los donvampiros españoles

Como ya mencionamos con anterioridad, los cambios económicos y sociales que se empezaron a producir a finales de los años 60 en España favorecieron una mayor influencia del panorama artístico foráneo. El éxito del cine gótico inglés producido por los estudios Hammer (que desde el final de la década de los 50 hasta el final de los 70 produjo películas de vampiros como churros) probó ser una gran influencia para los cineastas y productores de la Península. La estricta censura franquista comenzó a ser más laxa en esa década, y filmes de temática sobrenatural y con tintes eróticos empezaron a surgir. Así pues, a finales de los años sesenta y setenta, surge en España el llamado «fantaterror», cine de terror fantástico o - dado su bajísimo presupuesto y su influencia de la productora

Hammer- cine español gótico de serie B. Xavier Aldana Reyes habla ampliamente acerca del «fantaterror» y el movimiento gótico en España en su libro *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation* y en su artículo «"Fantaterror": Gothic Monsters in the Golden Age of Spanish B-Movie Horror, 1968–80». Aldana Reyes afirma que:

> Given Spain's reluctance to acknowledge the Gothic as a national mode, a stance born out of many decades of the sustained critical championing of social realism as the quintessential artistic form of expression for the country's writers, 'fantaterror' now stands as the most productive term to refer to genre filmmaking between 1968 and 1980, the golden age of Spanish horror. («Fantaterror» 2)

Así, aparecen numerosos monstruos tomados del canon transnacional, como son el monstruo de Frankenstein, la momia, o Drácula y, aunque mantienen los rasgos esenciales de estos personajes, sufren algunas alteraciones que, si bien sirven inicialmente para ahorrar dinero en materias de derechos de autor, conforman una reinterpretación de estas figuras que revelan aspectos únicos de la cultura específicamente española. Pakir utiliza el término «glocal» (global y local) para referirse a estas creaciones y dice de ellas que tienen

«international status in [their] global spread but at the same time express [. . .] local identities» (55).

Sin duda, el personaje transnacional que más fue explotado por el «fantaterror» fue el del vampiro[25]. Aunque en la mayoría de los casos, debido a las limitaciones económicas, se mantenían ciertas características reconocibles de los monstruos y se cambiaba el nombre, también es posible encontrar ejemplos donde no fue así. *El conde Drácula* (1970) de Jesús Franco[26] fue una

[25] Aldana Reyes menciona otros monstruos que fueron adaptados al «fantaterror», como momias y zombis, aunque mucho menos comunes que los vampiros. También destaca la figura del hombre lobo, que fue adaptada en múltiples ocasiones por el actor, productor y director Jacinto Molina, más conocido como Paul Naschy, figura clave no solamente en el «fantaterror» sino en el cine de terror español en general. Asimismo, debemos destacar algunos filmes que, aunque no de vampiros y por ende no relevantes para este estudio, son muy notables por haber creado lo que Aldana Reyes denomina «new national monsters». En particular destaca *Pánico en el transiberiano* (1972) de Eugenio Martín, una coproducción anglo-española con Christopher Lee y Peter Cushing como protagonistas. La película destaca por incluir un nuevo tipo de monstruo, entre figura demoniaca ancestral y alienígena, y por su éxito internacional. También llama la atención el filme *Cross of the Devil* (1975) dirigida por John Gilling y escrita por Jacinto Molina. Destaca por ser una adaptación de tres leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer -«El monte de las ánimas» (1861),«El miserere» (1862) y «La cruz del diablo» (1860)- en lo que Aldana Reyes describe como «the most interesting case of a single attempt at developing a born-and-bread Spanish Gothic film» (6) y donde enfatiza el potencial transnacional de las leyendas de Bécquer como una de las manifestaciones más importantes del gótico español.

[26] Mencionamos esta película porque destaca que Christopher Lee fuese elegido para interpretar al vampiro. Ello es prueba de la gran influencia de los filmes de Hammer en el fantaterror. Sin embargo, no discutiremos este filme en detalle por no tratarse de uno particularmente iluminador para el propósito de este estudio.

adaptación donde Christopher Lee fue contactado por Franco para interpretar al vampiro, atestiguando la influencia de los filmes de Hammer. *La novia ensangrentada* (1972) es la adaptación que Vicente Aranda hizo de «Carmilla» y donde, como en el relato, se muestra la relación lésbica entre las protagonistas. Lo mismo hace, pero de manera más erótica, el filme *Vampyros Lesbos* (1971), de Jesús Franco, donde, como ya mencionamos en el primer capítulo de este estudio, se ve la influencia de la trilogía de los Karnstein. A su vez, Paul Naschy, nombre artístico de Jacinto Molina, actuó en y produjo numerosas producciones del fantaterror, convirtiéndose en el artista más memorable del género y en un icono de culto. Una de las más destacables es *La noche de Walpurgis* (1971) de León Klomovsky, que también contiene una figura Carmillesca y de la que hablaremos más a continuación.

La novia ensangrentada supone una interesante adaptación a la española del personaje de Carmilla porque expresa de manera explícita el rechazo a la consumación del matrimonio entre hombre y mujer. Susan es una jovencísima mujer que acaba de contraer matrimonio y viaja con su marido a la casa familiar de éste. En su viaje, todavía con el vestido de novia, tiene una ensoñación en la que es violada por un desconocido. A lo largo de todo el filme es reticente a mantener relaciones con su esposo y, cada vez que él hace un acercamiento, se muestra que

la mujer lo afronta como un ataque físico, más que como la consumación de su relación. Además, a la llegada a la casa del marido, Susan se sorprende al ver que todos los retratos de las antepasadas de su familia han sido llevados al sótano, mientras que los de los antepasados no. El marido le explica que es porque hace doscientos años, su antepasada Mircalla Karnstein asesinó a su esposo en la noche de bodas. Susan comienza a soñar que Mircalla le pide que asesine a su marido, al igual que hizo ella con el suyo. Al poco, aparece una misteriosa mujer, Carmilla, que se aloja con el matrimonio y que resulta ser Mircalla. La mujer seduce y vampiriza a Susan, quien acaba matando al médico de la familia y al guarda, y vampirizando a la hija de 12 años de éste. El filme concluye con el esposo matando a las dos mujeres, que duermen desnudas en el ataúd de Carmilla, y a la niña, quien le advierte que volverán porque no pueden morir. Así, vemos un mensaje algo ambiguo en la película. Claramente, como en el relato de «Carmilla», encontramos el elemento seductor y lésbico, algo bastante arriesgado para principios de los años 70 en España. Algo interesante que podría ser síntoma de esto es que, dos escenas del filme -que fue rodado en inglés y más tarde doblado al castellano- son enteramente en francés, lo cual podría indicar que originalmente fueron eliminadas del lanzamiento español, pero se mantuvieron en el país galo y fueron incorporadas posteriormente. A

diferencia del relato o de otras adaptaciones fílmicas, no solamente encontramos la relación entre dos mujeres, sino que hay una aversión explícita a la relación que tiene con el hombre. El acto sexual entre la esposa y el marido se presenta como una aberración para ella, como un abuso que debe ser detenido, y así lo expresa Carmilla animando a que Susan mate a su esposo: «Mátalo, apaga su soberbia [. . .] destruye su insolencia para siempre [. . .] aniquila su maldita potencia» (*La novia ensangrentada*, 1:28:44-57). Además, destaca la actitud paternalista y condescendiente que todos los hombres, especialmente el esposo y el médico, tienen hacia Susan, haciéndole cuestionar su cordura al constantemente invalidar sus temores a las pesadillas que la perturban. El filme presenta una pugna entre el control patriarcal y la liberación de la relación entre las mujeres. Sin embargo, aunque Susan experimenta brevemente el placer de dejarse llevar por Carmilla, el orden patriarcal queda restaurado con el aniquilamiento de ambas y de la niña -también vampirizada- a manos del marido. Así, una estructura social o familiar donde las mujeres tuvieran el control y fueran dueñas de sus cuerpos aun no era aceptable en la España del momento. Cabe destacar que la producción, aun siendo española, fue doblada al español pero rodada en diferentes lenguas, como mencionamos. Dependiendo de la procedencia del actor o actriz, las escenas se rodaban en un

idioma u otro y más tarde el filme era doblado, algo muy común en el «fantaterror» que respondía a querer vender la película al mercado internacional[27]. Así, aunque no vemos marcadores distintivamente españoles, damos por sentado que las ansiedades expresadas responden al panorama social español (además de al internacional).

El filme *La noche de Walpurgis* destaca por ser uno de los más recordados dentro del género del fantaterror. En él, Paul Naschy interpretó por cuarta vez (lo haría once veces en total) al hombre lobo polaco, el conde Waldemar Daninsky. Como dijimos, la película es especialmente relevante para esta investigación por contener un personaje, aparentemente secundario, que tiene rasgos de doña vampira. La trama del largometraje trata de dos jóvenes que, investigando para su tesis doctoral, tienen problemas con su coche y se quedan unos días en la casa de Waldemar Daninski. Las mujeres van en busca de la tumba de una famosa vampira y condesa de la edad media, Wandesa Darvula de Nadadsy, personaje que parece inspirado en la condesa Erzsébet Báthory, a quien mencionamos anteriormente y que pasó a la historia por asesinar a jóvenes aldeanas para beber su sangre. Al abrir su tumba la reviven accidentalmente y la condesa

[27] Algo que llama la atención es que el nombre de la protagonista, Susan, aparezca como Esther, nombre en español, en los créditos. Posiblemente fue por inicialmente considerar el proyecto para su distribución exclusivamente en España.

vampiriza a una de las mujeres, Genevive, seduciéndola con su mirada hipnótica y envolviéndola en besos y caricias. Al transformarse en vampira, Genevive abandona por completo su vida humana y se dedica a caminar junto a la condesa, persiguiendo al resto de los humanos entre risas y miradas de seducción. Mientras tanto, la otra mujer, Elvire, se enamora del hombre lobo Waldemar Daninski, y juntos intentan detener a la condesa, quien pretende aprovechar la enorme energía sobrenatural de la noche de Walpurgis[28] para aumentar sus poderes invocando al diablo. La referencia a esta noche es evocadora de la brujería, que, en la tradición hispana está vinculada, como ya sabemos, con el vampirismo. Finalmente, el hombre lobo consigue acabar con la vampira y Elvire lo libera de su maldición licantrópica al amarlo y darle muerte. La mujer, regresa a la ciudad con el hombre con quien originalmente estaba empezando una relación. Así pues, podemos sacar conclusiones similares a las que sacamos en el análisis de *La novia ensangrentada*. La trama de las dos películas, por descontado, es muy diferente. Sin embargo, la destrucción del vampiro al final y el retorno de la «normalidad»

[28] La noche de Walpurgis es la del treinta de abril al uno de mayo. Se celebra en varios países del centro y el norte de Europa, con origen en Alemania. Es una festividad pagana en la víspera de Santa Walpurga, quien fue conocida por cristianizar a la población y luchar contra la brujería. Hoy en día se encienden hogueras en la celebración para ahuyentar a las brujas y espíritus malignos.

(una vida sin vampiros) indican un panorama social parecido: sin mucho espacio para grandes cambios y avances con respecto a la posición de la mujer y de la idea de familia aceptable. *La noche de Walpurgis* nos deja con un sabor de boca algo más conservador, no obstante. Aunque ambos filmes tienen escenas con desnudos femeninos, debido a haber sido rodados en plena época del destape, en *La noche* no solamente triunfan los humanos sobre las vampiras, sino que Elvire vuelve con el hombre «adecuado» para ella, con quien al comienzo habla de casarse algún día. Incluso Waldemar, el hombre lobo, le dice en un momento a Elvire que sabe que su romance es imposible. Es decir, la figura del hombre lobo, que inicia una historia de amor con la mujer protagonista, sabe que está desviando a Elvire de su rol como madre y esposa, porque sabe que él no podrá darle eso jamás por estar maldito. Aunque, como decimos, la sensación final es que ambas películas apuntan a que la sociedad patriarcal prevalece, *La novia ensangrentada* deja entrever los grandes cambios que la sociedad española sufriría en unos pocos años. El abierto lesbianismo, el rechazo patente a las relaciones conyugales y a la figura del esposo y la vampirización de la niña que afirma que ellas no pueden morir y siempre volverán, son indicadores de los imparables avances que se avecinaban con respecto a la situación de las mujeres en España (y el país en general). Como dijimos, el destape respondía a un anhelo de libertad, de huir del

estricto código moral nacionalcatólico que imponía el régimen franquista. Era común encontrarlo en numerosos filmes de la época (es más, es complicado no encontrar algún pezón femenino asomando en los largometrajes de comedia o terror de finales de los sesenta y principios de los setenta) pero es fácil notar que el modo en que el filme de Aranda retrata a sus vampiras es mucho más radical que el filme de Klimovsky. El mensaje final de *Walpurgis* es que todo vuelve a la normalidad y podemos respirar tranquilos. El de *La novia* es que lo considerado normal ya está cambiando.

Unos de los directores de cine españoles más prolíficos dentro del género del fantaterror es Jesús o Jess Franco. Considerado como cineasta de culto, Franco dirigió algunos de los filmes más emblemáticos que combinaban el erotismo con el terror. Probablemente su largometraje más recordado es *Vampyros Lesbos*, o *Las vampiras* (1971), considerado un clásico del cine *sexploitation* y vampírico español. Fue estrenada en el año 1971 internacionalmente, pero, por la censura franquista, no llegó a las pantallas españolas hasta el 73. Aun así, la versión que los españoles vieron fue una altamente censurada, que eliminó un gran número de escenas por su alto contenido erótico. El filme es una especie de adaptación a grandes rasgos del *Dracula* de Stoker y contiene varios elementos principales de las narrativas de donvampiros: la itinerancia, lo exótico de lo foráneo y su

vilificación, la manipulación, la aristocracia, la fluidez de género y, por supuesto, la seducción. Una agente inmobiliaria que se encuentra en Estambul, Linda, tiene sueños eróticos recurrentes con una misteriosa mujer. En Estambul visita un club donde unas mujeres se encuentran en pleno espectáculo erótico en el escenario. Una de esas mujeres resulta ser la de sus sueños. Linda, incapaz de dejar de pensar en la mujer, viaja a una isla cercana, impulsada por sus sueños para ayudar con la herencia de una propiedad a una clienta, la condesa Nadine. Al encontrarse con ella descubre que la condesa, quien es descendiente de Drácula, es la mujer con la que ha estado soñando. Desde ese momento las mujeres comienzan una relación sexual y pasan largas horas juntas, paseando por la playa (Nadine es inmune al sol). La condesa muerde a Linda y ésta es vampirizada. Mientras tanto, vemos que el doctor Steiner (una especie de Van Helsing), experto en ocultismo, retiene a una joven (una especie de Renfield) que dice estar psicológicamente conectada con la vampira y que ansía reencontrarse con ella y ser su amante de nuevo. Linda despierta tras haber sido vampirizada en casa del doctor Steiner. Desea fervientemente reencontrarse con Nadine pero su novio Omar y su médico, el doctor Seward, van en su búsqueda y, con la ayuda de Steiner, intentan acabar con la vampira para salvar a Linda. Sin embargo, al final es Linda quien, a pesar de haber sido seducida por Nadine, toma las

riendas de la situación. La mujer llega hasta la condesa cual amante enamorada y la encuentra debilitada. Nadine le dice que es el fin y que solamente la sangre de Linda podrá ayudarla. Linda la acaricia tiernamente y le dice que hará lo que sea para hacerle sentir mejor, pero que no le dará su sangre porque no quiere pertenecerle. Así, reuniendo todas sus fuerzas, Linda apuñala a la vampira, matándola y librándose de su hechizo. Este final es, en mi opinión, altamente rompedor pues es la mujer, sin la ayuda de ninguno de los hombres, quien acaba con la vampira. Si bien es cierto que uno podría argüir que, al decidir abandonar la relación con la vampira se está condenando el lesbianismo o la vida de la mujer fuera de la estructura familiar heteronormativa, no es así. El filme presenta a los tres hombres principales, el médico de Linda, Seward, el novio, Omar y el doctor Steiner, el ocultista, como bastante incompetentes e hipócritas. Por una parte, el médico de Linda no tiene ni idea de lo que ocurre con la mujer y la película lo representa así. Resulta hasta cómico que, tras uno de sus sueños lésbicos, Seward le aconseje a Linda dejar a su novio y buscar otro hombre (cuando lo que Linda claramente quiere es una mujer). Por otro, su novio Omar jamás sabe ni dónde va Linda ni qué le ocurre. Cuando al final se une a Seward para ir en busca de Nadine ni siquiera son capaces de encontrarse con ella en la misma habitación; la vampira siempre va un paso por delante de

ellos. De Steiner, el ocultista, destaca que, aunque supuestamente trabaja para acabar con el vampirismo, le suplica a Nadie que lo convierta en uno de ellos cuando se encuentran cara a cara. Es decir, es un hipócrita que en el fondo reprime su deseo de ser como Nadine y siente que el vampirismo sería una liberación. Los otros dos hombres viven ajenos a lo que los rodea; no tienen ni idea por mucho que crean que van a salvar a Linda. La mujer no los necesita; es ella quien decide que, aunque siente un gran deseo por Nadine, no quiere estar con ella porque no quiere pertenecerle. El uso de la palabra «pertenecer» es importante, pues implica que Linda no quiere ser subyugada (entendemos que ni en una relación con Nadine y mucho menos con el pelele de su novio Omar). Tras la muerte de la vampira, llegan los hombres y se encuentran a Linda, sana y salva. Al marcharse de la isla, Omar, cumpliendo con su rol de novio paternalista tradicional le dice a Linda que todo ha sido un sueño, a lo que ella responde firmemente que no, que, aunque el dolor por lo ocurrido pase, ella siempre lo recordará. El filme acaba con Linda mirando la isla donde está la casa de Nadine mientras se alejan en barco. Así, *Vampyros Lesbos* puede tener una lectura altamente feminista si consideramos que, aunque tiene varios puntos en común con la mayoría de las películas y narrativas donvampíricas de ese momento, el final difiere enormemente pues es la mujer, sin la ayuda de ningún hombre,

quien acaba con la vampira. Además, cuando su novio trata de «calmarla» diciéndole que ha sido todo un sueño en un inútil intento de tomar el control de la situación, ella es firme y dice que siempre recordará lo ocurrido, es decir, su aventura amorosa con Nadine. Con todo, vemos que la película, como *La novia ensangrentada*, presenta una apertura de la mentalidad de la sociedad del momento. No obstante, esto no significa que no fuese algo adelantado para su época. Como dijimos, la primera versión que se vio en España fue altamente censurada y aun así no fue del agrado de la mayoría de los críticos. Peio H. Riaño recuerda en el periódico *El Confidencial* las palabras que el censor Alberto de la Escalera escribe sobre la película en 1973: «típico producto de Jesús Franco, hecho de sexo y terror donde el segundo resulta tan fallido como el primero» (Riaño, *El Confidencial*).

También debemos mencionar *Un vampiro para dos* (1965) de Pedro Lazaga, y *Las alegres vampiras de Vögel* (1975) de Julio Pérez Tabernero. La de Lazaga es importante por ser la primera película española de vampiros y por combinar de manera muy efectiva elementos clásicos del mito del vampiro con el folclore y humor español, y la de Pérez Tabernero, también por incluir esta mezcla de elementos exclusivamente españoles con los transnacionales y por presentar la seducción, aunque en tono de comedia. En *Un vampiro para dos* encontramos a un joven

matrimonio, Luisita y Pablo, interpretado por Gracita Morales y José Luis López Vázquez (dos de las estrellas más populares del cine español en la época franquista) que deciden mudarse a Alemania para buscar una vida mejor. Al llegar, encuentran empleo como criados en el castillo del barón de Rosenthal, que resulta ser un vampiro. La película se destaca especialmente porque adapta aspectos tradicionales de España y el folclore vampírico. A Luisita, como buena española, le encanta usar ajos en todos sus platos, por lo que se lleva con ella numerosas ristras que la acaban protegiendo contra los vampiros. Además, el filme introduce la idea de que al vampiro le encanta tomar sangre con cebolla y sangría, que le preparan sus criados españoles. Además, retrata el fenómeno de la emigración de los españoles durante el franquismo, siendo precisamente Alemania uno de los principales destinos. Así, vemos que la película incluye elementos esencialmente españoles en el folclore tradicional del vampiro.

Hay dos películas del fantaterror que destacan por su aportación a la expansión del mito del vampiro. Estas son *La saga de los Drácula* (1972) de León Klimovsky y *El gran amor del conde Drácula* (1973) de Javier Aguirre. La primera destaca por su mensaje pro-abortista, algo altamente radical para la época ya que el aborto fue ilegal en España hasta 1985. La trama sigue a una pareja, la nieta de Drácula y su esposo, que espera un

bebé. Al llegar al castillo del conde, descubren su vampirismo y que van a verse obligados a que su bebé perpetúe la saga de los chupasangres. El segundo filme se adelanta a sus tiempos considerando que presenta a un vampiro que prefiere sacrificarse a sí mismo antes que condenar a su amada a una vida de no-muerta, siendo pues un vampiro sentimental preocupado por el amor hacia un humano, algo que no se verá hasta más adelante en el desarrollo de la figura.

Así pues, el fantaterror supuso un auge en el cine de terror pero, como el destape, también en la incorporación de elementos eróticos en dichos filmes. La naturaleza subversiva de estas producciones yacía en atreverse a mostrar en la pantalla aspectos que retaban las convenciones sociales del momento. La España de los años setenta, aun sumida en los valores nacionalcatólicos del franquismo, continuaba siendo altamente conservadora. Sin embargo, estos filmes son prueba de que la situación estaba por cambiar. Hoy en día el fantaterror es visto como la edad dorada del cine de terror español por su estatus de culto; por ende, se consideran estas producciones como un soplo de aire fresco que auguraba los nuevos tiempos del país a través de sus donvampiros y, especialmente, vampiras, que se atrevían a mostrar sus cuerpos, relacionarse con mujeres y defender que, por mucho que fuesen eliminadas, siempre volverían. Las producciones con donvampiros (o vampiros per se) dentro del

panorama español fueron desapareciendo después del fantaterror. Con el éxito de la saga *Twilight* a principios de los dosmiles hubo un intento fallido de introducirlos en las pequeñas pantallas de los españoles con la serie *No soy como tú* (Rómulo Aguillaume, 2010). Producto obscuro, casi desconocido, constó solamente de dos capítulos y fue un absoluto fracaso. Solamente hay que ver algunas críticas que lo acusan de ser, además de aburrido, un absoluto *exploit* de *Twilight* (en español *Crepúsculo*), usando calificativos para describir la serie como «mierdúsculo» o títulos de críticas como «No soy como tú (pero sí como el de Crepúsculo)». David Pastrana afirma que además de las similitudes en la historia es evidente «que las notas musicales que se oyen en este capítulo son muy parecidas a las de la banda sonora de la película, y las habilidades que los vampiros [. . .] demuestran están absolutamente calcadas» (Pastrana, *Espinof*). Queda claro que explotar el tirón de la saga de Meyer/Hardwick no dio los frutos que pensaban los productores televisivos en España. Quizás por la obviedad de la copia, quizás porque la gente esperaba un mayor sacudido al statu quo por parte de sus donvampiros que el que ofrecen los vampiros de Meyer, el caso es que la versión española de *Twilight* no cuajó. En la actualidad, sin embargo, destaca la vuelta de los donvampiros a la península ibérica en la narrativa, particularmente en la narrativa corta. En el tercer y

en el cuarto capítulo nos centraremos en analizar una serie de relatos españoles, todos protagonizados por donvampiros. Debo destacar que, en nuestra búsqueda de este tipo de vampiros en las letras españolas, la mayoría se encuentra en el siglo XXI, aunque también existen algunos ejemplos a lo largo del siglo XX. ¿Querrá esto decir que en los tiempos que corren en España se siente una nueva necesidad de que nos seduzca un letal vampiro o vampira? ¿Qué nos dice esto sobre la sociedad del momento? ¿Podría ser que estemos ante tiempos de cambio? Por el aumento de la producción de relatos de este tipo y el anuncio de Netflix España en 2021 sobre un nuevo proyecto de serie de vampiros, podría ser. No debemos olvidar el impacto internacional de movimientos feministas como el *#MeToo* y el cambio de conciencia que ello ha traído. Por tanto, en los capítulos tres y cuatro vamos a centrar nuestra investigación en hacer un análisis detallado de los relatos mencionados para tratar de averiguar qué tipo de ansiedades se ven reflejadas en ellos, en particular, si éstas están vinculadas al avance del feminismo y el cambio del statu quo que ello supondría.

Tercer capítulo

Una vez establecido el arquetipo del don Vampiro y habiendo hecho un repaso por las interpretaciones más populares de este mito y por su impacto cultural transnacional y español, en el presente capítulo vamos a entrar en la lectura detallada de

cuatro relatos españoles. Estos relatos han sido agrupados considerando dos factores. El primero es que todos ellos posicionan a la mujer, ya sea en rol de depredadora o de víctima en el centro de la historia. El segundo factor es que, aunque son relatos españoles y, en algunos casos, contengan marcadores distintivos de ello (como nombres), este hecho no es algo central que afecte el desarrollo de la historia de una manera patente. Los cuatro relatos que trataremos en este capítulo son «La belle dame sans merci» (2010) de Elia Barceló, que narra la historia de una vampira que prefiere seducir a la esposa de su víctima varón en lugar de continuar con el hombre, «Sangre» (2016) de Enrique Cordobés, donde vemos a una mujer que acaba perdiendo a su familia al ser seducida por un vampiro, «Te doy mi sangre» (2016) de L. G. Morgan, que nos presenta un don Vampiro que, aunque parece arquetípico, se distancia de las convenciones del mito al final del relato y, finalmente, «Lamia» (2019) de Cristina Jurado, que da un giro feminista al mito greco-romano de las lamias, una de las primeras figuras vampíricas de las que se tiene constancia. Así, cada cuento nos da un mensaje sobre el estado de la familia, y en particular la mujer, en la sociedad patriarcal del momento.

La belle dame sans merci – Elia Barceló

El relato «La belle dame sans merci» pertenece a la escritora y profesora de estudios hispánicos de la Universidad

de Innsbruck, Elia Barceló (Elda, 1957). El cuento aparece publicado en la colección de relatos de vampiros *La sangre es vida* (2010), de varios autores españoles. El libro fue publicado por la editorial Mandrágora y compilado por el colectivo NOCTE, la Asociación Española de Escritores de Terror. En la introducción del libro, llama la atención que NOCTE exprese que la razón principal para la publicación de la colección sea la «necesidad de reivindicar a la bestia» (9). Así, esta compilación española de relatos de vampiros responde al cambio de un vampiro más letal a uno más sentimental, como discutimos en capítulos anteriores. No es casualidad que el libro fuera publicado en 2010, dos años después del estreno de la primera película de la saga *Twilight*, donde los vampiros no solamente han perdido su ferocidad, sino que incluso han perdido sus colmillos. Así, los relatos recopilados en esta colección son una respuesta a unos vampiros que, según el colectivo NOCTE son:

> Unas criaturas frágiles, patéticas, acartonadas, que incitan más a la lástima que al miedo [. . .] Las nuevas generaciones lo han mutilado, lo han condenado al ostracismo, y no lo han hecho empleando estacas y crucifijos, sino institutos, chicas ligeras de cascos y jóvenes no muertos andróginos y apáticos. (9)

Pero, ¿es esto realmente así o solamente se debe a la gran popularidad del filme de Catherine Hardwicke? En primer lugar,

no debemos olvidar que, aunque quizás no tan mainstream como la saga *Twilight*, en la época de la publicación de la colección también gozaban de popularidad en la literatura y en la televisión algunos vampiros altamente sanguinarios, como los de *Buffy Cazavampiros* (1997-2003) o *True Blood* (2008-2013). Además, cabe preguntarnos ¿qué tanto se alejan los vampiros de la colección *La sangre es vida* del vampiro supuestamente demasiado sentimental? En el relato «La belle dame sans merci» veremos que, si bien no estamos ante un arquetipo de vampiro adolescente torturado por su amor, sí que vemos, como en tantos vampiros ya, el tema de la seducción y del amor. Vemos así que el donjuanismo, la seducción y, al fin y al cabo, la visión del vampiro como príncipe encantador de la que pretenden huir desde el colectivo NOCTE, está ligada a la figura del chupasangre.

La historia está narrada por una vampira y dirigida a la mujer del hombre al que ha seducido. Le cuenta cómo conoció a su marido y lo fácil que fue seducirlo. Se regocija en su poder de seducción y en el dolor y la incertidumbre que al principio sintió la esposa al ver a su marido alejarse de ella y cambiar- pareciendo incluso enfermo. Vemos que la vampira siente una conexión psíquica/espiritual con la esposa pues, aunque no se conocen, sabe lo que piensa y siente. La mujer, lejos de temer a la vampira, insiste a su marido en que le transmita a la amante sobrenatural que quiere citarse con ella y conocerla en persona.

La vampira siente admiración e intriga ante esto y a su vez está deseando conocer a la esposa, aumentando su sensación de conexión con ella. Al final, justo antes del encuentro, la vampira piensa lo bello que sería estar junto a la mujer eternamente, en lugar del hombre, convirtiéndola a ella en vampira también. De nuevo, el vampiro donjuanesco nos ayuda a comprender las ansiedades latentes en la sociedad de su momento. En el caso de este cuento, encontramos en el centro el cuestionamiento a la familia normativa y al sistema patriarcal. Para hacer esto, el relato lidia con tres aspectos en particular: el triángulo amoroso entre las dos mujeres y el hombre, la sororidad entre las mujeres y finalmente el carácter desechable del hombre.

En primer lugar, algo que destaca y nos anuncia ante qué tipo de vampiro nos vamos a encontrar es el título, referencia al poema de 1819 del poeta inglés John Keats de igual nombre. En él, se nos presenta a una femme fatal que ha seducido y abandonado a numerosos hombres. Así, la historia abre con la vampira afirmando que ha conocido a muchos hombres y ha vislumbrado las reacciones de los hombres ante una aventura amorosa: «Dicen que hay tantas reacciones como hombres [. . .] Yo las he conocido todas» (159). Esta cita nos sugiere desde el principio el carácter seductor y depredador de la vampira. Desde el comienzo se ve que no siente afecto por el hombre seducido ni

se siente mal sabiendo que se está dirigiendo a la esposa de este, potencialmente haciéndole daño con sus palabras. Es una femme fatale y el hombre uno más en su lista: «la verdad es que estuvimos juntos tan poco tiempo que no pude darme cuenta de qué clase de hombre era» (159). La vampira continúa diciéndole a la esposa de su amante humano que «si te sirve de consuelo, vi que la mujer que [tu esposo] estaba mirando se parecía extraordinariamente a ti» (159). Prosigue afirmando que «media hora después era mío» (160). El cuento nos presenta a una vampira que, al estilo de Carmilla, es capaz de invadir los pensamientos de sus víctimas y de leerles la mente, como vemos en estas citas.

Asimismo, describe el amor obsesivo que le hace sentir al hombre como si fuera una enfermedad y se describe a sí misma como «su dueña [. . .] su plaga» (160). Afirma que «pudiera ser una gripe [. . .] esas cosas dan fiebre [. . .] pensaste en el sida [. . .] en algún tipo de cáncer maligno» (160). El vampirismo como alegoría de enfermedad es un tropo común dentro del género y presentar la otredad del ser sobrenatural como un virus que se extiende y amenaza al statu quo es típico en historias vampíricas. No obstante, como ya mencionamos anteriormente y como vemos en este y en otros relatos, llama la atención que el enfoque de las historias vampíricas haya cambiado. Con los primeros vampiros, y especialmente con

Dracula, vemos un miedo al foráneo invasor que nos contamina con su sangre extranjera y su política arcaica. Estas tensiones respondían a los cambios socio-políticos del momento, enfatizados por el auge del capitalismo y la familia burguesa. Entrados en el siglo XX y a principios del XXI, el foco de la tensión deja de estar entre el vampiro y el resto de los hombres que restauran el orden. La cuestión central se encuentra en el triunfo de la seducción, o el amor del vampiro (o la vampira). Por ende, el arquetipo del hombre valeroso que derrota al chupasangre se desplaza del centro de la historia. Ya no es su punto de vista desde el cual percibimos los eventos.

Llegados a este punto en el relato vemos un cambio en la narradora. Mientras que en la primera mitad se dirige (telepáticamente) a la esposa de manera fría y cruel, en la segunda mitad nos damos cuenta de que siente curiosidad:

> Me reconociste enseguida. Curioso. Creía que ya nadie podría reconocerme. Quizá porque has leído tanto. Quizá te haya dado el amor esa segunda visión que penetra la apariencia. Lo noté en cuanto nuestros ojos se cruzaron. Tú sabías. (161)

Incluso se percibe admiración por la esposa al saber que enfrentó a su marido y le demandó citarse con ella: «Eso antes nunca se hubiera hecho [. . .] Eres valiente. No te importa nada. Tienes que saber que no puedes salvarlo. Lo sabes y sin

embargo has venido. Porque quieres saber [. . .] Saber si soy lo que piensas» (161). Inmediatamente nos damos cuenta de que la seductora vampira no solamente siente curiosidad, sino que tiene intenciones de seducir también a la mujer: «quiero conocerte, sentir tu valentía, tu locura al querer medirte conmigo. Supe de inmediato lo que ibas a hacer. *Lo que harás porque yo quiero*. No hay otra salida» (161 [énfasis mío]). Aquí, de nuevo, se ve la característica donjuanesca de la manipulación. La vampira sabe que acabará siendo la amante de la mujer porque es lo que se ha propuesto. Aunque pareciera que la mujer va a pasar a ser una seducción más, una víctima más en su lista de conquistas, enseguida notamos que no es así:

> ¿no es hermoso morir por amor? [. . .] Tú y yo: bellas, jóvenes, eternas, girando en el tiempo sin que el tiempo nos roce. Despiadadas [. . .] Tiemblo junto al gran roble desnudo. He esperado mucho tiempo en soledad. A alguien como tú. A ti, mi hermana. (Barceló 161-62)

Esta es la cuestión central del relato. En el cierre se hace explícita la emoción que a su vez siente la vampira ante la llegada de la mujer. Tiembla porque, aunque siente control sobre ella y sabe que la va a acabar seduciendo y convirtiendo en vampira, se nutre de la satisfacción de la conquista (además de la sangre) al igual que el don Juan. Se refiere a ellas mismas como «despiadadas», enfatizando este punto -pues recalca el

elemento de la conquista/depredación en serie. Además, vemos el elemento homosexual, lo cual también se encuentra de forma más implícita en figuras donjuanescas tempranas. Se ve a través de la 'feminización' del personaje, que es volátil, manipulador e insensato.También lo encontramos en figuras vampíricas más explícitamente, pues los vampiros no discriminan ante el género de sus víctimas y el acto de beber la sangre está relacionado directamente con el acto sexual. Sin embargo, el estado de nervios de la Belle Dame no se debe únicamente a la emoción de la conquista. Como mencionamos, estas nuevas visiones de vampiros que resultan más empáticos para el público (aunque pueden ser tan feroces como en otras versiones anteriores) lo son principalmente porque muestran la capacidad de amar. A la vez, sus víctimas dejan de ser esencialmente víctimas para convertirse en personas a las que los vampiros verdaderamente aman y ven como iguales. Así, en el caso del relato que nos ocupa, vemos que mientras la vampira descarta al hombre como una conquista más, con la mujer no hace lo mismo. Hay un elemento de sororidad y feminismo que se evoca varias veces durante el relato. La vampira está impresionada con la valentía de la mujer y dice que eso antaño no hubiera pasado. Destaca que al final se refiera a ella como «mi hermana» y diga que lleva mucho tiempo esperando a alguien como ella. Aquí, la figura del vampiro sirve para no solo retar a la sociedad desde su posición de otredad

por ser un ser seductor sobrenatural, sino más abiertamente por presentar una relación homosexual y romper una lanza en favor del feminismo y la diversidad. La vampira ha tenido numerosos amantes, incluido el marido de la mujer, pero no ha considerado a ninguno lo suficientemente bueno como para considerar pasar la eternidad con él. No obstante, con esta mujer vemos que sí está dispuesta, pues la admira como a una igual, ya que recalca que la mujer pretende «medirse con ella», es decir, ponerse a su altura. Por tanto, vemos que en este relato podemos interpretar una reivindicación doble por presentar la relación vampiro-humana desde el punto de vista explícitamente lésbico y por el lenguaje con el que la vampira se refiere a la mujer: considera que ella puede ser su igual mientras que sus múltiples amantes hombres no consiguieron serlo. Aquí es donde yace, en mi opinión, el quid de la cuestión de este relato. Antaño, como dice la Belle Dame, no hubiera sido posible considerar «expulsar» al hombre de su triángulo amoroso. En todo caso, el hombre habría abandonado a la esposa por la amante y los patrones tradicionales de esposo-esposa-amante se habrían perpetuado. Lee Six apunta que «the two women walk away from the man together, joining forces instead of accepting their time-honoured role as the rival poles of a good-woman/bad-woman binary created by the male imagination» (102). En «La belle dame sans merci» hay un cambio de estructura familiar que anuncia la

vampira. Las dos mujeres no solamente van a ser amantes, sino que van a estar juntas eternamente como compañeras; es decir, van a formar una familia. Por tanto, en este relato de 2010 vemos representada la posibilidad de formar una familia no normativa, una unión homosexual entre dos mujeres. En el momento en que se publicó el relato hacía cinco años que el matrimonio homosexual había sido legalizado en España. El panorama internacional occidental se encontraba poco a poco legalizando este tipo de uniones en diferentes países. Además, destaca que la unión homosexual sea entre dos mujeres y no entre dos hombres. Como ya hemos ido viendo a lo largo de este trabajo, los vampiros, los donjuanes y los vampiros donjuanescos sacan a flote ansiedades que están ligadas especialmente al asunto de la posición de la mujer en la sociedad. Aunque presentar a dos hombres enamorados encabezando una familia también habría supuesto una representación desafiante y representativa de los cambios que estaban sucediendo, mostrar a dos mujeres resulta incluso más significativo. En este nuevo orden social, no se necesita un hombre ni como pareja ni como figura paternal. El hecho de que la vampira sea una mujer le otorga la capacidad de prescindir del hombre para procrear. Como vampira, la mujer puede crear descendientes sin la necesidad de un hombre dentro de su nueva estructura familiar.

Sangre – Enrique Cordobés

Enrique Cordobés (Barcelona, 1983) es un escritor de relatos de terror. Ha publicado en la revista antológica *Calabazas en el trastero*, en antologías y en solitario. El relato «Sangre» fue publicado por primera vez en la colección *La sombra de Polidori: Bestiario de lo sobrenatural 1* en 2016 por la editorial Saco de Huesos. Los relatos compilados en el libro pertenecen al certamen «Concurso homenaje a Polidori» que recoge el cuento original de Polidori y trece más de diferentes autores españoles.

En este relato de 2016 encontramos a una mujer que se entrega a la pasión y acaba destruyendo a su familia. Es un relato que claramente inscribe a la mujer en su rol de madre y esposa y la castiga por atreverse a querer dejarse llevar por sus deseos. Aquí, el vampiro es sin duda un don Vampiro, que manipula a la mujer hasta conseguir lo que desea y después la desecha por completo. El vampiro se convierte, una vez más, en una advertencia sobre los peligros de desviarse del rol de buena esposa y madre.

Andrea está infelizmente casada con Óscar, con quien tiene dos gemelas pequeñas. La mujer siente un gran resentimiento hacia su marido, quien «es un gilipollas que se apuesta lo que no tiene con gente que no debe» (143) y los ha llevado a la ruina y a tener que huir a un antiguo caserón a las afueras por

estar amenazados de muerte. Por tanto, desde el comienzo queda claro que el hecho de que el esposo los haya puesto en peligro a todos es lo que ha hecho que deban desplazarse de la ciudad a las afueras y que la estabilidad de su familia se tambalee. Tanto es así que la mujer no quiere hablar con él y afirma que «si tuviera que hablar le gritaría, le faltaría al respeto y le pediría el divorcio [. . .] pienso planteármelo seriamente cuando salgamos de aquí [. . .] quiero tener los papeles preparados sobre la mesa y los consejos de un abogado» (144). Andrea se autolesiona desde que sus padres se divorciaron cuando era adolescente y, desde que su infelicidad matrimonial empezó, vuelve a hacerlo. Vemos una representación negativa del divorcio, pues es ahí cuando Andrea empieza a autolesionarse y además dice que «Me volví una caprichosa y una consentida» (144). Al cuarto día de estar en la nueva casa, la mujer empieza a escuchar su nombre entre susurros. Bebiendo de la tradición Carmillesca, el vampiro de este relato tiene la capacidad de penetrar en la mente de sus víctimas comunicándose telepáticamente con ellas y manipulándolas. Al cortarse en el baño y sangrar, comienza a escuchar una voz que parece excitarse de placer al oler su sangre:

> Puedo sentir su presencia; está respirando frenéticamente, como un pervertido que se masturba mientras me observa. Más, más, más . . . -dice una voz [. . .] Echó un

> escupitajo rojo en el suelo y oigo un gemido de placer [. . .] Me hago cortes en el pubis y el agua del váter se oscurece. Escucho arañazos en las paredes y las tuberías crujen. Mi cuerpo se estremece de placer. Creo que estamos teniendo sexo. (146-48)

Al asustarse en su primer encuentro con la voz sobrenatural, Andrea le dice a su esposo que cree que hay alguien en la casa, y este da por sentado que se trata de los matones que lo persiguen. Muerto de miedo, el esposo huye al coche con las niñas y la mujer, pero al ella confesar que cree que es un espíritu, él:

> Se enfada, me grita y me llama estúpida, y sé que lo hace porque está avergonzado de haber reaccionado tan cobardemente. Necesita sentirse fuerte, el macho alfa de la familia [. . .] Me grita. Me llama loca. No aguanto más y le suelto que quiero el divorcio. Y él me responde con una bofetada. (146)

Así, vemos que en el relato existe abiertamente la pugna entre la noción de familia tradicional y los deseos de la mujer. El marido siente que ser el «pater familias» ideal es su deber. Sin embargo, fracasa estrepitosamente pues la mujer afirma que «siento vergüenza ajena al verlo [al esposo] subir con la pala» (146) y se quiere divorciar de él.

Aunque es un ente incorpóreo, este ser se establece como amante de Andrea y le cuenta que antaño fue un hombre hermoso que alcanzó la inmortalidad. Resulta ser un seductor de los más letales: bello, aristocrático y cruel. Como buen don Vampiro, y no solamente don Juan, es capaz de infiltrarse en los sueños de sus presas y es conocedor de sus intimidades:

> Escucho la voz en sueños. Me llama por mi nombre. También conoce el nombre de mis hijas, de mi marido. Se muestra como un hombre atractivo y joven; con unos ojos de color fuego y un pelo ondulado y dorado como el oro [. . .] Me dice que antaño fue poderoso, temido y conocedor de los secretos de mundo [. . .] Se hizo inmortal, condenando su alma a vivir eternamente dentro de un cuerpo muerto, alimentándolo por las noches y saliendo de él por el día. (147)

Cabe destacar el elemento de la manipulación que la conduce al total abandono emocional hacia su familia, llegando incluso a plantearse «llevarme a una de ellas [sus hijas] al lavabo y acariciarla con la cuchilla» (147), aunque decide no hacerlo. El nivel de control que el vampiro ejerce sobre ella la lleva a desatarse de tal manera que el siguiente pasaje podría parecer un ritual de brujería:

> No me deja hablar. Me halaga. Dice lo que quiero oír y su voz me hipnotiza [. . .] Creo estar enamorada y decido

> hacerle un regalo, demostrarle mi amor. Me desnudo y pinto en las paredes de una habitación con la sangre de mi regla. Accedo a probarla y me gusta. Jamás he tomado nada tan delicioso. Bailo de puro placer, río y planto besos en el suelo. Él los siente como si estuviera tocando su cuerpo. (148)

Andrea está tan decidida a conocer en forma corpórea a su amante que está dispuesta a abandonar a su familia cuando Óscar, su marido, la descubre en pleno baile sangrienta y le dice que pronto podrán volver a la ciudad:

> -Llévatelas [a las niñas]: yo me quedo – le digo. Al principio me mira sin comprender, pero luego empieza a llamarme loca y amenaza con ingresarme en un manicomio. Las niñas lloran y me tapo los oídos. Las quejas de mi marido y los gritos de las niñas son como tenedores arañando un plato. Solo quiero escuchar la voz de la casa. Solo quiero escuchar a mi amante. (148-49)

La mujer sigue las instrucciones de su amante, encuentra su cadáver enterrado en su jardín y, con su sangre, lo devuelve a su forma corpórea:

> Dejo caer la sangre sobre la calavera y las costillas. De repente el corazón comienza a bombear y salen disparadas unas venas [. . .] el esqueleto sufre una descomposición inversa [. . .] Mi amante se incorpora sin apartar la vista

> de mí. Es igual de bello que en mi sueño. Creo desmayarme, pero él me sujeta, y me besa. (150)

Al besarlo, Andrea se da cuenta de que su amante es un vampiro, un letal seductor que la ha estado manipulando: «Y con el beso se rompe el hechizo. Mis ojos contemplan ahora a un monstruo, un ser del inframundo» (150).

Finalmente, ella se percata del horror y pide regresar con su familia: «Quiero estar con ellos [. . .] Y puedo jurar que nunca lo he deseado tanto como en este momento» (150). Así, como Andrea ya no le es de utilidad, el vampiro los asesina a todos y los entierra juntos. El relato concluye con Andrea describiendo que:

> Escucho la respiración de mi marido. Es costosa, como si sus pulmones estuvieran desinflados. De pronto, caen sobre mí los cuerpos de las dos niñas. Las quiero abrazar, pero no tengo fuerzas para mover los brazos [. . .] Seguimos siendo una familia unida, pienso mientras nuestros cuerpos se van cubriendo de tierra. (151)

Así pues, el relato «Sangre» contiene varios elementos que lo convierten en una historia de vampiros a la vez clásica y moderna. El lenguaje del cuento, lleno de expresiones coloquiales, lo sitúa en la contemporaneidad. El tipo de vampiro, sin embargo, sigue los cánones del género. En primer lugar, estamos ante un hombre hermoso, con poder, y conocedor de

mundo. Además, al abrir el ataúd, Andrea encuentra que el vampiro tiene una cabeza de ajos en la boca, un crucifijo colgado del cuello y una estaca clavada en el corazón, todos elementos bien establecidos dentro del folclore del vampiro. Además, vemos la relación entre la sangre y el acto sexual y creador de nueva vida, así como el control mental, partes imprescindibles del mito vampírico, especialmente para los donvampiros, que se valen de sus poderes de seducción para atrapar a sus víctimas. Dicho todo esto, ¿qué conclusiones podemos sacar del desenlace de este relato? ¿De qué mal velado (o no tan velado en este relato) nos está advirtiendo? Pues bien, como mencionamos al comienzo del análisis de este cuento, «Sangre», ya sea de manera consciente o no, supone otra manifestación más del temor a la desintegración de la familia tradicional. Por culpa de Andrea, todos los miembros de la familia acaban muertos y enterrados en la tierra como animales. Algo que llama la atención acerca de la culpa de la mujer es que al comienzo del relato se deja entrever que el marido también escuchó la voz del vampiro, pues Andrea dice: «Es la segunda vez que mi marido pregunta si le he llamado. Le digo que no y sigo limpiando» (144). Podríamos hacer una lectura bastante patriarcal sobre el hecho de que Óscar también ha sido abordado por la voz del vampiro, pero no sucumbe ante él en ningún momento y simplemente ignora que lo ha oído. Andrea, sin

embargo, se deja seducir y, con eso, acaba destruyendo a su familia. Así, en cierto modo se la culpa a pesar de haber sido hipnotizada por los poderes seductores del vampiro (el intento con Óscar es fallido). Lo que definitivamente podemos deducir de este relato, en mi opinión, son dos cosas. En primer lugar, que el arquetipo del vampiro seductor que se cuela en las esferas privadas, familiares, a través de una mujer está férreamente establecido dentro del imaginario del mito. En segundo lugar, que el machismo y la noción de la mujer adúltera (mala) y la mujer casta (buena) que se dedica en cuerpo y alma a su familia, también son tópicos determinados. El cuento pertenece al 2016, un momento en el que, si bien los derechos de las mujeres y su posición social en España se consideran igualitarios, vemos que todavía permean los ideales del statu quo patriarcal, incluso en narrativas de escritores jóvenes, como el de este relato. Así, esta historia hace reflexionar sobre el sexismo latente que aún existe y que en el primer tercio del siglo XXI todavía relega a las mujeres a su rol de buena esposa o madre.

Te doy mi sangre – L. G. Morgan

L. G. Morgan (Madrid, 1969) es la escritora del relato «Te doy mi sangre», publicado en 2016, también en la colección *La sombra de Polidori*. La autora es psicóloga clínica además de escritora, ha recibido varios galardones por sus relatos

fantásticos y de terror y es miembro del Club de Escritores de Relato Corto, «Relatopia».

En este cuento, encontramos una referencia directa a la relación entre el don Juan y el vampiro en el nombre del personaje principal, Jean. Así, Jean es un vampiro, presumiblemente viviendo en el siglo XIX -por la mención a carruajes y descripción de su ropa y hogar- que vive de las mujeres, literal y figurativamente. Las seduce, se alimenta de ellas y colecciona sus cadáveres como trofeos, aunque no las desprecia. El elemento donjuanesco es obvio, partiendo por el nombre Jean/Juan. Jean supuestamente sufre de porfiria, según le dicen los médicos a su madre. Ella lo alimentaba regularmente con su sangre hasta que se la dio toda consentidamente. Jean conoce y se enamora de Camille, a quien no mata, sino que convierte en un ser como él. La mujer va haciéndose más fuerte hasta que él, domesticado pero feliz, le da toda su sangre como hizo su madre años atrás. Finalmente, muere feliz por hacerlo ayudando a Camille, a quien considera su criatura y por quien profesa una suerte de amor, además de romántico, paternal.

Además de ver la referencia al donvampirismo a través del nombre, también la vemos en que Jean es un hombre de elevado estatus social, pues vive en una mansión con un cementerio y claustro propios. Asimismo, es descrito como joven, bello y elegante. Incluso se dice que su mansión parece una réplica de

la villa de Byron, quien sirvió de modelo para el vampiro en el relato de Polidori (escrito en dicha villa), que elevó la figura del monstruo rural para introducirlo en los círculos de la alta sociedad del romanticismo, afianzando el vínculo entre la figura donjuanesca y vampiresca: «Parece una réplica de aquella mansión . . . la villa Diodati de Byron, ¿no es así?». (81)

Desde el comienzo de la historia se ve su seducción en serie. En referencia a la primera víctima del relato, Mia, se dice que «Él la conocía bien. A ella y a todas. Era su don. Por eso siempre le amaban» (77). El carácter mujeriego se establece para dejar claro que estamos ante un don Juan. Lo que destaca es que Jean, nuestro don Vampiro, convence a sus víctimas para que le den su sangre igual que los donjuanes convencen a las suyas para que les den su virgo:

> Si de verdad me quisieras me darías lo que te pido. Tan solo unas gotas [. . .] Ya te lo he dicho mi amor [. . .] a mí me darás la vida. Sabes que sólo tú puedes hacerlo, no confío en nadie más [. . .] Hay métodos mucho más placenteros. Solo tienes que cerrar los ojos y, antes de que puedas darte cuenta, todo habrá pasado. (77)

Este don Vampiro es sin duda un depredador, pero aprecia y atesora a sus víctimas como «hermosos cadáveres de muñecas dormidas» (78) en el cementerio de su casa. Se puntualiza que, si está vivo, es gracias a las innumerables mujeres que han dado

la vida por él; es decir, este don Vampiro, aunque igual de letal, parece valorar a sus víctimas:

> Siempre había vivido de las mujeres, desde que podía recordar. O gracias a ellas, a su amor y su entrega. Mujeres de todo tipo. Feas o hermosas, dulces o alegres, inteligentes o no. Para él, todas únicas, no obstante [. . .] él era capaz de ver lo que nadie más apreciaba. De descubrir sus anhelos más oscuros [. . .] poder darles lo que querían, poder satisfacer los deseos que no se confesaban siquiera a sí mismas. (78)

Como en el resto de las iteraciones, vemos que la figura del vampiro/don Juan es descrita como magnética, con una capacidad de atraer sobrenatural. Igualmente, vemos que Jean es un hombre elegante y guapo, otro tropo de los donjuanes y vampiros, especialmente a partir del Romanticismo: «Allí está él. Elegante en sus ropas oscuras, con su hermosa y blanca piel sin edad, con sus manos siempre enfundadas en suaves guantes de cabritilla. Y su pelo negro enmarcando las facciones solemnes» (81).

Una gran diferencia entre este don Vampiro y otros es que, en este relato, el dejarse llevar por las emociones que despierta el vampiro es positivo. Jean no solamente es capaz de saber lo que las mujeres quieren y satisfacerlas, sino que las hace amar tanto y sentirse tan amadas, que morir por él es visto como el regalo mayor que le pueden hacer. La primera mujer que

muere por darle su sangre a Jean es su propia madre, quien «le persuadió para que tomara de ella el último regalo. -Te doy mi sangre [. . .] igual que te di la vida. No hay mayor conquista ni felicidad más alta. Algún día lo comprenderás» (79). Aunque podríamos argüir que la razón por la que las mujeres se sienten así es gracias a sus cualidades hipnóticas y seductoras, desde el comienzo el relato se establece que no es así a través del amor puro que la madre profesa por él. Este amor es el que Jean, a través de sus múltiples conquistas, intenta recrear. Es decir, nos encontramos, en mi opinión, ante una metáfora del amor incondicional, el amor materno/paterno, del creador. No pasa desapercibido el toque edípico del relato, ya que tras la muerte de su madre Jean siempre tuvo «la idea del regreso. A ese pasado y a ese estado en el que había sido feliz» (79) con su madre. El vampiro llena su vida con mujeres que le entregan su sangre por amor, al igual que hizo su madre. En referencia a sus víctimas Jean dice que «También había matado hombres, claro está [. . .] Pero eso era necesidad; lo otro, arte. Los hombres cumplían tan solo una función alimentaria; ellas, en cambio, eran también sustento para el alma» (79). Aunque dice que su búsqueda de hombres es por necesidad, aquí vemos otro tema recurrente propio de ambos iconos: el homosexualismo latente. Además, se puede argüir que, ya que dice que su seducción de las mujeres es arte (es decir, es más que un simple deseo de satisfacer sus

necesidades fisiológicas) podemos deducir que su seducción de hombres es algo igual de esencial para él que su seducción de mujeres. La diferencia es que, con las mujeres, el proceso de conquista parece ser más elaborado. Además de resaltar las necesidades alimentarias y sexuales, se resalta el carácter depredador. Inmediatamente después de enterrar el cadáver de Mia, su última víctima, Jean se tumba en su cama «Y pensó en ella, la otra, su nuevo objetivo» (79). Vemos que a pesar de que califica a las mujeres como sustento para el alma, también son objetos necesarios para su supervivencia, al igual que los hombres. Inevitablemente, el carácter depredador de Jean le hace concentrarse en su siguiente presa.

La joven Camille, su siguiente víctima, describe a su amiga Lucie (referencia a la amiga de Mina en *Drácula*, Lucy) que sus sentimientos por Jean son como «fuego que me consume» y que Jean «Clavó en mí sus ojos oscuros y supe que quería irme con él» (80). Uno de los factores más destacables de este relato es la inversión del binomio mujer casta buena/mujer sexual mala. Especialmente después de conocer que la amiga de Camille se llama Lucie, llama más la atención que la última víctima de Jean se llame Mia, pues es muy evocador de Mina, de *Drácula*. Así, en *Drácula* tenemos a Mina, la casta, y Lucy, la mujer sexual. Como sabemos, la primera acaba como madre y esposa de Jonathan Harker, a salvo de Drácula y, la segunda, acaba vampirizada y

destruida. Aquí, no obstante, vemos que Camille expresa su deseo sexual libremente:

> Él me ha despertado . . . por dentro. Ahora lo sé, yo estaba dormida y su voz y sus manos han venido a sacudirme de este sueño, para arrastrarme a la luz y hacerme arder [. . .] [I]maginé hacer con gusto cuantos actos innombrables puedas pensar. (80)

Esto escandaliza a su amiga Lucie: «Te condenarás, esas cosas tienen que ser pecado [. . .] ¿Cómo te atreves a hablar de sus manos y su boca y . . .?» (80). Sin embargo, al contrario que Lucy en *Drácula*, no es castigada, sino que, aunque se convierte en vampira, lo hace porque el amor que Jean y ella se tienen la convierte en un ser cada vez más fuerte y poderoso.

El final de la historia se desvía del carácter depredador y letal tradicional de las figuras donjuanescas y vampíricas para darle un toque más sentimental al relato. Sin embargo, continuamos viendo estos elementos, solo que pasan a verse en Camille, ahora convertida en vampira:

> Ella se ha vuelto insaciable y cruel. Ha probado la sangre y siempre quiere más [. . .] Jean puede ver crecer su alma, la de ella, y hacerse invencible, más y más profunda, más y más poderosa; mientras su cuerpo antaño vigoroso languidece [. . .] No ha sido capaz de matarla. No ha querido [. . .] de manera que ahora es una como él. (82)

No obstante, aunque pareciera que los roles de Camille y Jean (o de víctima y depredador) se han invertido, lo cierto es que el relato, más que una inversión, los reconfigura en una posición de igualdad. Camille no solamente se ha convertido en vampira y, con ello, se ha hecho fuerte y letal como Jean. La mujer es representada como su igual, como una compañera. Esto se ve incluso desde antes de vampirizarse:

> Jean sonríe con placer. No se ha equivocado con ella. Camille lo adivina todo, intuye sus pensamientos y anticipa sus deseos aun antes de que los haya expresado con palabras. Le conoce, puede ver en su interior como ninguna antes lo ha hecho. Ni siquiera su amada madre. Y eso le hace sentir tan completo. . . . (81)

Tras vampirizarla, su amor solamente crece más y continúa siendo mutuo:

> Su espíritu se enrosca satisfecho a los pies de Camille. Es como un animal domesticado que solo vive para las caricias de su dueña. Pero ella le mima también, no le deja un minuto a solas, constantemente está pendiente de sus deseos, se empeña en cumplir cada pequeño impulso de su voluntad. Le comprende como ninguna antes. (82)

Así, cuando el cuerpo de Jean no puede aguantar más, decide morir por su amada para darle su sangre porque:

Comprende lo que ha estado buscando siempre [. . .] esa cualidad inaprensible que envidiaba a todas sus conquistas. Porque no puede haber mayor conquista ni felicidad más alta. Porque ahora es Dios, y ha creado a su criatura. (82)

Aunque el morir por su amada es un gesto que es típico ver en textos románticos, todavía se percibe el orgullo característico de la figura del don Juan y el vampiro. Jean ama a Camille, pero la mayor satisfacción que obtiene al hacerlo es sentir que ha muerto por su creación, comparándose con Dios. La soberbia de querer equipararse con Dios la vemos tanto en textos sobre el don Juan como sobre el vampiro. Sin embargo, el tono amoroso que se enfatiza en el relato apunta a, como mencionamos, una suerte de amor paternal, y la comparación con Dios no se percibe tanto como una muestra de soberbia sino como una metáfora del amor del progenitor.

En general, el relato supone un giro refrescante al mito del don Vampiro que comienza cumpliendo con los arquetipos del personaje para desviarse de ellos al final. Por un lado, encontramos que la vampirización de la mujer sexual aquí no es un castigo, sino una recompensa que eleva a la mujer al nivel de Jean, quien la ama como su igual, y por esa razón, da su vida por ella igual que su madre lo hizo por él. Así, al contrario que las vampiras como Lucy, en *Drácula* de Stoker, Camille no es condenada al convertirse en vampira sino que Jean «Le está

enseñando a sobresalir» (82), es decir, a desarrollarse positivamente como persona. Por otro lado, destaca que la mayor satisfacción que Jean encuentra es dar la vida por una mujer por quien siente un fuerte amor que, aunque se supone que es de pareja, al final es descrito como casi paternal, especialmente por verla como su criatura (su descendencia) y por el paralelismo entre las palabras de su madre y las suyas: «Te doy mi sangre» (79, 82). Al final, Jean comprende el amor tan grande del que su madre le habló, el maternal que ella sentía por él. Él ahora lo siente por Camille y se siente completo. Así, la historia toca la cuestión de la masculinidad normativa al Jean poner sus emociones por delante de la razón. Al comienzo del relato, cuando vemos a un Jean que seduce a sus conquistas con dulces palabras para que le dejen morderlas, el vampiro cumple con el papel normativo del hombre conquistador que debe seducir a múltiples mujeres, es decir, el arquetipo del don Juan. Al final, sin embargo, no solamente se enamora tanto de una de ellas que decide no matarla, sino que da su vida por ella porque por fin siente el tipo de amor que su madre le explicó que ella sentía por él. Así, el don Juan, el don Vampiro, se convierte en esposo y padre -o más bien en esposa y madre- y pone el amor que siente por delante de cualquier otra cosa, desafiando a la masculinidad normativa.

Lamia – Cristina Jurado

El siguiente relato que nos ocupa se titula «Lamia» y fue publicado en 2019 en la colección *Monstruosas*, libro que recopila relatos sobre monstruos femeninos a su vez escritos por mujeres. Cristina Jurado (Madrid, 1972), autora de este cuento, es escritora de fantasía, ciencia ficción y terror. Ha publicado varias novelas y numerosos relatos en antologías y revistas.

La historia combina elementos de la mitología greco-romana y vasca con los del vampiro donjuanesco. «Lamia» supone un interesante enfoque sobre la leyenda de las lamias, una de las primeras versiones de vampiras de las que se tienen constancia. Además, el cuento ofrece una historia originaria para la lamia que difiere del mito tradicional ya que incorpora a un don Vampiro, quien es la causa de la transformación de Lamia y de la muerte de su bebé. En el mito tradicional existen dos versiones. Por una parte, se dice que es la diosa Hera quien mata a los hijos de Lamia y la transforma en monstruo que bebe la sangre de recién nacidos. Por otra, se dice que es la propia Lamia quien asesina a sus hijos y, consumida por la pena, se convierte en una devoradora de infantes. En ambas versiones, Lamia colecciona mechones de cabello de las madres a quienes roba sus bebés y los borda en su vestido (Toribio-Hernández 41; Eetessam Párraga 84, 87, 91). La mitología vasca también contiene una figura conocida como lamia, aunque difiere mucho del mito greco-romano. En el

folclore vasco, la lamia no bebe la sangre de nadie, sino que seduce a hombres. Aunque tiene cuerpo de mujer, tiene pies de pato o gallina y se encuentra siempre cerca del río, donde se peina sus largos cabellos (Alijostes Bordagarai). No obstante, en la mitología gallega y asturiana existe una figura similar a la lamia greco-romana: la meiga chuchona. Su nombre significa bruja chupona, porque, según la leyenda, es una mujer que chupa la sangre de niños hasta que mueren. Antonio Ceniza explica que:

> son capaces de aparecer con diversas caras o transformarse en seres como los vampiros o en animales, como pueden ser los insectos o abejorros. Este tipo de meigas son capaces de chupar la sangre de los más pequeños y les roban la grasa del cuerpo -que se conoce como unto- para poder usarlos en la creación de ungüentos y pociones. (Ceniza)

Así, vamos a ver que la protagonista del relato «Lamia» incorpora elementos del mito greco-romano de las lamias asesinas de bebés y del mito de la meiga chuchona, que bebe la sangre de niños. El tipo de vampiro en que se transforma y quien la transforma a ella, recuerda a las brujas, otro eco de las meigas gallegas, pero además, las características de don Vampiro que tiene el ser que la condena, dan un giro al mito que pone en evidencia el desamparo que sufren muchas veces las mujeres y los niños a manos de la violencia de género. Así pues, adentrémonos en la historia.

El cuento está dividido en tres secciones: Vida, muerte y resurrección. En la primera, un narrador omnisciente nos presenta la vida de la joven mujer Lamia, quien vive con su padre, madre y hermano. La vida de la joven es sencilla y feliz. Se dedica a cultivar el huerto, cuidar de sus animales y escuchar las historias de antepasados que les cuentan a ella y su hermano los padres. Sin embargo, desde el comienzo queda claro que la familia pasa por un periodo prolongado de hambruna. Las cosas cambian, no obstante, cuando la madre fallece a causa de una fiebre. El padre, antes tan animado, entra en un estado de continua abstracción hasta que finalmente un día los abandona. Lamia y su hermano pasan a ocuparse de todo en la casa y, una noche al volver de una fiesta en el pueblo, se cruza en su camino un vampiro. En el relato, jamás se menciona la palabra vampiro; sin embargo, a través de las descripciones, queda claro que estamos ante, no solamente un vampiro, sino un don vampiro.

Destaca desde el principio la forma en que el vampiro aparece ante Lamia. Al más puro estilo del arquetipo donvampiresco, «el que sería su esposo» (17) aparece cuando la mujer se encuentra vulnerable. No es casualidad que el hermano probara «la bebida de frutos del bosque que hacía arder la garganta y se quedó adormilado» (17), ni que Lamia volviera «sola a la cabaña, canturreando, embriagada» (17), ni que el vampiro estuviera «sentado en las rocas al lado de las que su

padre solía amarrar la canoa» (17) y que ella pensara que «se trataba de su padre que había vuelto y corrió a su encuentro» (17). Como sabemos, el vampiro seductor se cuela en la alcoba de la mujer cuando o ella o su esposo/figura masculina protectora duerme o está ausente. Aquí, encontramos que, por un lado, el hermano duerme y, por otro, el padre está ausente. Además, el vampiro aparece en el lugar en que el padre se sentaba, con lo cual Lamia los confunde. Es un indicio más de cómo esta figura entra en la esfera privada para desestabilizar el orden familiar. Así, inmediatamente encontramos múltiples de las características arquetípicas de este depredador:

> Era hermoso. Su figura concentraba la luz de la luna y hacía resaltar el blanco de sus ojos y sus dientes, en una piel y una melena que se adivinaban tan oscuras como la noche. Incluso sentado, era más alto que Lamia y, cuando ella se paró en seco junto a él y empezó a temerlo, él le sonrió. Ella no recordaba más que pedazos de lo vivido después de aquello. (17)

En primer lugar, encontramos la extrema belleza del vampiro, que además destaca por el contraste entre blanco y negro y su asociación con la luna. En segundo lugar, se aprecia la reacción de atracción y miedo que Lamia siente, emociones que aparecen en prácticamente todas las iteraciones de los donvampiros. Finalmente, vemos el elemento hipnótico, ya que, tras el primer

encuentro, Lamia empieza a no recordar claramente los sucesos que vendrán. Además, el misterioso hombre «aparecía solo a la caída del sol», era «de una fuerza extraordinaria» y hablaba en un «lenguaje incomprensible» -de nuevo, el tropo de lo foráneo- todo apuntando a su condición de vampiro (17). Aunque al comienzo el hermano de Lamia es reticente a la presencia del nuevo esposo de la mujer, acaba aceptándolo, pues «siempre le traía el jugo fermentado de bayas silvestres que tanto le gustaba» (18). En cierto modo, el hermano cambia a Lamia por el alcohol, haciendo de la mujer un objeto de transacción. Además, el vampiro aprovecha el estado de embriaguez del hermano y «su sonrisa enhebraba sueños y quimeras y la transportaba a lugares con nombres que ella no podía repetir, pero que imaginaba habitados por seres hermosos» (18). Es decir, al hermano lo controla con el jugo de bayas y a la mujer la controla con su seducción hipnótica que le produce ensoñaciones. Estas ilusiones que el vampiro le produce a Lamia no solamente le provocan placer sino también «la temeridad de querer huir del hambre porque, cada vez que pasaba la noche con su esposo, sus besos la saciaban, a pesar de ir debilitándose físicamente poco a poco» (18). El tema de la situación precaria de Lamia y su familia también es relevante para nuestro análisis. Pone en evidencia, igual que la transacción de Lamia-alcohol que hace el hermano, la posición de necesidad ante la que muchas mujeres

todavía se ven prácticamente obligadas a participar de roles sociales que no desean realmente. Igual que Inesiña en «Vampiro», Lamia es una víctima de la explotación que sufre por culpa de su posición social. Sabe que además de la ensoñación y el placer, con el esposo siente la temeridad de huir del hambre. Al final de la primera parte del relato, el hermano acaba muriendo tras deteriorarse misteriosamente y Lamia, cada vez más débil queda embarazada. Cuanto más largas eran las noches más tiempo se quedaba el vampiro con ella, quien le acariciaba «el cuello con una ternura punzante. Le daba de beber un brebaje oscuro de sabor metálico que ella detestaba» (19), es decir, la mordía y le daba a beber su sangre. Finalmente, Lamia muere en el parto y comienza la segunda parte del relato.

En esta parte, la narración pasa a estar en segunda persona y Lamia ya ha pasado de ser humana a convertirse en un vampiro. Al despertar tras morir, Lamia se da cuenta de que no tiene latido ni siente dolor o hambre. Al incorporarse se crispa porque «solo el discurso de tu esposo acuchillaba la afonía del espacio. No podías soportarlo» (20), es decir, la voluntad y las palabras del esposo siempre le han estado impuestas a Lamia, quien ni puede comunicarse con él, e inútilmente le intenta comunicar con signos «que no lo comprendías» (20). Esto enfatiza la nula agencia de Lamia frente al poder de su esposo. Finalmente, Lamia ve «un bracito asomando en aquella mezcla

oscura y densa que tu esposo removía sin cesar» (20) y comprende que su esposo es un vampiro y que ha cocinado a su bebé y se lo ha dado de comer. Al percatarse de la situación, Lamia prácticamente enloquece y se queda helada y paralizada. El esposo se marcha y jamás vuelve a verlo. Lamia se convierte en un ser hibernante, «sumida en un letargo sin fin, en el que el día y noche llegaron a confundirse [. . .] [E]l bosque reclamó la cabaña y la maleza lo invadió todo. Nadie se acercó por el lugar [. . .] dejaste de percibirte para descubrirte como Otra» (21). El uso de la palabra 'Otra' en mayúscula llama la atención por varias razones. En primer lugar, nos devuelve a la idea de que los monstruos en general, al representar a seres que no se ajustan a las convenciones sociales, existen en el terreno de la otredad, del lugar más allá de los límites aceptables. Por eso, tanto el vampiro como el don Juan (y Lamia, en este caso) forman parte de él. En segundo lugar, destaca la fragmentación que sufre la protagonista y cómo el relato lo refleja a través de las diferentes personas narrativas. La primera parte, como vimos, está en tercera persona. Hay un distanciamiento significativo de la mujer que Lamia fue antes de conocer al vampiro que la destruye. La segunda parte, cuando se da cuenta de lo sucedido, es narrada en segunda persona, en un intento de darse fuerzas a sí misma en el momento más bajo de su existencia: «Te ordené levantarte. Te costó en enorme esfuerzo

hacerme caso, pero al final, lo conseguiste» (22). Y la tercera parte, cuando saca fuerzas para salir de su letargo y buscar justicia por lo acontecido está en primera persona, enfatizando que, aunque está al borde del abismo emocional constante, Lamia ha vuelto a encontrar su voz, su agencia. La fragmentación que sufre Lamia se debe, evidentemente, al dolor que siente por la pérdida de su bebé, por la aberración que ha cometido el esposo y también por la culpa que siente ella. Este punto en particular, el de la culpa, resulta especialmente relevante si tenemos en cuenta la situación real de muchas mujeres y niños que experimentan abusos y vejaciones por sus parejas o padres cada día en su ámbito familiar[29]:

> Esa Otra [. . .] era un ser abyecto que había comido carne de su carne *porque no habías sabido leer las señales* para interpretar que tu esposo era un alma corrupta de la noche y que las hermosas palabras afiladas que te decía al oído eran en realidad sus colmillos clavados en tu yugular, mientras te drenaba de vida y, al mismo tiempo, le arrebataba la vida al bebé. A tu bebé [. . .] Lo primero

[29] Rosser Limiñana apunta que «el VII Informe anual del Observatorio Estatal de Violencia sobre la Mujer (2015) señala que el 90,7% de los agresores identificados en las llamadas realizadas por menores que viven en un entorno de violencia de género al Servicio telefónico de la Fundación de Ayuda a Niños y Adolescentes en Riesgo (ANAR), corresponde con el padre de los menores, seguidos de la pareja o marido actual de la madre de los mismos (8,1%)» (116).

> que conseguiste fue llorar [. . .] por esa sensación [. . .] de ser una criatura monstruosa, *indigna de este mundo*. (22, énfasis mío)

Así, Lamia, aunque es consciente de que es su esposo quien ha cometido el asesinato de su bebé (y el suyo propio), se siente culpable, al igual que muchas mujeres reales que, habiendo perdido a sus hijos a manos de sus maltratadores o simplemente habiendo padecido abusos ellas, se sienten responsables. En su estudio sobre las estrategias y emociones de la violencia, Antonio Escudero-Nafs et al. afirman que:

> La culpa en sus distintas manifestaciones es una culpa movilizada y generada activamente por el maltratador y el proceso de maltrato [. . .] [A] través de la violencia el hombre crea una realidad en la cual la mujer adquirirá la culpa por los problemas en su relación. (69)

En la parte final del cuento, como dijimos, pasamos a un narrador en primera persona porque Lamia ha encontrado su voz, su razón para seguir existiendo: «busco al que me hizo, al que me condenó a esta no-vida, porque sé que está ahí afuera y *tiene que responder por mi bebé y por mí misma*» (23, énfasis mío). A pesar de esto, el dolor de la mujer es tan grande que dice tener los sentidos adormecidos y «soy ciega, aunque pueda ver. Vivo enmudecida, aunque pueda hablar. Soy sorda, aunque pueda oír. Pero ni veo, ni hablo, ni escucho realmente» (24). No obstante

Lamia tiene que «soportar el lamento inagotable de mi bebé en todos los bebés de todas las tribus, aldeas y villas por las que he pasado [. . .] no puedo aguantar esos llantos porque temo que llamen la atención de mi esposo que, si lo descubre, lo robará para despiezarlo y comérselo» (24). Por esa razón, la mujer roba todos los bebés que encuentra a su paso:

> No puedo exponerlos a la ira de mi esposo [. . .] Tengo que evitar que otras madres pasen por lo que yo pasé y caigan en la locura. Por eso me los llevo y los cuido en mi cueva y los acuno en mi frío regazo. No es culpa mía que acaben durmiendo para siempre. ¿Qué le voy a hacer si no brota leche de mis pechos? [. . .] Solo quiero impedir que mi esposo los asesine como hizo con mi bebé, solo eso.

Lamia se pregunta «¿Cuántas más habrá dejado [su esposo] a su paso», atestiguando su carácter de depredador donvampiresco, y afirma que:

> Solo me mueve el convencimiento de que él está en algún sitio, seduciendo quizás a otras como yo, puede que intentando preñarlas, cuidándolas durante los meses de cortejo mientras se alimenta de su sangre y planeando cómo encandilar a la siguiente. (23)

Así, vemos que en el relato «Lamia», la figura monstruosa tiene una razón para sus acciones, que enfocan la historia, no en el hecho de que perdiera a su bebé, sino en el hecho de que otra

persona, un hombre seductor, la condenara a ella y se lo arrebatara mediante manipulaciones. Además, en este relato Lamia no bebe la sangre de los niños que roba, sino que se alimenta de adultos. La tragedia de Lamia en este relato yace en que, aunque tiene buenas intenciones porque quiere evitar que su esposo asesine a más niños, los bebés también acaban muriendo con ella. Así, aunque cree que no ha enloquecido, el trauma del asesinato de su bebé sí la ha desestabilizado hasta el punto de enloquecer. Sin embargo, como dijimos, esta interpretación pone en evidencia el estado de desamparo y desasosiego que sufren muchas mujeres ante el maltrato o la pérdida de los hijos a manos de sus parejas. Y, sobre todo, subvierte el tropo de la mujer infanticida que existe en culturas antiguas y leyendas, como las que mencionamos de la propia lamia en la greco-latina o la meiga chuchona, en la gallega. Toribio-Hernández apunta que en la antigua Babilonia y Jerusalén se creía en la figura de Lilith o Lilitú, quien, como las lamias, bebía la sangre de los recién nacidos. Explica que todas estas figuras de mujeres demoníacas infanticidas probablemente surgieran para dar explicación a síndromes como el de la muerte súbita del lactante (41).

Así, esta subversión de la historia sirve para arrojar luz sobre problemas de siempre que, en la actualidad, son más

visibilizados, como la violencia de género[30] y la violencia vicaria[31]. Sin embargo, es especialmente relevante el que se introduzca una figura de donvampiro que ofrece una explicación para la transformación de Lamia en monstruo. Ya no se culpa (en esta historia, al menos) a la mujer por los infanticidios, sino que se culpa al donvampiro que la maltrató y destruyó. Por tanto, este giro del relato ayuda a ver el cambio de mentalidad social, donde se reconoce que cualquier tipo de violencia que ocurre dentro del núcleo familiar no es excusable y reconoce la gravedad del problema[32]. Además, la existencia de relatos como este sirve como prueba de la mayor concienciación social que

[30] Gámez Fuentes hace un extenso estudio sobre la repetición de patrones en los medios que perpetúan estereotipos de género a la hora de visibilizar la violencia machista. Arguye sobre la necesidad de abordar el problema de la representación de estas mujeres en los medios como víctimas sin agencia, y de depender del sistema judicial como único/mayor mecanismo para atajar la violencia. Señala que, además de los mecanismos judiciales, es esencial la educación feminista para «desvelar las relaciones entre violencia física, violencia cultural, representación e identidad de género a través de nuevos productos, formatos y enfoques informativos que descubran el legado cultural que ha intentado relegar a las mujeres a posiciones carentes de toda agencia y poder» (208).

[31] Se conoce como violencia vicaria cuando un progenitor hace daño o asesina a los hijos de la pareja con el fin de hacerle daño o vengarse. En España existen varios casos de gran repercusión mediática en el siglo XXI: los hermanos Ruth y José (2011) y Olivia y Anna (2021). En 2021, siete niños fueron víctimas de esta violencia en España. En todos los casos el asesino fue el padre, y en el 42,8% la madre también fue asesinada (Omedes).

[32] La Organización Mundial de la Salud (OMS) señala que la violencia contra las mujeres es un problema global de proporciones epidémicas (WHO, 2013).

existe, no solamente del problema de la violencia, sino de su visibilización como lacra sistémica y cultural.[33]

Cuarto capítulo

Algo que esta investigación pretende revelar son los aspectos de la literatura donvampírica que se revelan como españoles. Así, en el presente capítulo se han agrupado cuatro relatos que, a diferencia de los del capítulo anterior, contienen algún aspecto que los identifica como españoles. Estos son «Vampiro» (1901) de Emilia Pardo Bazán, donde lo foráneo es el protestantismo y no el catolicismo; «El señor Cadáver y la señorita Vampiro» (1919) de Antonio de Hoyos y Vinent, donde se describen personajes de la alta sociedad madrileña en detalle; «Una historia de amor» (1984) de Alfons Cervera, donde encontramos el tema del qué dirán; y «Vampiros en la Habana» (2016) de Covadonga González Pola, donde el don vampiro es un sacamantecas, una figura del folclore norteño español.

[33] En la contraportada de la antología a la que pertenece el relato, *Monstruosas*, leemos:

> Las mujeres [. . .] podemos ser fuertes, inteligentes [. . .] pero todo esto queda eclipsado por una imposición de la que aún no nos libramos: la belleza [. . .] ¿Qué sucedería si, en vez de dejarlas relegadas a la oscuridad y la discriminación, dejásemos que mostrasen todo su poder y todo lo que tienen que contar? Así son estas monstruas desarrolladas por las autoras.

Es decir, es una colección que se declara pensada para romper con estereotipos sexistas.

Vampiro – Emilia Pardo Bazán

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) es una de las pocas escritoras del siglo XIX considerada canónica dentro del corpus literario español. Original de La Coruña, Galicia, muchas de sus historias se sitúan allí, incluyendo el siguiente relato, «Vampiro» (1901). Pardo Bazán es una compleja figura incluso hoy en día. Por un lado, destaca su visión feminista, preocupada por el derecho a la educación y la igualdad de la mujer española y, por otro, su estatus de condesa y su firme catolicismo, que la alineaban más con ideologías más conservadoras. Su legado es indiscutible y, a través de mucho de su trabajo, cuestionó la sociedad patriarcal y el papel que le había sido relegado a la mujer. Así, en el presente cuento, encontramos a una suerte de don Vampiro que, aunque no a través de la seducción, problematiza algo tan intrínseco al statu quo de la época (y en algunos lugares, de hoy en día también) como los matrimonios de conveniencia y su impacto en las mujeres, especialmente las jóvenes.

El relato se desarrolla en el pueblo gallego de Vilamorta. El nombre, Villamuerta, tiene una connotación negativa desde el comienzo. Especialmente destaca cuando uno sabe que «en sus recalificaciones, Pardo Bazán dejó entrever sus afinidades y animadversiones. Sanxenxo, donde pasó veranos, era Portodor; [. . .] O Carballiño, Vila Morta, 'temos que precisar -hace un

inciso Xulia-, que era a vila da súa sogra'» (Méndez). La historia comienza con la joven Inesiña, de quince años, contrayendo matrimonio con Fortunato Gayoso, nuevo rico de setenta y siete años que había amasado una fortuna viajando y haciendo negocios sospechosos, según el narrador o narradora, «porque esos que vuelven del otro mundo con tantísimos miles de duros, sabe Dios qué historia ocultan entre las dos tapas de la maleta» (107). Aunque al principio Inesiña no está muy convencida, se tranquiliza al ver que sus familiares y demás gente del pueblo la animan asegurando que, dada la diferencia de edad, su labor será más la de una hija cuidando a un padre en sus años finales que la de una esposa: «Ahora se explicaba Inesiña los reiterados "No tengas miedo, boba"; los "Cásate tranquila", de su tío el abad de Gondelle. Era un oficio piadoso, era un papel de enfermera y de hija el que le tocaba desempeñar por algún tiempo» (109). Así, la muchacha entra feliz al matrimonio y comprueba que, en efecto, Fortunato solamente precisa de su compañía y cuidados:

> 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 en mitad del invierno. Acércate, échame los brazos; si no, tiritaré y me quedaré helado inmediatamente. Por Dios, abrígame; no te pido más. (110)

Inesiña, como se indica con el cariñoso sufijo -iña en su nombre, es una mujer que, con quince años, todavía es una niña inocente que, además, es una devota católica y conserva su virginidad. Para acceder a la boda, la única condición que impone Inesiña es «casarse en el santuario; era devota de aquella Virgen y usaba siempre el escapulario del Plomo, de franela blanca y seda azul» (106). Además, el narrador afirma que:

> El temor, más instintivo que razonado, con que fue al altar de Nuestra Señora del Plomo, se había disipado ante los dulces y paternales razonamientos del anciano marido, el cual sólo pedía a la tierna esposa un poco de cariño y de calor, los incesantes cuidados que necesita la extrema vejez. (109)

Es decir, ese temor instintivo más que razonado probablemente haga referencia al miedo de la niña a tener que consumar el matrimonio. El temor es instintivo y no razonado porque estamos ante una joven virgen, que, como apunta el siguiente pasaje, es posible que todavía no se haya ni planteado su sexualidad:

> La prueba de que seguiría siendo chiquilla, eran las dos muñecas enormes, vestidas de sedas y encajes, que encontró en su tocador, muy graves, con caras de tontas, sentadas en el confidente de raso. Allí no se concebía, ni en

> hipótesis, ni por soñación, que pudiesen venir otras criaturas más que aquellas de fina porcelana.

Por lo tanto, vemos que estamos ante una niña tan pura e inocente que aun juega con muñecas y para quien era inconcebible plantearse tener una relación sexual.

Conforme va pasando el tiempo, el hombre va fortaleciéndose, como si la compañía de su jovencísima esposa le otorgara una nueva ola de energía y juventud. A la vez, no obstante, la pobre Inés va mostrando signos de agotamiento y envejecimiento prematuro. Como comprobamos, esto es debido al secreto que Fortunato guarda:

> Lo que se callaba el viejo, lo que se mantenía secreto entre él y el especialista curandero inglés a quien ya como en último recurso había consultado, era el convencimiento de 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, recogiendo el anciano un aura viva, ardiente y pura y absorbiendo la doncella un vaho sepulcral. (110)

Sabiendo que Fortunato es un hombre que ha viajado por el mundo, destaca la mención al curandero inglés. Por un lado, encontramos el arquetipo de contagio foráneo. Como sabemos, la itinerancia en los donvampiros es uno de los elementos más presentes en las historias de estos personajes. O bien son extranjeros que vienen a contagiar a los locales, o, como en este caso, es un local que retorna habiendo sido contagiado por un extranjero. Fortunato, como sabemos, ha vuelto de sus viajes habiendo amasado una fortuna, pero, con él el anciano ha traído además alguna enfermedad desconocida (vampirismo) que está contagiando a Inesiña. Además, la mención a un curandero inglés también juega con los tropos. Como sabemos, en el canon vampírico de Europa occidental, es común que el foráneo proceda de lugares como Europa del este u otros lugares considerados lo suficientemente «exóticos» para suponer una amenaza. De igual manera, la religión católica en el canon anglosajón es normalmente representada, Lee Six afirma, como «comparatively exotic» (*Spanish* 172). Su eficacia contra el vampirismo:

> Is not one of comfortable and comforting familiarity [. . .] [I]t would seem that the rituals are [sic] part of the otherness that makes the classic vampire texts frightening, rather than offering the reader (or viewer) relief from fear, notwithstanding their coding as representative of good in the good versus evil binary. (*Spanish* 172)

En «Vampiro», sin embargo, encontramos que Fortunato, quien quizás se haya contagiado, ha tratado con un curandero -que no médico- inglés. Tenemos una doble inversión de lo que supone ser foráneo: por un lado, el hombre es un curandero, es decir, practica una medicina de dudosa eficacia y valía a los ojos occidentales. Vemos la omnipresente oposición de barbarie y civilización. Por otro lado, el curandero es inglés, y, por extensión suponemos que de religión protestante. Así, Pardo Bazán transfiere la cualidad de otredad a lo que es visto como familiar en el canon anglosajón: lo inglés y (implícitamente) el protestantismo[34].

Finalmente, Inesiña muere con apenas veinte años, mientras que Fortunato no solamente continúa vivo, rompiendo con los pronósticos de los aldeanos, sino que está mejor que antes:

> Daba indicios de mejorar, hasta de rejuvenecerse. Ya salía a pie un ratito [. . .] a cada paso más derecho, con menos temblequeteo de piernas. A los dos o tres meses de casado se permitió ir al casino, y al medio año, ¡oh maravilla!, jugó su partida de billar, quitándose la levita, hecho un

[34] Abigail Lee Six ahonda en cómo el canon vampírico anglosajón se ha hecho valer del catolicismo como elemento exótico para combatir el vampirismo y cómo, en muchos casos, se representa como algo que causa temor (172). Se ahonda en esta cuestión en las páginas 223 y 226. Así, destaca que sea un inglés, presumiblemente protestante, quien sea presentado como extravagante al público español.

> hombre. Diríase que le soplaban la piel, que le inyectaban jugos: sus mejillas perdían las hondas arrugas, su cabeza se erguía, sus ojos no eran ya los muertos ojos que se sumen hacia el cráneo.

Aunque el relato no presenta un vampiro ni una figura donjuanesca de por sí, tenemos ambos elementos latentes. Fortunato e Inesiña forman una pareja. Don Juan y el vampiro a menudo seducen a sus víctimas con promesas de matrimonio o un tipo de unión semejante. Así, los protagonistas se encuentran en este tipo de unión. De manera similar al vampiro y al don Juan, Fortunato, aunque es un hombre mayor que no destaca por sus apariencias, sí tiene en común con ambos iconos el hecho de que se aprovecha de la mujer a quien promete su vida. Además, como todos los donvampiros, vemos en el centro del relato un cuestionamiento al papel que el sistema patriarcal ha otorgado a la mujer. Aquí encontramos, de nuevo, la cuestión del cambio de sistema económico. Como se estableció en el primer capítulo, una de las principales razones por la cual aparecieron las figuras donvampirescas es debido al paso de un sistema económico feudal al capitalismo. Este cambio introdujo la división de las esferas públicas y privadas. No obstante, hay una contradicción. Según este nuevo sistema existe la igualdad, pues ya no hay sirvientes sino trabajadores remunerados. Sin embargo, existe la esfera privada, una en la que las mujeres todavía ejercen de sirvientas

y son tratadas como inferiores al hombre[35]. Por esa razón, aparecen las figuras donvampirescas, para poner en evidencia la vulnerabilidad de la esfera privada donde el elemento fantástico, como apunta Trigo, «ayuda a consolidar la posición marginal de la mujer, que, hablando de manera metafórica ha estado siempre 'vampirizada' por la sociedad patriarcal» (126).

Así, queda claro que Fortunato es un don Vampiro. Aunque no usa su aspecto hermoso para atraer a sus víctimas, sino su apariencia vulnerable e inofensiva, al final, acaba siendo igual de letal para ellas:

> Sabía Gayoso que Inesiña era la víctima, la oveja traída al matadero; y con el feroz egoísmo de los últimos años de la existencia, en que todo se sacrifica al afán de prolongarla, aunque sólo sea horas, no sentía ni rastro de compasión. (110)

[35] Se debe recordar, sin embargo, que la situación económica era más compleja. Como mencionamos con anterioridad, la situación de las mujeres trabajadoras (que sería el caso de Inesiña) era más precaria que la de las mujeres de clase media o alta. Por ello, estas mujeres ya habitaban la esfera pública debido a su necesidad de trabajar. Es más, Radcliff afirma que «Despite the "angel of the house" ideal, the reality of virtually all women of the popular classes was employment for most or part of their lives» (127), que «single or widowed women were especially likely to fall into destitution» y que en 1860 dos tercios de las personas sin hogar eran mujeres (16). Además, las contradicciones del nuevo sistema económico no solamente se aplicaban a la situación de la mujer, sino al uso de mano de obra esclava en el comercio con Cuba, por ejemplo (7).

Además, siguiendo el patrón de estas figuras, Fortunato es un depredador en serie, ya que tras la muerte de Inesiña vemos que: «don Fortunato busca novia [. . .] Y don Fortunato sonríe, mascando con los dientes postizos el rabo de un puro» (111-12).

Así, «Vampiro» pone en evidencia la explotación que sufrían las mujeres, en particular, de clase humilde. Como hemos dicho, en el momento en el que se publicó el relato nos encontrábamos en un momento de grandes cambios económicos. El texto presenta a Fortunato, un acaudalado hombre que no ha obtenido su fortuna a través de su familia, es decir, no es un aristócrata sino un burgués. Parece que Pardo Bazán, quien sabemos que era condesa, problematiza esta nueva clase social de gente que ha obtenido su riqueza gracias al nuevo sistema económico. Más allá de la opinión que la autora tuviera de dicha clase, destaca la injusticia de las disparidades económicas y educativas entre los ricos y la clase humilde, en particular las mujeres en un contexto matrimonial. En primer lugar, debemos preguntarnos cuánta educación habría recibido Inesiña en ese momento. En la época del relato, 1901, aproximadamente el 55 por cien de los españoles estaban alfabetizados (Radcliff 112) y Galicia, comunidad autónoma donde se sitúa la historia, se encontraba en un nivel promedio en comparación con el país en general (Radcliff 119). En 1857 España aprobó la ley Moyano, que hizo obligatoria, aunque no gratuita, la escuela primaria (Radcliff

112). Es decir, considerando su origen humilde, rural, su condición de mujer, y, en especial, su inocencia en el relato, podríamos deducir que Inesiña es una niña con poca educación. Del mismo modo, debemos cuestionar los motivos por el que no solamente ella, sino en especial su tío, el abad Gondelle, deseaban que se casara con Fortunato. En este caso, los motivos claramente son económicos. Gondelle, ejerciendo como padre y madre de Inesiña, se libraría de tener que mantener a la muchacha al pasarle esa responsabilidad a Fortunato. Además, como el anciano menciona en el relato, él había pagado por Inés, incluso refiriéndose a su aliento, que bebía por las noches (como buen vampiro) como «caro». Las transacciones económicas dentro del núcleo familiar no eran algo extraño, ya que la dote, pago que el padre de la novia hacía al nuevo esposo, era algo común. Aquí, sin embargo, encontramos que el viejo se haya valido de su nueva fortuna para literalmente comprar a Inesiña. Si la niña no se hubiera encontrado en una situación tan precaria, sin dinero, sin una educación que le ayudase a tener un porvenir independientemente de figuras paternas o maridos, quizás no hubiera accedido al matrimonio y quizás su tío no la hubiera presionado a ello. No obstante, el contraer matrimonio con un hombre que parece estar en sus últimos años de vida parece la mejor opción para que la muchacha se libre de depender de ningún hombre al, con la muerte del esposo, poder pasar

rápidamente a ser una joven viuda adinerada. Desafortunadamente, esa aparente solución resulta conducirla a su prematura muerte. Por tanto, ¿qué nos dice Pardo Bazán con esta situación? Como hemos visto, en las historias de vampiros destaca la dicotomía de mujer buena/mujer mala. Inesiña es sin duda alguna una mujer buena: es cariñosa, obediente, inocente y muy católica. Sin embargo, al contrario que en otras historias donde el vampiro es destruido, las mujeres malas son vampirizadas y las mujeres buenas sobreviven para cumplir con su rol de esposas y madres, en «Vampiro» Inesiña muere. El narrador, que es una voz en tercera persona, aparentemente perteneciente a algún aldeano o aldeana de Vilamorta, se muestra furioso ante esto y amenaza con vengarse por lo sucedido a la niña: «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!». DeVirgilis arguye que esta respuesta activa apunta al deseo de arrojar luz sobre las injusticias que las mujeres sufrían en el ámbito del matrimonio sin poder hacer nada para cambiarlo (118) ya que una vez casadas «women lost the few civil rights they had and, to add injury to insult, there was no divorce law in the modern sense of the word» (Louis 767-68). Así, vemos una denuncia de la cosificación de la mujer como moneda de pago que es pasada de mano en mano, y, por ende, de la opresión que la institución del matrimonio

podía ejercer sobre las mujeres. Esto también resalta [NB: usa la voz activa] si tenemos en cuenta que en varios momentos del corto relato se hace referencia a Inés en términos económicos. Ya mencionamos que su aliento es descrito como «caro» y que Fortunato afirma que es suya porque la ha comprado. Al morir, el narrador la menciona como «la vida de un organismo que había regalado a otro su *capital*» (énfasis mío). Por un lado, DeVirgilis apunta al uso de este vocabulario económico como una subversión en sí (106). Considera que al usar este vocabulario hay una reapropiación de metáforas de lenguaje masculino porque lo económico pertenece a la esfera pública. Por otro lado, Lee Six menciona que, aunque Inesiña considere inocente que Fortunato le pida dormir con ella, probablemente sea porque debido a su extrema pobreza, no sepa que entre la clase burguesa y aristocrática lo común fuera que los esposos durmieran en alcobas separadas (*Spanish* 28). Por tanto, Fortunato, haciéndose el inocente, se aprovecha de Inesiña desde el comienzo con gestos aparentemente inofensivos. Además, algo que también destaca Lee Six es que los aldeanos de Vilamorta no se dieran cuenta de la situación hasta que Inesiña muere. Apunta que, dado que en España lo considerado normal en una buena esposa era pasar la mayor parte del tiempo dentro de la casa, los aldeanos jamás vieron el proceso de consumición ante el que la pobre niña

acaba sucumbiendo (*Spanish* 30). Así, se critica la normalización del encierro de la mujer considerada como buena esposa y madre.

En conclusión, el relato «Vampiro» expone el gran problema que suponía para la mujer, pero en especial para las mujeres sin recursos ni educación, la institución del matrimonio. Sin una ley que permitiera disolver las uniones problemáticas ni unas leyes que protegieran a la mujer en caso de abusos[36] dentro de estas uniones, el matrimonio entendido por el statu quo de la época podía ser una pesadilla más letal que los vampiros más sanguinarios.

El señor Cadáver y la señorita Vampiro – Antonio de Hoyos y Vinent

Antonio de Hoyos y Vinent (1884-1940) era un autor, periodista y marqués madrileño que se codeaba con otros artistas contemporáneos suyos, como Emilia Pardo Bazán. A menudo participaba en tertulias literarias y su escritura incorporaba elementos decadentistas. Abiertamente homosexual y anarquista, acabó en la cárcel, donde falleció en 1940. Este cuento destaca para nuestro análisis por presentar a una vampira femme fatale, personaje arquetípico del decadentismo en la época. Al final del siglo XIX y principios del XX se dio la primera ola feminista. El auge del papel de la mujer en la sociedad como más que madre

[36] Ver Smart 14.

o esposa y la introducción del sufragio femenino en diversos países de Europa impulsaron la figura de la cruel mujer.

En este cuento, encontramos a un narrador en tercera persona que describe las tres veces que coincidió con una misteriosa mujer y su acompañante. La primera vez los ve en un teatro. En el relato destaca la descripción de la gente que asiste a la función, como «un zumbido de colmena» (83), y Hoyos y Vinent detalla cómo eran los diferentes personajes que se podía uno encontrar en el teatro de Madrid de principios del siglo XX a modo tan visual que parece una pintura:

> En el patio de butacas hacinábase una multitud hórrida que reía a carcajadas, aplaudía furiosamente, coreaba los couplets y decía desvergüenzas a las artistas [. . .] amable muestrario de la fauna del bajo pueblo—chulos, mozas de rompe y rasga, vendedoras de la cercana plaza de la Cebada, verduleras, albañiles y soldados [. . .] Toreros vestidos con trajes claros, leontinas gruesas como cables y fastuosas sortijas de brillantes [. . .] fumaban buenos puros, hablando de sus cosas, sin hacer maldito el caso de las damas; alguna carnicera, gorda, fofa, monstruosa, desbordaba su formidable humanidad, estelada de estupendas joyas, y reía, haciendo temblar los promontorios de sus senos, los chistes de un guapo chico que *la estaba*

> *camelando*[37] [. . .] los grandes sombreros cocotescos de alguna prójima o dama en busca de aventuras sospechosas, pues el verdadero estado social hacíase difícil de clasificar, ya que suprimidos los clásicos *picos pardos*[38] [. . .] tenían todas cierto grato aire de familia. (84-85)

Desde el principio le llama la atención la belleza y vitalidad de la mujer contrastada con el cansancio y decaimiento físico del hombre. Además de compararlo con un esqueleto, describe la sensación impactante que siente al verlo por primera vez:

> Nunca olvidaré el horror de aquel rostro lívido, demacrado, de salientes pómulos, en que los labios muy rojos se entreabrían sobre el negro abismo de la boca, y los párpados violáceos caían pesadamente sobre las pupilas opacas. (87)

En contraste con él, la mujer contiene una belleza extraordinaria, con un rostro que «se mostraba en una armonía perfecta de líneas», unos «labios rojos ofertores de voluptuosidades» y, aludiendo a lo sobrenatural, unos ojos morados: «fulguraban dos amatistas» (88). Así, desde el comienzo se establece la presencia dominante e imponente de la mujer que

[37] «Camelar» significa seducir en argot gitano.
[38] «Irse de picos pardos» es una frase hecha española que hace referencia a salir por la noche de fiesta. Originalmente se refería a salir de fiesta y en busca de prostitutas, que llevaban faldas con unos picos de color marrón (pardos) sobresaliendo para indicar que eran prostitutas.

además es reforzada a continuación cuando el narrador pregunta por ellos a un amigo. El hombre responde que los ha visto numerosas veces y cuando el narrador incurre en si está seguro de que son ellos, el hombre responde:

> A lo menos, ella. Él creo que también; pero no lo juraría. Una de las veces que le vi me pareció más viejo; otra, más joven. Lo que sí puedo asegurar es que es siempre igual, igual en su elegancia teatral, exageradísima; igual en su aire laxo, en ese aspecto de cansancio inmenso, en esa palidez de agonizante. (88)

Es decir, queda establecida la idea de que estamos ante una mujer que posiblemente sea una femme fatale que, aunque no estemos seguros todavía de si lo hace de manera sobrenatural, exprime figurativa y literalmente a los hombres, pues en la duda del conocido del narrador queda claro que no es el mismo hombre siempre, pero sí la misma mujer. Además, desde el primer momento también se alude a la posible maldad de la Vampira, ya que tenía «un no sé qué de cruel y voluptuoso, a la vez que escalofriaba» (92), así como a sus capacidades hipnóticas y seductoras, ya que el señor Cadáver «en vez de contemplar el escenario, la contemplaba a ella galvanizado en extraña fiebre de deseo» (92). Queda claro desde el primer encuentro con la extraña pareja que estamos ante un arquetipo. El personaje de la señorita Vampira claramente pertenece al arquetipo de la primera chupasangres

femenina con esas capacidades hipnóticas y seductoras, «Carmilla», que, además, aunque seducía a mujeres y no a hombres, era otra doña Juana en serie. Aunque no lo sabemos a ciencia cierta, es altamente improbable que De Hoyos y Vinent no estuviera familiarizado con el relato de Sheridan Le Fanu, escrito unos cuarenta años antes. Dentro del propio relato que nos ocupa hay referencias a artistas como Edgar Alan Poe y E. T. A. Hoffmann, quienes, como sabemos, eran autores de fantasía y terror gótico. Esto, aunado a la itinerancia de la señorita Vampira y el señor Cadáver -el amigo del narrador dice haberlos visto «un invierno en Niza, un verano en Ostende, un otoño en Venecia [. . .] [S]on ciudadanos de Cosmópolis» (88)- que recuerda claramente a los viajes que se relatan en «The Vampyre» de Polidori, hacen pensar que era más que probable que de Hoyos y Vinent conociera bien ambos relatos vampíricos y los usase como inspiración para este. Además, aunque el narrador no lo sabe con certeza, el lector está seguro de que, en efecto, estamos ante las capacidades seductoras letales de una vampira real, y que los motes que les dan a ambos personajes no son meros motes sino nombres que indican su verdadera naturaleza.

La segunda vez, en otro evento social, vuelve a encontrarlos, pero no está seguro de que el hombre sea el mismo a pesar de demostrar los mismos signos lánguidos que la primera vez. El encuentro se produce en el teatro de nuevo, pero esta

vez en la sala Olimpia, en París. Contrasta la manera en que de Hoyos y Vinent describe a los asistentes parisinos, a quienes califica de «criaturas de lujo y amor» (93) que triunfaban en los palcos en contraposición a los madrileños, que como vimos antes, describe como si se trataran de fauna. Lo que no cambia, sin embargo, es cómo nos describe a la señorita Vampira:

> Victoriosa siempre en el luminoso triunfo de su belleza, reverberadora en la deslumbrante blancura del cuello [. . .] el rostro, de eucarística albura, cortado por la roja cuchillada de los labios; entre los hilillos de oro de las pestañas, las portentosas amatistas de sus ojos. (95)

Asimismo, describe al señor Cadáver de esta forma:

> ¿Era él? Desde luego; aquella era su misma elegancia exageradísima de poeta romántico; aquella, su apostura fofa, rota; aquellos, sus párpados plomizos, cayendo pesadamente sobre los ojos sin brillo; pero . . . ¿era el mismo? Parecía más joven y, al mismo tiempo, más acabado, más vencido, en un extraño derrumbamiento físico, y, al mismo tiempo, como en Madrid, vi sus ojos fijos en su compañera, y su persona entera tendida hacia ella en un inmenso anhelo de posesión. Sentí un escalofrío de miedo. (95-96)

De nuevo, vemos dos elementos claros. Por una parte, encontramos el dominante poder seductor hipnótico de la mujer. Lo vemos a

través de la descripción de su increíble belleza y, en especial, de la condición de prácticamente hipnosis bajo la cual el hombre se encuentra observándola. Vemos otra vez resaltada la cualidad de femme fatale donjuanesca de la vampira al dudar de si el hombre es el mismo o no, aludiendo a la cantidad de «víctimas» de la señorita. Además, la descripción cadavérica del hombre, su aspecto de ser embrujado, los ojos como amatistas de la mujer y el miedo que el narrador dice sentir, subrayan la cualidad sobrenatural de la mujer. Así, no solamente estaríamos ante una femme fatale, una doña Juana, sino ante una doña Vampira.

La tercera vez que ve a la mujer la encuentra sin acompañante y entabla una conversación con ella. Al verla, se da cuenta de que, aunque de cerca pierde un poco de su aspecto colosal:

> conservaba, sin embargo, lo más pasmoso de su pasmosa belleza: el esplendor de su figura, el victorioso reverberar de su cutis, el fulgurar de sus ojos; pero, sobre todo, una potencia de vida, una intensidad tal de alegría, un reflejo de pasión, de voluntad, de dominio, que *fascinaba, atemorizando al mismo tiempo* [énfasis mío]. (96-97)

Regresamos al concepto de la fascinación y el miedo, tan esencial en estas figuras. El narrador se siente fascinado por esta portentosa mujer de extraordinaria belleza y carácter

cautivador. No obstante, como apunta, la excesiva pasión, voluntad y dominio son factores que le causan miedo. ¿Por qué puede ser? No es complicado deducir que, en la España de comienzos del siglo XX, estas características en una mujer pueden resultar inapropiadas por estar tradicionalmente vinculadas al género masculino. Así, el narrador se siente amenazado como potencial presa de la mujer en sentido figurado, pero también en su estatus de hombre, de figura patriarcal que ha de cumplir su rol -de dominador y no de dominado- en la sociedad en la que vive.

Conforme avanza la conversación, el hombre afirma que «sus hermosos ojos comenzaron a envolverme en efluvios de deseo. Decididamente aquellas pupilas tenían algo de hipnóticas» (97) y se pregunta si él no será una víctima más para esta mujer, si «los hombres para aquella mujer eran eso: una presa de voluptuosidad y de dinero, algo que ella destrozaba, aniquilaba, para dejarlo luego abandonado como un despojo miserable» (98). Este temor a si para la mujer los hombres no son más que alguien a quien seducir y sacarles el dinero muestra la misoginia de la sociedad del momento. La mujer, como es vista con diversos hombres, es considerada una aprovechada que, si está con ellos, es para explotarlos física y económicamente.

Al final del relato, encontramos un desenlace previsible pero satisfactorio. El narrador despierta exhausto sin saber dónde está ni cómo ha llegado hasta allí, y afirma que:

> Sentía un cansancio inmenso, impresión de acabamiento tremenda, incapacidad física que me hacía temer que, en un loco galope de años, había llegado la vejez para mí. Al mismo tiempo, mi memoria no funcionaba bien. Confusa niebla envolvía imágenes y pensamientos. (98-99)

Igual que los hombres que ve con la señorita Vampiro, reconoce en sí mismo que su aspecto parece más viejo de pronto. Así, confirma su sospecha de que él también se ha convertido en uno de los señores Cadáveres al mirarse al espejo tras darse cuenta de que ha pasado la noche con la mujer, que duerme a su lado. Poco a poco comienza a recobrar las lagunas de su memoria, producidas por el efecto hipnótico y seductor de la vampira, recordando «los feroces arrebatos de un deseo insaciable, las eróticas brutalidades, el *demoníaco* torbellino que nos había arrebatado como en dantesca maldición. Y los besos crueles, inacabables, *absorbedores de vida*» [énfasis mío] (99-100). La referencia a lo demoníaco claramente viene de la tradición de asociar a la figura del vampiro con el diablo que discutimos en el primer apartado de este estudio, y el absorber la vida, una alusión a beber la sangre. El poder de esta doña Vampira es tal, que incluso en medio de esta revelación y de haber notado «un

extraño olor de podredumbre» (100) emanando de los labios de la mujer, el narrador siente «de nuevo espoleada mi pasión y me incliné para besar el cuello torneado filigranado [sic] de venas azules» (100). Es entonces cuando el hombre se percata de que la mujer que yace junto a él está fría y pálida como el mármol, recordándole a «las frías estatuas entre los brazos de los monjes sacrílegos tentados por Satanás» (101), otra referencia a lo diabólico. Finalmente, el hombre siente repulsión por la mujer, al percibir que su frialdad no es ni de mármol ni de muerte, sino algo extraño, con una cualidad incluso reptiliana.

El relato, como dijimos al comienzo del análisis, reúne una serie de elementos que lo clasifican como una historia arquetípica de vampiro donjuanesco, que se ha establecido, en esencia, como el vampiro por excelencia. En primer lugar, encontramos la seducción a través de su belleza. En segundo, su capacidad manipuladora o hipnótica. En tercer lugar, su estatus social elevado: la mujer siempre se viste elegantemente y frecuenta lugares de la alta sociedad, como teatros y cafés. En cuarto lugar, destacan los viajes de la vampira. Desde los relatos de Polidori y Le Fanu, y la novela de Stoker, queda establecida como una de las características del vampiro su itinerancia: la mujer de este relato es vista en España, Italia o París, por ejemplo. Todos estos elementos, además, son compartidos por la figura donjuanesca desde la primera

representación más popular, la de *El burlador*. Ahora bien, una vez visto que estamos ante una doña Vampira ¿qué nos dice esta interpretación del mito, especialmente en cuanto a la posición de la mujer en España? Como hemos visto, el principio del siglo XX era un momento clave para el feminismo. Las mujeres comenzaban a tener un papel mayor en la sociedad más allá de ser esposas o madres. La vampira que vemos en este relato representa a las mujeres que no se ajustaban a ese modelo de esposas o madres y operaban al margen de lo que el sistema patriarcal consideraba adecuado para una «buena» mujer. De nuevo, encontramos la oposición entre la mujer buena y mala, la recatada y la casquivana, la virginal y la diabólica. Así, este cuento enfatiza la amenaza que suponían estas mujeres para el sistema patriarcal y la familia normativa en el momento. De Hoyos y Vinent deja entrever la misoginia social del momento, que tildaba a las mujeres que osaban dejarse ver con diversos hombres de diabólicas y de querer aprovecharse de los hombres. A los varones, en contraposición, los describe como sus víctimas. Aunque estemos ante una doña Juana (o doña Vampira, más bien), la amenaza al statu quo es la misma: se trata de un ente desestabilizador de la familia y el orden patriarcal. Sin embargo, en este relato permea la sensación negativa a causa del tufo misógino, y la figura vampiresca resulta un ente opresor ante los ojos del lector de la época. La vampira se percibe así

por poseer cualidades dominantes supuestamente propias del género opuesto y por llevar a la perdición (emocional y financiera) a hombres. El vampiro, por su parte, es visto así por desviar a las mujeres de sus roles como esposas o madres tomando su virginidad y su capacidad de engendrar. Al convertirlas en no-muertas hace que no puedan pertenecer al orden familiar tradicional y aceptable, pues ya no podrán ser esposas ni madres.

Muchas representaciones de vampiros más actuales, tanto varones como hembras, amenazan el statu quo por convertir a las supuestas mujeres «buenas» en «malas», apartándolas de su restringido rol social como esposas y madres para otorgarles la libertad de operar individualmente sin tener que cumplir los papeles tradicionales que la sociedad les ha impuesto. Por tanto, como vemos, la representación de estas figuras ha cambiado muchísimo, siendo un reflejo de los tiempos en los que se desarrollan.

Una historia de amor – Alfons Cervera

El relato «Una historia de amor» fue publicado en 1984 por el valenciano Alfons Cevera (1947) en la colección, del mismo autor, *De vampiros y otros asuntos amorosos*. Cervera ha publicado novelas, colecciones de relatos, poemas y artículos periodísticos. El libro al que pertenece este cuento está compuesto por microrrelatos en su totalidad. En este

microrrelato, cuya extensión no supera las dos páginas, vemos la historia de una joven muchacha que recibe visitas de una figura vampírica por las noches. Ella lo recibe felizmente y se deja morder. El acto del mordisco es placentero no sólo para el vampiro sino para ella también. Se hace hincapié en la felicidad, la lujuria y el éxtasis que sienten los protagonistas durante estas visitas nocturnas. Al final de la historia, sabemos que la mujer ha de marcharse del lugar donde vive porque la gente del lugar empieza a sospechar y a chismear al respecto. Por último, convertida en vampira ella misma y alentada por escapar del qué dirán, se marcha con el vampiro y viven felices eternamente.

La historia comienza de manera muy visual, con la mujer durmiendo en una estancia altamente evocativa del cine «En la salita a oscuras ya [. . .] el proyector de superocho y la pantallita en blanco, la botella de ginebra por la mitad y el cenicero con cientos de boquillas amarillas» (120). Lee Six describe el microrrelato como «a homage (of dubious quality) to Valle-Inclán and Hollywood Hammer combined» (120). La descripción del misterioso visitante inmediatamente nos confirma que se trata de un vampiro: «una ampulosa capa de terciopelo, el esmoking de lujo y la piel de una palidez inexplicable» (120). Cervera se vale de la imagen clásica del vampiro romántico que, lejos de ser un horripilante monstruo rural, se trata de un

hermoso, elegante y acaudalado hombre como los dandis románticos o los donjuanes. El acto del mordisco, de nuevo, evoca el acto sexual, que no produce temor, sino que excita a la mujer: «hundía los huesos de la boca en el cuello de mármol que ni se inmutó siquiera [. . .] el placer dejó paso a una sensación de estática felicidad» (120). Además, vemos que la mujer no sufre ni se marchita. Este punto llama la atención por cómo el texto lo expone: «Tampoco, como dicen otros escépticos, se fue secando poco a poco, ni se la fueron comiendo la palidez y la tristeza: vivió eternamente [. . .] se miraban ya con la mayor de las lujurias» (121). Al desviarse del tropo del sufrimiento en la transformación de la víctima en vampiro, Cervera abre la puerta para interpretar la positividad de la relación entre en vampiro-humano como una reivindicación de las relaciones no-normativas. Menciona que «como dicen otros escépticos», se esperaría que, por el vampiro no ser una pareja tradicionalmente aceptable por el ambiente de la humana, la mujer sufriera. Sin embargo, no lo hace. Este punto, que podemos leer como una defensa de lo no-normativo o la otredad, también se ve resaltado por el contraste final con la razón por la cual la mujer decide abandonar su hogar. Lee Six ya nota esto en su análisis y afirma que el autor «appears to devalue the importance of public reputation as far as the narrative voice is concerned». Sin embargo, «It remains noticeable, though, that the woman's need to move is not called

into question, implicitly acknowledging the continuing power of the *quedirán* and its links back to *limpieza de sangre*»[39] (67). En efecto, encontramos que a pesar de la nota positiva con la que termina la historia de amor transhumana que nos presenta Cervera, los protagonistas no pueden escapar de la mentalidad provinciana española de su entorno: «enterado el servicio de las aventuras nocturnas, se vio obligada a abandonar aquellos lugares: así nacieron las historias falsas de las gentes» (121). A pesar de no usar nombres hispanos ni ubicar la acción en ningún lugar específico, es en la importancia del qué dirán y el chisme donde percibimos una esencia española añadida que otorga a la historia su característica íbera. Como numerosas personas españolas de credos diferentes al cristiano en el pasado, la protagonista de la historia debe marcharse porque, al haberse convertido en vampira, ya no puede permanecer allí porque sus vecinos no la aceptarían. Así, de manera similar a los judíos o musulmanes que fueron expulsados de España a raíz de los estatutos de limpieza de sangre, la mujer se marcha porque se ha mezclado con alguien exterior, un Otro que la ha contaminado y

[39] Los estatutos de limpieza de sangre se iniciaron en Toledo en 1449. Fueron ideados para dificultar el acceso a ciertos puestos y esferas sociales a los considerados de sangre impura por no tratarse de «cristianos viejos», es decir, por no proceder de un linaje de exclusivamente cristianos (Burk 10).

convertido en impura[40]. Lee Six profundiza en el contraste entre el chisme y la verdad en las culturas anglosajonas e hispanas y afirma que, en el mundo hispano, al contrario que en el anglosajón, uno «is not primarily worried that God or even he himself knows he has sinned, but first expresses concern about the fact becoming known publicly» («The Monk», 31). En la España de 1984, momento de la publicación del relato, este aspecto de la cultura española habría todavía sido de suma importancia. El país se encontraba recién salido del periodo de transición a la democracia, que se enmarca entre la muerte de Franco en 1975 hasta la celebración de las primeras elecciones democráticas en 1982 (Jiménez 8). No es de extrañar, entonces, que el peso de la moral nacionalcatólica, que había regido durante cuarenta años en el país, todavía se sintiera en la sociedad. Así, una mujer que decidera dejar su comunidad por saber que jamás iba a ser aceptada al haberse emparejado con alguien de sangre impura, un foráneo, un Otro, un vampiro, pone en evidencia la mentalidad todavía tan conservadora del momento y el vínculo del qué dirán con la cuestión de la limpieza de sangre. No debemos olvidar

[40] Teniendo en cuenta el peso histórico de los estatutos de limpieza de sangre y el efecto que ello tuvo en las vidas de aquellos que se vieron en la necesidad de ocultar sus orígenes, es comprensible que Lee Six establezca una conexión con el *qué dirán*. No obstante, vale la pena notar que la idea de la sangre impura a través del contagio vampírico funcionaría igual para subrayar la otredad y la necesidad de marcharse.

tampoco que es una mujer quien «se contamina» y se marcha con el vampiro. De nuevo, como en las historias más clásicas, encontramos el tema de la desestabilización del orden familiar normativo, al ser la mujer extraída del ámbito por su vampirización. La diferencia es que, al contrario que en iteraciones anteriores, la mujer aquí es feliz con el vampiro, quien a su vez la ama. No vemos, pues, una condena de la mujer que es seducida por el vampiro, sino una celebración de ello, vislumbrando un cambio en la posición social de la mujer. En efecto, en el momento de la publicación del relato, las libertades legales de la mujer como sujeto igual al hombre eran algo muy nuevo. Durante la Transición la mujer alcanzó el derecho al divorcio, el matrimonio civil y el aborto. La libertad de las españolas era tan limitada que, hasta la aprobación de la constitución de 1978, las mujeres no podían ni siquiera abrir cuentas bancarias (Fages 27). En el relato, si bien encontramos un donvampiro que seduce a una joven y acaba fugándose con ella, esto no supone la condena de la mujer puesto que, al contrario que otras mujeres vampirizadas en el pasado, como Lucy en *Dracula*, se le permite tener un final feliz más allá de que escoja irse por la cuestión del qué dirán.

Vemos, pues, que el vampiro en «Una historia de amor» reúne todos los elementos arquetípicos del donvampiro: la seducción, el misterio, la elegancia, el origen noble, las visitas

nocturnas o las relaciones fuera del statu quo. Algo que enfatiza el donvampirismo es la relación entre el donjuanismo y el vampirismo que se ve a través de la configuración de la colección y su título. Llama la atención que la antología tenga por título *De vampiros y otros asuntos amorosos* pero que solamente encontremos a un vampiro, el de «Una historia de amor». A su vez, destaca que se titule este relato haciendo abierta referencia al amor, mientras que, en los otros, aunque se trate de temáticas sexuales/amorosas, no se haga esta referencia explícita. La colección está compuesta por microrrelatos que tratan de aventuras o deseos sexuales, y está plagada de referencias a la literatura, la filosofía, la música y el cine. Estas referencias forman parte del hilo que teje las diferentes historias de amor de cada relato, como si los amantes, al conversar acerca de ellos, encontrasen algo afrodisiaco. No obstante, destaca que, para culminar la antología y cerrar la colección con un gran final amoroso, se elija la figura del vampiro. Así, lo que percibimos con esto (y que se viene defendiendo a lo largo de toda esta investigación) es que el chupasangre se ha convertido en la figura seductora por antonomasia. Cervera, sabiéndolo, corona su antología con este relato, ayudando a afianzar al donvampiro como icono.

Vampiros en La Habana – Covadonga González-Pola

El siguiente relato, «Vampiros en La Habana», de Covadonga González-Pola, se publicó en la antología *La sombra de Polidori* (2016) y *El hombre del vestíbulo* (2016). La autora, natural de Asturias, es escritora, editora, consultora editorial y fundadora de la escuela de escritura Tinta Púrpura[41]. El cuento representa, dentro de esta investigación, uno de los que más reflejan su autoría española. Los elementos vampíricos están mezclados no solamente con figuras del folclore del país que tradicionalmente han sido asociadas al vampiro, sino con una leyenda concreta basada en hechos reales: la del vampiro de Avilés. Cualquier buen español que se precie, aunque no conozca los detalles de la leyenda, ha escuchado la mención del vampiro de Avilés, también conocido como el sacamantecas. Los hechos que ocurrieron y posteriormente se convirtieron en leyenda oral para advertir a los niños, transcurrieron en abril de 1917, cuando apareció muerto y desangrado el niño Manuel Torres, de ocho años. Tras los testimonios de varias personas del pueblo y varias pruebas, se concluyó que Ramón Cuervo, quien padecía una tuberculosis contraída años antes en Cuba, era el autor del crimen. Una prueba médica reveló que Cuervo había ingerido cantidades elevadas de sangre y varios testigos lo

[41] Para más información ver: http://www.covadongagonzalezpola.com/

identificaron. El hombre finalmente admitió su autoría y confesó que, en Cuba, un curandero le dijo que la única manera de superar su enfermedad era bebiendo la sangre de un niño sano. Así nació la leyenda del estripador de Avilés, sobrenombre dado por los medios de la época, que más tarde se convirtió en el vampiro de Avilés.



EL NOROESTE

Horrible asesinato en Avilés

Matan á un niño para beberle la sangre

Detención del asesino, que niega el crimen

(INFORMACIÓN DE NUESTRO CORRESPONSAL SR. PANIZO)

Otro crimen como el de Gádor

El barrio de la Magdalena de Corros, lugar situado en una de las afueras de esta villa, fué ayer teatro de un asesinato horrible, perpetrado en la persona de un niño d eocho años de edad, quien, debido á su inocencia, se prestó á servir de guía á un forastero, satisfaciendo así los criminales propósitos de un desalmado que, influído sin duda por creencias supersticiosas, no vaciló en llevar á la práctica sus funestos pensamientos, causando la muerte á un semejante.

La desaparición del niño.—Buscándo-

en un todo con las del sujeto en cuestión.

Se llama Ramón Cuervo (a) "Ramón de Paula", regresó hace poco de Cuba y es vecino de Santa Cruz, concejo de Llaneza, tiene veintiocho años de edad, es moreno, alto, delgado, afeitado, sin bigote, viste traje completo color café, botas negras, boína obscura y usa un pañuelo blanco al cuello.

Este sujeto padece, según dicen, tuberculosis, y se cree que el haber dado muerte al niño haya sido para beber la sangre, guiado por fatídicas creen-

Ilustración 11. *Recorte de periódico El Noroeste donde se da la noticia del asesinato*

Antonio Ceniza explica que:

> Ramón Cuervo pertenece a una tradición tenebrosa de asesinos enloquecidos por la sangre más joven: los sacamantecas [. . .] Cuervo es el último de esta saga de infanticidas. Antes que él habían actuado Manuel Blanco Romasanta, «O Lobishome» (detenido en 1852); Juan Díaz de Garayo, el primer «Sacamantecas» (detenido en 1880);

> Francisco Leona, el asesino de Gádor (actuó en 1910); Enriqueta Martí, la «Vampira de Barcelona» (apresada en 1912); José González Tovar, el «Tío Mantequero» (arrestado en 1913). Todos se ensañaron con sus víctimas (mujeres y niños), muchos mataron por encargo y alguno, por celebrar su poder. (Ceniza, *Misterios y leyendas de Galicia y Asturias*)

Así, destacan varias cosas. Como en el relato de Pardo-Bazán, «Vampiro», encontramos una obsesión por la juventud y, también, como en el mencionado cuento, los sucesos transcurren en el norte de España. La zona de Galicia, donde transcurre «Vampiro», y Asturias, donde sucede «Vampiros en La Habana», son las comunidades autónomas donde ocurrieron la mayoría de los asesinatos mencionados y donde existe un mayor número de leyendas sobrenaturales que se han convertido en parte del imaginario nacional. La cultura de las meigas, brujas en gallego, es muy característica de la zona, y su vínculo con el vampirismo, como vimos, es especialmente relevante porque en la tradición española, a diferencia de la anglosajona, las brujas bebedoras de sangre son lo común. Dicho todo esto, el relato que nos ocupa destaca porque aúna la leyenda asturiana del vampiro de Avilés con elementos del canon anglosajón donvampírico para ofrecer una historia con giro al final que plantea preguntas

acerca del rol seductor de la mujer y de su poder como doña Juana o femme fatale vis-à-vis el del hombre.

La historia transcurre en el Avilés de los años ochenta. Comienza con Mon, el narrador, recordando cuándo vio por primera vez a la misteriosa Iyana, la mujer con la que se obsesiona. Desde el comienzo, vemos alusiones a la posible condición de vampira de la mujer. En particular, se ven en los encuentros nocturnos, su apariencia magnética, su palidez y lo hipnotizado que parece Mon por ella:

> Aquella noche terminamos en mi casa [. . .] Algo sucedió desde la primera mirada que cruzamos [. . .] Era como si me hubiera hipnotizado con aquel brillo cautivador que despedían sus ojos [. . .] solo quería dejarme llevar, invitarla a subir a mi casa para sumergirme en su pálido cuerpo. (47)

Así, desde el principio destaca el efecto obsesivo, casi sobrenatural que tiene Iyana sobre Mon, incitándonos a pensar que es un vampiro seduciendo a Mon al estilo de Carmilla o la señorita Vampira. Además, Iyana está leyendo el libro *La noche de todos los santos*, de Anne Rice, un guiño a los lectores de literatura de vampiros. Así, los jóvenes comienzan a tener encuentros sexuales y parece que Iyana esconde algo, pues siempre se marcha abruptamente a las cinco de la mañana dando evasivas a Mon:

> Todo era perfecto, hasta que su reloj digital volvió a sonar. Otra vez las cinco. -Tengo que irme -anunció mientras se levantaba. -¿Así, de repente? -Lo siento, pero tiene que ser así. -¿Por qué? -Aún no puedo explicártelo. Aún no lo entenderías -respondió, evasiva, mientras comenzaba a vestirse. (50)

En sus encuentros, sin embargo, Iyana actúa de manera seductora abiertamente con Mon. Cuando están tomando una cerveza en una terraza Mon afirma que ella «posó la mano sobre mi pierna [. . .] seguía paseando su mano por mi muslo» (49). De igual manera, cuando están en la cama, Mon dice que la mujer repetidamente «se acercaba a mi cuello e inspiraba profundamente justo antes de recorrerlo con los labios, como si fuera la mayor de las tentaciones [. . .] volvió a acercarse a mi cuello de aquella manera tan sensual [. . .] volvió a pasear sus labios suavemente por mi cuello» (48-52). Aquí, de nuevo vemos un elemento, la obsesión por el cuello, que asociamos con el vampirismo. Sin embargo, resulta ser una mera fijación erótica, lo que nos devuelve a la cuestión de la relación estrecha entre lo seductor/donjuanesco y vampiresco. Mon, a pesar del despliegue seductor de Iyana, se siente inquieto por sus desapariciones casi al alba, otro indicador, junto a su secretismo, de que Iyana podría ser una vampira:

> No quería que se fuera. Pero, a la vez me sentía ofendido. Me sentía utilizado y no me gustaba. No con ella. Dentro de mí bullía algo parecido a la vergüenza. -La verdad es que no sé por qué me sorprendo. Me has preguntado mil cosas sobre mí [. . .] Pero yo aún no sé nada de ti. (50)

Sin embargo, cuando la mujer regresa a los dos días e insiste quedarse con él, vemos que Mon se deja llevar por sus emociones y asiente a volver a verla: «Mi cabeza quería que me mostrase orgulloso y reticente. Pero mi corazón y mis entrañas hablaron por mí» (51). Así, vemos que Mon se siente avergonzado porque piensa que está siendo utilizado por la mujer y, además, se deja llevar por sus sentimientos y decide verla de nuevo. Esto es interesante porque ambas reacciones son tradicionalmente adscritas a lo femenino: por una parte, está la vergüenza de ser una conquista más, una víctima de un seductor que, quitando la virginidad de la mujer, la malogra como futura esposa y madre. Por otra parte, como ya hemos discutido, vemos lo emocional en contraposición a lo racional, que ha sido asociado a la relación binaria entre mujer y hombre. Finalmente, en su último encuentro, tras pasar toda la noche haciendo el amor en casa de Iyana, Mon siente una punzada en el cuello y los lectores damos por hecho que la mujer le ha mordido. No obstante, al volver en sí encontramos el giro del relato y el inesperado final. Mon despierta atado a una silla e Iyana explica que lo ha estado

investigando para estar segura de que era la persona correcta y que debe vengar la muerte de un antiguo familiar asesinado. Su antepasado resulta ser Manuel Torres, el niño asesinado por el vampiro de Avilés. Iyana prometió a su tía que se vengaría matando al descendiente de su asesino cuando vio a Mon por las calles y se dio cuenta del tremendo parecido con Ramón Cuervo, el asesino tuberculoso. Mon revela que, de hecho, él es Ramón Cuervo, un vampiro que, habiéndose infectado en La Habana, tuvo que beber la sangre de un niño -el familiar de Iyana- para completar su transformación:

> Yo me detuve y sonreí antes de seguir hablando [. . .] -¿Y si lo que estaba haciendo ese hombre era tratar de completar su proceso de transformación y por eso escupía sangre? [. . .] ¿Y si la razón por la que logró escapar es que, finalmente, completó el proceso y se hizo más fuerte? ¿Y si se hizo inmortal? Sonreí mostrando mis blancos dientes y saqué mis colmillos. -¿Y si logró permanecer eternamente joven? ¿Estás segura de que yo soy el hijo de ese hombre? ¿No crees que el parecido con esa foto que me has enseñado es demasiado exacto, demasiado inquietante? (55)

Como en el relato «Vampiro», vemos la figura del indiano que se ha contagiado de vampirismo y vuelve a España contagiando a los

locales también. De nuevo tenemos el tropo recurrente de lo foráneo que contagia lo conocido, amenazándolo.

Al final, Mon ataca a Iyana, quien intenta inyectar algo a Mon para matarlo. Al despertar, la mujer se percata de que ha estado día y medio inconsciente y de que está escupiendo sangre al haberse contagiado del vampirismo de Mon. Al cierre del relato vemos que el vampiro se ha marchado a La Habana y ha dejado un billete para Iyana y una nota retándola a que lo encuentre.

Con la revelación de que Mon es Ramón, el vampiro de Avilés, y que Iyana no es ninguna vampira, las implicaciones del relato cambian por completo. Aunque el lector piensa que Iyana ejerce ese efecto en Mon por ser una seductora vampira con poderes hipnóticos sobrenaturales, vemos que en realidad el vampiro ha quedado prendado de ella. Podríamos argüir que Iyana es una doña Juana (que no una doña Vampira) porque seduce a Mon deliberadamente. Sin embargo, más que ser una doña Juana se comporta como tal con el objetivo de vengarse por la muerte de su antepasado. Así, Iyana, aunque a primera vista lo parece, no es una femme fatale que, como la señorita Vampiro y tantas doñas Juanas, sirven para ilustrar lo que se considera un comportamiento inaceptable en la mujer. Al contrario, aunque Iyana parece una letal depredadora, el hecho de que finalmente sea Mon el vampiro, aparte de servir como giro sensacional en el

relato, pone en evidencia un temor que permanece en la mente de muchas mujeres hoy en día: no importa cuantos derechos en favor de la igualdad de género se hayan obtenido, estos logros pueden retroceder en cualquier momento. A mediados de la década de los 10 en España surge por primera vez desde hacía casi cuarenta años un partido de extrema derecha que cobra relevancia, Vox. Dicho partido se propone, entre otras cosas:

> Eliminar la Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género y propugnar una «ley de violencia intrafamiliar» sin distinciones entre hombres y mujeres pese a las cifras de asesinatos machistas —desde que en 2003 se empezaron a recoger datos oficiales, 974 mujeres han sido asesinadas por sus parejas o exparejas, 46 en 2018— [. . .] y defiende la «persecución efectiva» de las denuncias falsas por violencia de género, cuando tanto la Fiscalía General del Estado como el Consejo General del Poder Judicial recuerdan que representan el 0,1 % del total [. . .] Vox propone suprimir las cuotas en las listas electorales que han posibilitado la generalización de la presencia femenina en partidos y Parlamentos, después de que la ley de igualdad, de 2007, incluyera la obligación de un 40% mínimo de representación de cada género. (Álvarez, *Derogar la ley de violencia de género*)

No importa cuán bajo control pensara Iyana que tenía la situación, cuando se ve verdaderamente amenazado, Mon «deshacía las ataduras de un fuerte tirón, como si fueran de papel, ante la estupefacción de Iyana» (54). Además, Mon, con toda la seguridad de alguien que sabe que verdaderamente tiene el poder afirma que «No pude reprimir un ataque de risa [. . .] sonreí antes de seguir hablando [. . .] Sonreí mostrando mis blancos dientes» (54-55) mientras que la mujer pasa a tener la «voz temblorosa» y a mostrar «nerviosismo» (54). Así, de pronto pasamos de un hombre que parece inofensivo, que sufre porque no puede controlar las emociones que siente por una mujer, a uno que se mofa de dicha mujer. Al mismo tiempo, la supuesta femme fatale ahora se encuentra acorralada y, contra su voluntad, es vampirizada. Además, el que Mon le deje un billete de avión y la nota invitándola a encontrarle con las palabras: «Solo te queda un paso por dar. Allí te espero» (56) evoca que, no solamente Iyana no ha conseguido eliminar a Mon, sino que él la ha condenado, contra su voluntad, a estar con él. Esto se ve reforzado por el título del relato, «Vampiros en La Habana», que no vampiro, en singular, indicando que Iyana, en efecto acudirá a encontrarse con Mon.

Conclusiones

Lo que se espera haber demostrado en este trabajo es lo siguiente: 1) revelar, a partir del análisis de los textos

literarios y fílmicos, que la figura del vampiro no solo comparte rasgos con la figura de don Juan, sino que es una evolución de la misma; 2) exponer la eficacia de los textos literarios y fílmicos que versan sobre esta figura de suscitar emociones de atracción y miedo mediante la exploración de la identidad limítrofe -que desafía las normas sociales, de género y vitales- de estos personajes; 3) demostrar el valor de estos textos como obras subversivas que cambian para reflejar las ansiedades de sus épocas, en particular en lo referente a la posición de la mujer y de las personas no-normativas en el sistema patriarcal; 4) trazar con claridad los vínculos entre la literatura y el cine donjuanesco y vampírico para reflexionar sobre la influencia y popularidad de estos géneros desde el pasado hasta la actualidad y con vistas al futuro impacto y valor de estos textos dentro del canon.

Así, en el primer capítulo explicamos, mediante un recorrido por la evolución del don Juan y del vampiro y su capacidad de fascinar y asustar, que ambos parten de ser figuras que primordialmente infunden temor, a ser emblemas que ofrecen una liberación de las cadenas patriarcales. La gradual feminización de ambos iconos apunta a una mayor aceptación de la mujer como individuo independiente (así como de lo no-normativo hasta el momento –personas LGTBI) que refleja un abandono de los valores familiares patriarcales más conservadores. Las mujeres

son más libres de disfrutar de aventuras sexuales o no querer cumplir con el tradicional papel de esposa o madre al que habían sido relegadas. A su vez, los hombres son más libres de expresarse como seres emocionales, algo tradicionalmente reservado para la mujer, y de abandonar los roles de masculinidad tóxica que los conducían a ser figuras castradoras y paternalistas. En el segundo capítulo, habiendo hecho un análisis de las tres obras literarias seminales que conformaron el arquetipo del don vampiro, tomamos sus características esenciales para revisar cómo ha ido cambiando el personaje en las obras fílmicas de mayor impacto cultural del siglo XX. Así, vemos a través de estas iteraciones que el don vampiro pasa de ser una figura de terror que el statu quo destruye para aliviar sus inseguridades a una que refleja el cambio del statu quo, presentándose a vampiros que cada vez son menos terroríficos y más modernos y seductores. Solamente debemos mirar los eslóganes de los filmes para comprender de lo que estamos hablando. En el *Dracula* de 1931 vemos que en el cartel dice «A nightmare of horror!»; en el de *Dracula* de 1958 leemos «The terrifying lover who died-yet lived»; en el de *Dracula* de 1979 «Through history he has filled the hearts of men with terror and the hearts of women with desire»; en el *Dracula* de 1992 dice «Love never dies». Así pues, se ve claramente que el icono pasa de ser una figura de puro terror a una en la que se destaca exclusivamente

el elemento amoroso. Además, no debemos olvidar los filmes de vampiras, donde se enfatizó el elemento lésbico. Al mostrar a mujeres de sexualidad desinhibida que además son homosexuales vemos un aumento no solamente de la aceptación de la mujer como ser sexual, sino como ser homosexual. Lo mismo ocurre con novelas y películas que definieron al arquetipo del don vampiro en las décadas de los ochenta en adelante. *Interview with the Vampire* plasmó una familia homosexual, que, con ambos hombres interpretados por sex symbols de la época en su versión cinematográfica, obtuvo un alcance enorme. Series televisivas como *True Blood* presentaron a donvampiros y vampiras de sexualidad totalmente fluida y la saga *Crepúsculo*, aunque mucho más conservadora en su mensaje, ayuda a mostrar que el vampiro seductor se ha convertido plenamente en el nuevo don Juan: ni siquiera tiene colmillos. La incursión en el Fantaterror muestra que España, a pesar de encontrarse en el final del régimen fascista del dictador Franco, anhelaba aires de cambio. Filmes como *La novia ensangrentada* de Vicente Aranda, adaptado del relato de Carmilla, señala un momento de cambio en el país. El final no es que sugiera, sino que dice explícitamente que las amantes vampiras son eternas y por mucho que sean eliminadas, siempre volverán, apuntando al inevitable cambio que estaba por llegar a España. Otros, como *Vampiros Lesbos* de Jesús Franco,

ilustran el movimiento del destape en el país íbero, en un filme que supone una interpretación homoerótica del mito de Drácula.

Con la lectura minuciosa de los relatos españoles nos centramos especialmente en la situación actual de estas figuras. La mayoría de los relatos analizados pertenecen al siglo XXI. Sin embargo, al incluir algunos del inicio del siglo XX y el inicio de la democracia española, podemos ver la evolución del don vampiro en el ámbito español más fácilmente. Así, con el análisis de los relatos del tercer capítulo, que clasificamos como no continentes de elementos específicamente españoles, lo que se ha descubierto es relativo a la representación de la mujer, el sistema patriarcal y de las escritoras mujeres. Este punto también lo notamos en los relatos del capítulo cuarto, donde nos enfocamos en relatos que sí contienen marcadores que los definen como españoles. En primer lugar, centrémonos en lo relativo a la mujer. Algo que no me propuse en este estudio pero que indudablemente he ido notando a lo largo de mi análisis es que, al menos dentro del panorama español, la mayoría de las historias de donvampiros han sido escritas por mujeres. De los ocho relatos que se analizan en profundidad, cinco pertenecen a mujeres y tres a hombres. En mi elección de los textos, el requisito indispensable que habían de tener es contener un vampiro seductor, un don vampiro. Por ello, como ya se explicó al comienzo de esta investigación, quedaron descartados

cualesquier relatos de vampiros que no contuviesen un don vampiro. Así, al ir descartando a estos otros arquetipos vampíricos me di cuenta de que la mayoría con los que me quedé habían sido creados por mujeres. Otro punto no menos interesante del estudio es la diferencia con la que las escritoras y escritores representan a los vampiros y sus víctimas. Sabemos que los vampiros son productos de sus tiempos. Como los seres eternos que son, se reencarnan en diferentes representaciones para satisfacer las necesidades históricas del momento. Ahora bien, ¿están condicionados por su época únicamente o también lo están por el género de quien escribe? Como sabemos, la obra y el autor son asuntos separados; no obstante, al percatarnos de estos elementos vale la pena ahondar en el tema. Algunos académicos como Sandra Gilbert y Susan Gubar defienden en *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* que:

> both women and men engendered words and works which continually sought to come to terms with, and find terms for, an ongoing battle of the sexes that was set in motion by the late nineteenth century rise of feminism and the fall of Victorian concepts of 'femininity'. (xiii)

Por ello, señalan que la historia y el género no pueden ser separadas del texto y que hacerlo «ultimately erase[s] the reality of human gendered experience» (xiv). DeVirgilis explica

que esta idea de experiencia marcada por el género es lo que lleva a que exista una literatura femenina definida siempre en contraste con la masculina (105). Por ello, tanto DeVirgilis como Gilbert y Gubar señalan que «just as women have been repeatedly defined by male authors, they seem in reaction to have found it necessary to act out male metaphors in their own texts, as if trying to understand their implications» (DeVirgilis 105) y que «this adoption/adaptation dynamic is suggestive of a significant power hierarchy inversion that becomes even more challenging and controversial when the metaphor consists of a figure that terrorizes the status quo» (DeVirgilis 106). Elaine Showalter afirma que:

> Gender is not only a question of *difference*, which assumes that the sexes are separate and equal; but of *power*, since in looking at the history of gender relations, we find sexual asymmetry, inequality, and male dominance in every known society. (4)

Por esta razón es importante considerar cómo se representa y en ocasiones se reconfiguran esas relaciones de poder en la literatura escrita por autoras. Kathy S. Davies apunta que «the gender of those writing vampire fiction may be observed to impact that configuration» (3) y Megan DeVirgilis se pregunta si, al leer estas reconfiguraciones, los lectores sienten la necesidad de actuar ante las injusticias expuestas de manera

latente o patente por el texto (107). Así pues, queda claro que los estudiosos son conscientes del potencial impacto del género de un autor en la literatura que se propone retar el statu quo, como lo es la de los donvampiros.

En mi investigación he podido comprobar que en los textos escritos por mujeres vemos o un final alentador para la figura de la mujer o una condena del tratamiento negativo hacia la mujer. En «Vampiro» (1901) de Pardo Bazán, vimos que la autora hace uso del mencionado lenguaje masculino (en este caso, la equiparación de la mujer con el capital y una voz narrativa neutral que representa a todo el pueblo) para condenar la situación de Inesiña. Pobre y sin acceso a la educación, se ve prácticamente forzada a casarse con Fortunato, quien se aprovecha de ella y la mata. Con ello, Pardo Bazán condena la situación precaria en que muchas mujeres, especialmente las de clase social más baja, se encontraban y la forma en que el orden patriarcal contribuía a su estancamiento. En «La belle dame sans merci» (2010) de Elia Barceló y «Vampiros en la Habana» (2016) de Covadonga González Pola encontramos el tropo de la femme fatale, tan popular a principios del siglo XX entre autores para señalar los peligros de la mujer que se atrevía a ser sexual fuera del ámbito matrimonial. Ambas autoras, sin embargo, subvierten el estereotipo para, la primera, terminar el relato con una visión esperanzadora donde se sugiere que la vampira y

la esposa del hombre a quien ésta seduce empiezan una relación de sororidad y de amor; la segunda, para engañar al lector haciéndonos pensar que la femme fatale es una vampira cuando, en realidad, resulta ser el hombre a quien percibíamos como la potencial víctima. En «Te doy mi sangre» (2016) de L. G. Morgan de nuevo encontramos una subversión, esta vez del estereotipo del propio don Juan, convertido en don vampiro aquí. El seductor incluso comparte nombre con el personaje áureo, Jean, pero -al contrario que los estereotípicos dones más recalcitrantes- Jean acaba sometiéndose felizmente a su amada hasta el punto de sacrificar su vida por ella en un gesto de amor incondicional y eterno altamente emocional. «Lamia» (2019) de Cristina Jurado, añade una historia originaria del mito greco-romano de las primeras figuras vampíricas de las que se tiene constancia, las lamias. De por sí, la figura emana machismo, ya que como explicamos en capítulos anteriores, Lamia se crea a raíz de una aventura que Zeus tiene con ella, con lo que Hera, como venganza, mata a los hijos de Lamia (en otra versión, Lamia es quien los asesina). Así, en la versión de Jurado, la Lamia no es culpada y castigada por las acciones de un hombre, sino que al introducir a la figura de un don vampiro que la seduce y engaña, se desplaza la culpa de Lamia al don vampiro, creando una historia en la que el lector empatiza con Lamia y sufre por su desgracia. Sin embargo, en los relatos escritos por hombres el

sabor de boca posterior es generalmente diferente. En primer lugar, encontramos «El señor Cadáver y la señorita Vampiro» (1919) de Antonio de Hoyos y Vinent. La historia destaca por presentar el tropo de una vampira femme fatale. Considerando la época del relato, no sorprende que esto sea así y resulta, más bien, un reflejo del tipo de representaciones de seductoras vampiras de la época. En «Una historia de amor» (1984) de Alfons Cervera vemos una mezcla de elementos vampíricos clásicos cinematográficos (el vampiro que entra por la ventana cada noche, el traje elegante, etc.) con el advenimiento de una nueva etapa para la mujer en España. Lo percibimos en que, a pesar de que el narrador afirma que la mujer está preocupada por lo que pensará la gente al enterarse de su aventura amorosa, su transformación en vampira es vista como algo liberador para ella que le trae felicidad. Así, Cervera, en mi opinión es el autor masculino que ofrece una posición más positiva y libre de la mujer en su relato. Con la recién estrenada democracia española y los nuevos derechos conquistados por la población femenina en el país, el mensaje refrescante del relato tiene sentido. Finalmente, el cuento «Sangre» (2016) de Enrique Cordobés termina con una contundente sensación de defensa del statu quo y la familia tradicional. Como vimos, la esposa de la familia es culpada por la muerte de todos y la destrucción de la familia. En el relato, su aventura amorosa con el don vampiro causa el

fin literal de la familia: al conseguir lo que quiere de ella, el chupasangre asesina a todos y los entierra juntos mientras la mujer piensa que al menos continúan siendo una familia unida. Queda claro que, de manera consciente o no, Cordobés hace una defensa de los valores familiares tradicionales, donde no importa que el esposo los haya puesto en peligro apostando dinero con la mafia, pero sí que la mujer tenga una aventura sexual con otro. La década de los diez en España ha sido una de convulsión feminista. A raíz de algunos casos de agresiones a mujeres muy mediáticos -como el de la manada, caso judicial donde se condenó a cinco hombres por violar, grabar y robar a una mujer- la conciencia feminista ha incrementado notablemente. Con ella, no obstante, también lo ha hecho la negación de la necesidad del feminismo por algunos sectores de la sociedad. No sorprende, entonces, encontrar narrativas que presenten una reafirmación del patriarcado como «Sangre».

El otro punto importante de esta investigación es ver cómo difieren las narrativas españolas de donvampiros de aquellas transnacionales. Es decir, qué elementos contienen que las clasifican como decididamente españolas. Ya discutimos en el análisis que dos de los principales son la representación de la brujería y el catolicismo. Abigail Lee Six explica que:

> some of what is likely to seem surprising to an Anglophone reader of Spanish vampire fiction may be attributable to

> that component of Spanish culture that derives from its rich and diverse folklore, folklore that seeps into everyday proverbs, and idle remarks to children as well as traditional stories and beliefs. (159)

No es necesario estar particularmente interesado en el folclore, las leyendas o la religión católica para que la mente de la o el artista se vea influida por ellos. Como ejemplos Lee Six da la palabra *bruja*, que se usa para insultar a la mujer, independientemente de si se está hablando en un contexto mágico. De igual manera, menciona al *sacamantecas*, la leyenda del hombre del saco que robaba niños para extraerles la sangre y así aumentar su poder. Lee Six ahonda en la conexión de los mitos regionales como las meigas (brujas gallegas) y el sacamantecas con el del vampiro para explicar que, aunque no hay una gran tradición vampírica española, sí la hay de figuras con características vampíricas, como el sacamantecas o las brujas. Así, Lee Six arguye que encontramos obras literarias españolas que incluyen unos rasgos asociados al vampirismo porque forman parte del imaginario español y excluyen otros que puedan ser más asociados con los rasgos vampíricos transnacionales. Vemos una serie de características comunes entre los rasgos transnacionalmente asociados con el vampiro que convergen con los asociados con las brujas en España. Éstos son: chupar la sangre de sus víctimas, el poder hipnótico de la mirada (o el

mal de ojo), el uso de artefactos religiosos para protegerse de ellas (como crucifijos), la transfiguración, la capacidad de volar y el uso del ajo para ahuyentarlas. Asimismo, algunas que se encuentran en la ficción vampírica española pero no tanto en el resto son: el pacto con el diablo para convertirse en vampiro o la transmisión hereditaria entre familiares. En contraste, uno de los tropos más populares del vampiro que no se ve con frecuencia en la ficción española es el del *revenant*. Así, podemos vincular la figura del sacamantecas y, especialmente de las brujas en España, con la del vampiro, enfatizando su capacidad para generar miedo y represión pues «the blending of the two in Spanish vampire fiction produces a distinctive variation on the vampiric theme but one that is just as potent as the Anglophone classics» (Lee Six 170). El relato donde mejor vemos esto representado es «Vampiros en la Habana», donde, como ya discutimos, encontramos a un sacamantecas como don vampiro. Sin embargo, el elemento seductor del vampiro, que forma parte del canon transnacional, no está clasificado como español o donjuanesco. Debido a la categoría de icono del personaje áureo, habiendo su nombre entrado a formar parte del vernáculo (incluso en el mundo anglosajón se le llama don Juan a un hombre mujeriego), no sorprende que la seducción sea vista como característica donjuanesca. No obstante, en el caso del vampiro, hemos visto que existe una relación directa entre la evolución

del don Juan y el vampiro. Estudiosos como Fernando González de León han apuntado ya a una gotificación del don Juan. Esta transformación lo fue acercando a la figura donvampírica que hoy nos es tan familiar. Así, propongo que, ya que es un elemento que ha permeado tanto la leyenda del vampiro a nivel internacional, es posible reconocer la presencia de estos elementos donjuanescos junto con los asociados con las brujas o sacamantecas como españoles.

En lo referente al catolicismo podemos destacar que:

> When Spanish writers create vampire fiction that is nor masquerading as translated and especially when they set the action in Spain, they have to make decisions about if and how to present the Catholic Church, from a different starting point. (Lee Six 172)

Por tanto, en ocasiones encontramos ficción española en la que se adopta claramente el canon anglosajón: el texto «foreignizes the reader rather tan the vampiric threat [. . .] readers are being invited to imagine themselves as Anglo-Saxons and to read accordingly» (Lee Six 172), mostrando a la Iglesia católica como un eficaz remedio contra el vampirismo (en lugar de un remedio basado en la fe en Dios y en lo opuesto a lo diabólico/vampírico) como lo son también las estacas o la luz del sol y demás mecanismos asociados con lo exótico de luchar contra vampiros. Así pues, veríamos lo católico como algo

foráneo, un remedio casi sobrenatural. Aunque no vemos esto en ninguno de los relatos analizados, sí lo vemos en varios de los filmes, como *Vampiros Lesbos*, donde la condesa se retracta cuando un doctor (figura Van Helsingesca en la película) recita unas frases en latín a modo de defensa litúrgica, y *La noche de Walpurgis*, donde la vampira es detenida con una cruz. «Vampiro» de Pardo Bazán asocia el vampirismo con lo foráneo, pero donde lo católico no es lo exótico. Don Fortunato se contagia de vampirismo a través de un inglés que conoció en el Nuevo Mundo e Inés es descrita como muy católica (Lee Six 174). Dada la naturaleza común de lo católico en España, esperar que la ficción vampírica del país se apoye en dicha religión puede ser simplista y estereotipado. Por el contrario, en gran parte de la producción, el catolicismo, si aparece, lo hace de pasada. Esto, sin embargo, no nos debe hacer pensar que estamos ante un texto que ha adoptado el canon anglosajón, como se mencionó anteriormente; más bien, ante uno que es más representativo de la realidad actual del país. Sin embargo, añadiría que la ausencia de elementos católicos como defensa contra vampiros en las narrativas contemporáneas puede deberse a una modernización del vampiro. Como discutimos en el segundo capítulo, el Van Helsing de Hammer explica que el vampiro arde bajo el sol no por su asociación con lo divino, sino porque Drácula le tiene alergia.

Más allá de la inclusión o no de elementos del folclore español o de la religión católica, en los relatos analizados vemos otros aspectos que desvelan su hispanidad. En «Vampiro», como ya dijimos, destaca el uso de lo inglés y protestante como lo foráneo exótico, y no lo católico. También destaca la representación de la vida en Vila-Morta y la situación de Inesiña, muy típica de una mujer de su posición social en la España de ese momento. La representación de Fortunato como un indiano que regresa habiendo amasado una fortuna en América también es reflejo de una realidad exclusivamente española. En «El señor Cadáver y la señorita Vampiro» encontramos descripciones detalladas de la sociedad madrileña del momento, incluyendo toreros enjoyados o chulos, personajes marcadamente españoles, y el uso de lenguaje regional como las expresiones «camelar» o «ir de picos pardos». En «Una historia de amor» destaca que, a pesar de mostrar una conquista vampírica al estilo del canon anglosajón cinematográfico más clásico, se muestre la importancia del qué dirán, elemento reconociblemente español. Finalmente, en «Vampiros en la Habana», como ya mencionamos, es el uso de la leyenda norteña del vampiro o sacamantecas de Avilés como don vampiro lo que le otorga el toque específicamente hispano.

Con todo esto, vemos que las figuras de vampiros seductores no solamente beben de la figura byroniana, como la mayoría de

los estudiosos describen, sino que el don Juan forma una parte directa y esencial de su desarrollo. Igual que los donjuanes anteriormente, los donvampiros se han convertido en los personajes ideales para iluminar asuntos relativos a los cambios de mentalidad sociales, en particular en lo relacionado con el feminismo y los derechos de la cominudad LGTBI. En España, a pesar de la supuesta falta de tradición vampírica, vemos que, especialmente en el siglo XXI pero desde el siglo XX, encontramos representaciones de estas figuras donvampirescas que, además de arrojar luz sobre los aspectos mencionados, reconfiguran algunas características para también mostrar aspectos específicamente relativos al país. Así, esta investigación espera servir para impulsar más estudios sobre la figura del don vampiro como descendiente del don Juan, así como sobre la tradición donvampírica y gótica en su totalidad.

Lista de imágenes

1. *Vuelo de Brujas* de Francisco de Goya……37
2. Cartel de *Dracula* (1931) ……95
3. Cartel de *Horror of Dracula* (1958) ……97
4. Imagen de *The Vampire Lovers* (1970) ……101
5. Cartel de *Dracula* (1979) ……105
6. Imagen de *Interview with the Vampire* (1994) ……106
7. Cartel de *Dracula* (1992) ……110
8. Imagen publicitaria de *New Moon* (2009) ……112
9. Cartel de *The Vampire Diaries* (2009-2017) ……113
10. Imagen de True Blood (2008-2014) ……114

Obras citadas

Aldana Reyes, Xavier. *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration, and Cultural Adaptation*. Palgrave, 2017.

Alijostes Bordagarai, Koldo. «Lamia». *Mitología de Vasconia*, <https://mitologiadevasconia.amaroa.com/personajes-mitologicos-de-vasconia/lamia>.

Álvarez, Pilar. Isabel Valdés. «Derogar la ley de la violencia de género y otros planes de Vox contra las mujeres». *El País*, 2 de marzo de 2022, <https://elpais.com/politica/2018/12/03/actualidad/1543828526 382772.html>.

Aquilino, Conrad. «The deformed transformed; or, from bloodsucker to Byronic hero – Polidori and the literary vampire» *Open Graves, Open Minds*, Manchester UP, 2013, pp.24-38

Amantes. Dirigida por Vicente Aranda, protagonizada por Jorge Sanz y Victoria Abril, Pedro Costa Producciones Cinematográficas S.A., 1991.

Atienza, Juan G. «Sangre fresca para el muerto». *Colección Terror,* Dronte, 1974, pp. 71-126.

Auerbach, Nina. *Our Vampires, Ourselves.* The U of Chicago P, 1995.

Bainbridge, Simon. «Lord Ruthven' s Power: Polidori' s 'The Vampyre' , Doubles and the Byronic Imagination» *The Byron*

Journal, vol. 34, no. 1, 2006, pp. 21-34. *ResearchGate*, <https://www.researchgate.net/publication/275990489_Lord_Ruthven's_Power_Polidori's_'The_Vampyre'_Doubles_and_the_Byronic_Imagination>.

Barceló, Elia. «La belle dame sans merci». *La sangre es vida*, Mandrágora, 2010, pp. 11-23.

Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text.* Traducción de Richard Miller, Hill and Wang, 1975.

Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Traducción de E. M. Parshley, Vintage, 1973.

Belford, Barbara. *Bram Stoker. A Biography of the Author of Dracula*. Knopf, 1996.

Bendel, Jared A. *A queer perspective: Gay themes in the film Interview with the vampire*. 2013. Colorado State University, Masters Dissertation.

Benedetto, André. *Don Juan aux aromates*. Nouvelle compagnie d'Avignon, 1994, pp. 1-42.

Bentley, Bernard. *A Companion to Spanish Theater*. Boydell & Brewer, 2008.

Bentley, Christopher F. «The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's *Dracula*». *Literature and Psychology*, vol. 22, 1972, pp. 25-35.

Bram Stoker's Dracula. Dirigida por Francis Ford Coppola, protagonizada por Gary Oldman y Winona Ryder, American Zoetrope, 1992.

Burke, Edmund. *On the Sublime and the Beautiful*. J. B. Alden, 1885.

Byron, George Gordon Byron, Baron. *Don Juan*. Penguin Classics, 2014.

Blanco Martín Carlos Javier. «Ensayo sobre el terror». *A parte Rei, Revista de Filosofía*, no. 36, 2004, pp. 1-17.

Branigan, Edward y Warren Buckland, editores. *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. Routledge, 2015.

Burk, Rachel L. *Salus erat in sanguine: Limpieza de Sangre and Other Discourses of Blood in Early Modern Spain.* 2010. U of Pennsylvania, PhD. Dissertation, <https://www.proquest.com/docview/858352491/fulltextPDF/7083EF41F82942FCPQ/1?accountid=12964>.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* Edición de Linda J. Nicholson, Routledge, 1990.

Ceniza, Antonio. «Ramón Cuervo: El estripador, sacamantecas, vampiro de Avilés». *Misterios y leyendas de Galicia y Asturias*, <https://misteriosleyendasdegaliciayasturias.wordpress.com/2020/02/08/ramon-cuervo-el-estripador-sacamantecas-vampiro-de-aviles/comment-page-1/>.

---. «Seres mitológicos gallegos: A meiga chuchona». *Misterios y leyendas de Galicia y Asturias*, <https://misteriosleyendasdegaliciayasturias.wordpress.com/2017/08/20/seres-mitologicos-gallegos-a-meiga-chuchona/>.

Ceremonia sangrienta. Dirigida por Jorge Grau, protagonizada por Lucia Bosé y Espartaco Santoni, X Films, 1974.

Cervera, Alfons. «Una historia de amor». *De vampiros y otros asuntos amorosos*, Montesinos, 1984, 120-21.

Chauncey, George, Martin Bauml Dumerman, Martha Vicinus, editores. *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. Plume, 1995.

Cordobés, Enrique. «Sangre». *La sombra de Polidori: Bestiario de lo sobrenatural 1*, Saco de huesos, 2016, pp.143-52.

Corrigan, Timothy. *A Short Guide to Writing about Film*. Pearson, 2004.

Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Turner, 1977.

Craft, Christopher. «'Kiss me with Those Red Lips': Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*». *Representations*, 8, 1984, pp. 107-33.

Davis, Kathy S. *Sympathy for the Devil: Female Authorship and the Literary Vampire*. 1999.Ohio State U, disertación doctoral, <http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1234459639>.

DeVirgilis, Megan. *Blood Disorders: A Transatlantic Study of the Vampire as an Expression of Ideological, Political, and Economic Tensions in Late 19th and Early 20th Century Hispanic Short Fiction*. 2018. Universidad de Granada. Disertación doctoral, <https://search-proquest-com.ezproxy.lib.ou.edu/docview/2171764204?pq-origsite=summon>.

Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*. Oxford UP, 1987, pp. 342-44.

Don Juan DeMarco. Dirigida por Jeremy Leven, protagonizada por Johnny Depp y Marlon Brando, New Line Cinema, 1995.

Don Juan ou Si Don Juan était une femme. Dirigida por Roger Vadim, protagonizada por Brigitte Bardot y Robert Hossein, Filmsonor, 1973.

Drácula. Dirigida por George Melford, protagonizada por Carlos Villarías y Lupita Tovar, Universal, 1931.

Easthope, Anthony. *Contemporary Film Theory*. Longman, 1993.

El vampiro. Dirigida por Fernando Méndez, protagonizada por Abel Salazar y Ariadne Welter, Cinematográfica ABSA, 1957.

Eetessam Párraga, Golrokh. «La seducción del mal: La mujer vampiro en la literatura romántica». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,* 2014, vol.32, pp. 83-93.

Escudero-Nafs, Antonio, Cristina Polo Usaola, Marisa López Gironés, Lola Aguilar Redo. «La persuasión coercitiva,

modelo explicativo del mantenimiento de las mujeres en una situación de violencia de género. II: Las emociones y las estrategias de violencia». *Revista de la asociación española de neuropsiquiatría*, vol. 25, núm°96, octubre/diciembre 2005, pp. 59-91.

Fages, Guiomar C. *En busca de una tipología maternal: (Re)considerando la mujer-madre en la España de los siglos XIX y XX*. 2007. University of Nebraska, disertación doctoral, <https://www.proquest.com/docview/304828685/fulltextPDF/25565B52905E45F8PQ/1?accountid=12964>.

Fhlainn, Sorcha Ni. *Postmodern Vampires: Film, Fiction and Popular Culture*. Palgrave, 2019.

Frayling, Chris. *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*. Faber and Faber, 1991.

Freud, Sigmund. «The Uncanny». *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Edición y traducción de James Strachery. The Hogwarth Press, 1955, pp.218-256.

Frost, Brian. *The Monster with a Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*. Bowling Green U Popular P, 1989.

Gámez Fuentes, María José. «Sobre los modos de visibilización mediático-política de la violencia de género en España: consideraciones críticas para su reformulación». *OBETS.*

Revista de Ciencias Sociales, vol.7, núm 2, 2012. pp. 185-213.

García Sánchez, Javier. *Ella, Drácula: Erzsébet Báthory*. Planeta, 2005.

Gies, David. *The Cambridge History of Spanish literature*. Cambridge UP, 2008.

Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Volume 1. The War of the Worlds*. Yale UP, 1988.

---. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the 19th Century Literary Imagination*. Yale UP, 2000.

González Grueso, Fernando Darío. «El horror en la literatura». *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 1. 2017, pp.27-50.

González de León, Fernando. «From Don Juan to Dracula and Beyond: A Gothic Metamorphosis». *Immature Playboys and Predatory Tricksters: Studies in the Sources, Scope and Reach of Don Juan*. Edición de Carmen García de la Rasilla y Jorge Abril Sánchez. Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2020, pp. 247-65.

González-Pola, Covadonga. «Vampiros en La Habana». *La sombra de Polidori: Bestiario de lo sobrenatural 1*, Saco de huesos, 2016, pp.45-57.

González de Sande, Mercedes. «Drácula y don Juan: Confrontación de dos mitos». *Heroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*. Andavira, 2009, pp. 241-48.

Goya, Francisco de. *Vuelo de Brujas.* 1798, Archivo Fotográfico Museo del Prado

Grady, Frank. «Vampire Culture». *Monster Theory: Reading Culture.* Editado por Jefferey Jerome Cohen. U of Minnesota P, 1996, pp.225-41.

Greene, Doyle. *Mexploitation Cinema: A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-man, and Similar Films, 1957-1977*. McFarland, 2005.

Grosz, Elizabeth. *Sexual Subversions.* Allen & Unwin, 1989.

Hartson, Mary. «Voracious Vampires and other Monsters: Masculinity and the Terror Genre in Spanish Cinema of the Transición». *Romance Notes*, vol. 55, núm. 1, 2015 pp.125-36.

Holland, Samantha y Steven Gerrard, editores. *Gender and Contemporary Horror in Film*. Emerald, 2019.

Hoover, Hannah. *From Byronic to Gothic Blood Sucker: Subversion toward a Non-Gendered Identity*, 2021. East Tennessee State University. Dissertation.

Hoyos y Vinent, Antonio de. «El señor vampiro y la señorita cadáver». *Del huerto del pecado: cuentos*. Renacimiento, 1919, pp.83-100.

Ilie, Paul. *The Age of Minerva: Goya and the Paradigm of Unreason in Western Europe. Volume I.* U of Pennsylvania P, 1995.

Interview with the vampire. Dirigida por Neil Jordan, protagonizada por Brad Pitt y Tom Cruise, Geffen Pictures, 1994.

Irigaray, Luce. *L'etiquette de la différence sexuelle*, Les Editions de Minuit, 1984.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen, 1981.

Jiménez Díaz, José Francisco y Santiago Delgado Fernández, editores. *Political Leadership in the Spanish Transition to Democracy (1975-1982)*. Nova Science Publishers, 2016.

Jurado, Cristina. «Lamia». *Monstruosas*. Tinta Púrpura Ediciones, 2019, pp.15-25.

Kant, Immanuel. «Lo bello y lo sublime», Biblioteca Virtual Universal, 2003, <https://www.biblioteca.org.ar/libros/89507.pdf>.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Traducción de Leon S. Roudiez, Columbia UP, 1982.

La novia ensangrentada. Dirigida por Vicente Aranda, protagonizada por Simón Andreu y Maribel Martín, Morgana Films, 1972.

Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud.* Harvard UP, 2001.

Lee Six, Abigail. *Spanish Vampire Fiction since 1900: Blood Relations*. Routledge, 2019.

---. *Gothic Terrors. Incarceration, Duplication, and Bloodlust in Spanish Narrative*. Bucknell UP, 2010.

---.«*The Monk* (1796): A Hispanist's Reading». *Ilha do Desterro*, vol. 62, núm. 1, 2012, pp. 25-54.

Le Fanu, J. S. *Best Ghost Stories of J. S. Le Fanu*. Edición de E. F. Bleiler, Dover Publications, 2018.

Little, William. «Varios aspectos del don Juan y el donjuanismo». *Hispanófila*, núm. 80, 1984, pp. 9-15.

Louis, Anja. «Whose Melodrama Is It Anyway? Women and the Law in the Work of Carmen de Burgos». *Bulletin of Spanish Studies* vol.81, núm 6, 2004, pp. 765-83.

Lovecraft. H. P. *El horror sobrenatural en la literatura.* Valdemar, 2010.

McKenna, Susan M. *Crafting the Female Subject: Narrative Innovation in the Short Fiction of Emilia Pardo Bazán.* The Catholic U of America P, 2009.

Mandel, Oscar. *The Theater of Don Juan. A Collection of Plays and Views, 1630-1963*. U of Nebraska P, 1963.

Marks, Elaine y Isabelle de Courtivron. *New French Feminisms: An Anthology*. Shocken Books, 1980.

Matthews, Cheyenne. «Lightening "The White Man's Burden": Evolution of the Vampire from the Victorian Racialism of *Dracula* to the New World Order of *I Am Legend*». *Images of the Modern Vampire: The Hip and the Atavistic*. Edición de Barbara Brodman y James E. Doan, Farleigh Dickinson UP, 2013, pp. 85-98.

Maturin, Charles. *Melmoth the Wanderer*. Edición de Douglass Grant. Oxford UP,1989.

Melton, J. Gordon. *The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead.* Visible Ink P, 2010.

Mendes, Maria Do Carmo. «Who's Afraid of Don Juan? Vampirism and Seduction». *Dracula and the Gothic in Literature, Pop Culture and the Arts*. Brill, 2015.

Méndez, Mila. «Marineda. Tras las huellas de Pardo Bazán en la ciudad que nunca pudo olvidar». *La Voz de Galicia*, 28 de marzo de 2022, <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/coruna/coruna/2021/03/06/marineda-ciudad-literaria-emilia-pardo-bazan-nunca-quiso-olvidar/0003_202103H6C4991.htm>.

Meyer, Stephanie. *Twilight*. Little, Brown and Company, 2008.

Moi, Toril. *Sexual Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Methuen, 1985.

Molina, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Cátedra, 1995.

Monleón, José B. «Vampiros y donjuanes (Sobre la figura del seductor en el siglo XIX)». *Revista Hispánica Moderna*, núm. 1, 1995, pp.19-30.

Morgan, L.G. «Te doy mi sangre». *La sombra de Polidori: Bestiario de lo sobrenatural 1*, Saco de huesos, 2016, pp.77-83.

Mosse, George L. *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe.* Howard Fertig, 1985.

Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Edición de Scott Mckenzie, U of California P, 2014, pp. 359-71.

Nosferatu. Creación de Friedrich Wilhelm Murnau, con la actuación de Max Schreck y Gustav Von Wangenheim, Kino Lorber, 1922.

Olivares, Julián, editor. *Novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas y Sotomayor*, Cátedra, 2010.

Omedes, Elena. «La violencia vicaria deja a siete menores asesinados en 2021 en España: en cuatro de los casos había denuncias previas» *20 Minutos*. 3 de abril de 2022, <https://www.20minutos.es/noticia/4940244/0/violencia-vicaria-espana-siete-menores-asesinados-cuatro-casos-denuncias-previas/>.

Pakir, Anne. «Glocal English in Singapore? A Re-Exploration of the Localization of English». Edición de Neil Murray y Angela Scarino, *Dynamic Ecologies: A Relational Perspective on Languages Education in the Asia-Pacific Region*, Springer, 2014, pp. 49–58.

Pardo Bazán, Emilia. «Vampiro» *Obras completas*, vol. 31, Administración, 1901, pp.106-12.

Passos, Joana. «Postmodern Gothic: Teen Vampires». *Dracula and the Gothic in Literature, Pop Culture and the Arts*. Brill, 2015, pp. 221-33.

Pastrana, David. «No soy como tú y no quiero volver a verte». *Espinof*. 4 de abril de 2022, <https://www.espinof.com/antena-3/no-soy-como-tu-y-no-quiero-volver-a-verte>.

Perales Contreras, Jaime. «Intrigued with Eternity: The Allure of Vampires Captured in Spanish-Language Cinema». *Americas*, vol. 62, núm. 6, 2010, pp. 36-43.

Pierson, D. P. «Evidential Bodies: The Forensic and Abject Gazes in C.S.I.: Crime Scene Investigation». *Journal of Communication Inquiry*, no. 34, 2010, pp. 184-203.

Polidori, John. *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Edición de Robert Morrison y Chris Baldick, Oxford UP, 2008.

Radcliff, Pamela Beth. *Modern Spain: 1808 to the Present*. Wiley Blackwell, 2017.

Ranciére, Jacques. «El reparto de lo sensible». *Estética y política*. Prometeo Libros, 2014.

Riaño, Peio H. «El franquismo censuró el erotismo de Franco». *El Confidencial*. 4 de abril de 2022, <https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-04-07/el-franquismo-censuro-el-erotismo-de-franco_496299/>.

Rice, Anne. *Interview with the vampire*. Ballantine Books, 2004.

Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. Editorial Crítica, 1980.

Rosser Limiñana, Ana. «Menores expuestos a violencia de género. Cambios legislativos, investigación y buenas prácticas». *Papeles del Psicólogo / Psychologist Papers*, vol. 38, núm. 2, 2017 pp. 116-124.

Roth, Phyllis A. «Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's *Dracula*». *Literature and Psychology*, vol. 27, 1977, pp. 113-21.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Grupo Planeta, 2000.

Sastre, Alfonso. «Las noches del Espíritu Santo». *Las noches lúgubres*, Argitaletxe Hiru, 1998, pp.23-172.

Schneider, Steven Jay. *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*. Cambridge UP, 2009.

Scott, Lindsey. «Crossing Oceans of Time: Stoker, Coppola, and the 'New Vampire' Film». *Open Graves, Open Minds. Representations of Vampires and the Undead from the Enlightenment to the Present Day*. Manchester UP, 2016.

Scribe, Eugene. *El vampiro*. Boix, 1839.

Semilla Durán, María Angélica. «Fantasmas: El eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez». *Revell* vol.3, núm. 20, 2018, pp. 261-77.

Senf, Carol A. «Dracula: The Unseen Face in the Mirror». *The Journal of Narrative Technique*, vol. 9, 1979, pp. 160-70.

Shadwell, Thomas. *The Libertine. A Tragedy in Five Acts. (1676) The Theatre of Don Juan. A Collection of Plays and Views, 1630-1963*. Edición y comentario de Oscar Mandel. U of Nebraska P, 1963, pp. 171-250.

Showalter, Elaine. «Introduction: The Rise of Gender». *Speaking of Gender*. Edición de Elaine Showalter. Routledge, 1989, pp. 1-13.

Sierra, Sonia. «La prueba del pañuelo». *Huffington Post*. 26 de febrero de 2022, <https://www.huffingtonpost.es/entry/la-prueba-del-panuelo_es_609bf162e4b069dc48f5b1b5>.

Smart, Carol. «Disruptive Bodies and Unruly Sex: The Regulation of Reproduction and Sexuality in the Nineteenth Century». *Regulating Womanhood: Historical Essays on Marriage,*

Motherhood, and Sexuality. Edición de Carol Smart. Routledge, 1992, pp. 7-32.

Stoker, Bram. *Dracula*. Penguin Books, 1994.

Stuart, Roxana. *Stage Blood. Vampires of the 19th Century Stage*. Bowling Green State U Popular P, 1994.

Thacker, Jonathan. *A Companion to Golden Age Theatre*. Tamesis, 2007.

The Hunger. Creación de Tony Scott, protagonizada por Catherine Deneuve y David Bowie, MGM, 1983.

The Vampire Diaries. Creación de Julie Plec, protagonizada por Nina Dobrev y Paul Wesley, Warner Bros., 2009-2017.

Trigo, Beatriz. «El espacio fantástico en tres cuentos de Emilia Pardo Bazán o la reafirmación de la sociedad patriarcal». *Cuaderno internacional de estudios hispánicos y lingüística,* núm. 2, 2002, pp. 109-134.

True Blood. Creación de Alan Ball, protagonizada por Anna Paquin y Stephen Moyer, Warner Bros., 2008-2014.

Twilight. Creación de Catherine Hardwick, protagonizada por Kristen Stewart y Robert Pattinson, Summit Entertainment, 2008.

Twitchell, James B. *The Living Dead: A Study of the Vampire Figure in Romantic Literature*. Duke UP, 1981.

Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. Penguin Books, 2001.

Wasson, Sara y Sarah Artt. «The *Twilight* Saga and the Pleasures of Spectatorship: The Broken Body and the Shining Body». *Open graves, Open minds: Representations of Vampires and the Undead from the Enlightenment to the Present Day.* Edición de Sam George y Bill Hughes, Manchester UP, 2013, pp. 181-91.

Weinstock, Jefferey Andrew. *The Vampire Film: Undead Cinema*. Columbia UP, 2012.

Weiss, Andrea. «The Lesbian Vampire Film». *Dracula's Daughters: The Female Vampire On Film.* Edición de Douglas Brode y Leah Deyneka, The Scarecrow Press, 2014, pp. 21-35.

---. *Vampires and Violets: Lesbians in Film*. Penguin, 1993.

World Health Organization. *Global and Regional Estimates of Violence against Women*. WHO Press, 2013, <http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/85239/1/9789241564625_eng.pdf?ua=1>.

Wittig, Monique. «One is Not Born a Woman». *Feminist Issues*, vol. 1, núm. 2, 1981, pp. 45-51.

Worland, Rick. *The Horror Film: An Introduction*. Blackwell, 2007.

Zimmerman, Bonnie. «The Lesbian Vampire on Film». *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Edición de Barry Keith Grant, U of Texas P, 2019, pp. 430-38.

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Edición de Aniano Peña, Cátedra, 2006.