

Master Universitario en Literatura, Cultura y Diversidad

Trabajo de fin de Master

Curso 2019/2020

LA VAMPIRESA

Una representación literaria y «real» de la hermosura y del poder demoníaco desde la Antigüedad hasta el siglo XIX

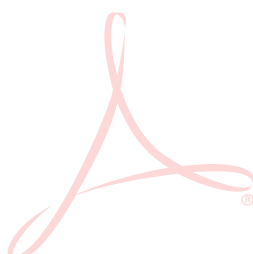
Candidata: Maria Vittoria Rossignoli

Tutor: Jorge Ledo

Departamento de Letras

Facultad de Filología

Universidad A Coruña



EL VAMPIRO, Efrén Rebolledo

*Ruedan tus rizos lóbregos y gruesos
por tus cándidas formas como un río,
y esparzo en su raudal crespo y sombrío
las rosas encendidas de mis besos.*

*En tanto que descojo los espesos
anillos, siento el roce leve y frío
de tu mano, y un largo calosfrío
me recorre y penetra hasta los huesos.*

*Tus pupilas caóticas y hurañas
destellan cuando escuchan el suspiro
que sale desgarrando mis entrañas,*

*y mientras yo agonizo, tú, sedienta,
finges un negro y pertinaz vampiro
que de mi ardiente sangre se sustenta.*

Índice

Resumen/Summary	1
1. Introducción	4
1.1. Preliminares teóricos: lo fantástico, lo maravilloso, lo extraño y lo gótico	4
1.2. La recepción de la novela gótica en Latinoamérica: El modernismo y Edgar Allan Poe	8
1.3. El subgénero de la literatura vampírica dentro de la corriente gótica	12
2. Los orígenes de «las vampiras» y su evolución	17
2.1. Cultura grecolatina	17
2.2. La vampira y lo sagrado	21
2.3. Folklore vampírico medieval	24
2.4. El auge del vampirismo enciclopédico	26
3. La imagen de la vampira en el goticismo latinoamericano	32
3.1. El «boom» de la literatura vampírica del siglo XIX y la canonización de la vampiresa	32
3.2. «Thanatopía» de Ruben Darío (1897)	35
3.3. «La vampira» de Leopoldo Lugones (1899)	38
3.4. «La granja blanca» de Clemente Palma (1904)	41
4. Conclusiones	45
5. Bibliografía	47

Resumen

El estudio que presento aquí está ligado a un interés y a un proyecto de investigación más amplios: el estudio caracterológico de los personajes de ficción que se «reinventaron» en la literatura gótica angloamericana y su influencia en la literatura hispánica. Por razones de espacio y de manejabilidad, he tenido que restringir ambos aquí al análisis de la figura de la vampira y de su adaptación literaria en tres relatos latinoamericanos escritos entre 1890 y 1910. Como arquetipo literario, la vampira no sólo presenta una evolución particularmente interesante en lo que concierne a la historia de la estética, sino que también funciona como una representación del anhelo por la novedad de los modernistas latinoamericanos. Encarna, además, una nueva forma de feminidad, más atrevida y particularmente ligada a la dicotomía entre el placer y la muerte. Así, He dividido mi análisis de estos tres aspectos en tres secciones interdependientes.

La primera sección ofrece algunos conocimientos preliminares y básicos para comprender las características básicas (históricas) de la vampiresa. Lo he dividido en tres subsecciones: un análisis teórico de conceptos relacionados con el enfoque todoroviano de lo fantástico, como fantástico, maravilloso y asombroso y una reevaluación crítica de la recepción de la novela gótica en América Latina, prestando especial atención a cómo se vincula con los presupuestos estéticos de los modernistas y con la recepción de Edgar Allan Poe. La tercera subsección valora el subgénero vampírico como perteneciente a la literatura gótica.

La segunda sección presenta un excursus histórico de representaciones ancestrales relacionadas en mayor o menor medida con las del vampiro femenino moderno. Al hacerlo, defiende dos argumentos complementarios: (1) los vampiros femeninos, como personajes, se remontan al menos a la Grecia arcaica y (2) su supervivencia a través de las tradiciones folclóricas y sagradas ha sobrevivido a la prueba del tiempo porque estos seres problematizan aspectos muy específicos del papel social asignado a la mujer a lo largo de la historia.

La tercera y última sección analiza la literatura vampírica femenina del siglo XIX. En lugar de ofrecer un análisis global, aborda los rasgos fundamentales del vampirismo femenino en tres relatos

latinoamericanos de *fin-de-siècle*: «Thanatopía» de Rubén Darío de 1897, «La vampira» de Leopoldo Lugones de 1899 y «La granja blanca» de Clemente Palma de 1904.

Cierro mi estudio con unas «Conclusiones» que resumen las líneas directrices de mi análisis anterior y que resumen las características de las vampiras que han permanecido inalteradas desde la Antigüedad hasta principios del siglo XX.

Palabras-clave: Caracterología, Literatura gótica, arquetipos literarios, vampirismo, mujeres vampiras, literatura fantástica, la mujer en la literatura, literatura latinoamericana, Modernismo, Edgar Allan Poe, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Clemente Palma.

Summary

The present study is a part of a broader research project and interest: the characterological study of fictional characters that were “reinvented” in Anglo-American Gothic literature, and their influence on Hispanic literature. For reasons of space, the following pages focus on female vampires and their literary adaptation in three Latin-American stories written between 1890 and 1910. As a literary archetype, female vampires not only present valuable features for the history of aesthetics, but also function as a representation of the desire for novelty of the Latin-American modernists. They also embody a new form of femininity, more daring and particularly linked to the dichotomy between pleasure and death. I have divided my analysis of these three aspects into three interdependent sections.

The first section offers some preliminary and basic knowledge to understand the basic (historical) features of the female vampire. This section contains three subsections: a theoretical analysis of concepts related to Todorovian approach to the fantastic, such as *fantastic*, *marvellous*, and *uncanny*. and a critical re-evaluation of the reception of the Gothic novel in Latin America, paying special attention to how it ties in with the aesthetic presuppositions of the modernists and with the reception of Edgar Allan Poe. The third subsection appraises the vampiric sub-genre as pertaining to Gothic Literature.

The second section of my study presents a historical excursus of ancestral representations related to a greater or lesser extent to those of the modern female vampire. I doing so, I defend two complementary arguments: (1) female vampires, as characters, can be traced back at least to archaic Greece and (2) their survival through folkloric and sacred traditions has survived the test of time because these beings problematise very specific aspects of the social role assigned to women throughout history.

The third part of this study presents a survey of 19th century female vampire literature. Instead of offering an overall analysis, it deals with how the fundamental features of female vampirism appeared in three “case studies”, three Latin-American stories from the end of the century: “Thanatopía” (1897) by Ruben Darío, Leopoldo Lugones’ “La vampira” (1899) and “La granja blanca” (1904) by Clemente Palma.

I close my study with some “Conclusions” that summarise the guidelines of my previous analysis and that summarise the vampire characteristics that have remained unchanged from Antiquity to the beginning of the 20th century.

Keywords: Characterology, Gothic literature, literary archetypes, vampirism, female vampire, fantastic literature, women in literature, Latin-American literature, Modernism, Edgar Allan Poe, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Clemente Palma

1. Introducción

1.1 Preliminares teóricos: lo fantástico, lo maravilloso, lo extraño y lo gótico

Tradicionalmente, el concepto de «lo fantástico» acoge varias categorías literarias o genéricas que tienen poco que ver entre sí y con respecto a las varias interpretaciones sobre este género literario Tzvetan Todorov, en 1970, partiendo de los presupuestos del estructuralismo, ofreció una solución a este problema terminológico y taxonómico. La concepción de dicho estudioso se relacionaba con el contexto social y cultural del siglo XX y a diferencia de otros autores, como Caillois y Vax que centraban sus definiciones desde un punto de vista temático, la visión de Todorov tenía a que ver no solo con la función general del género en análisis, sino también con la finalidad del concepto mismo de «fantástico». Todorov afirmó que «lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural» (Roas, 2001: 16) y esta definición delimita dicha corriente literaria dentro de lo maravilloso y lo extraño que siempre según la visión del estudioso pueden dividirse en otras cuatro categorías. Según Todorov el lector desempeña un papel fundamental en el género fantástico en cuanto es el lector mismo el *personaje* en el cual se manifiesta la percepción de vacilación, puesto que «la vacilación del lector es la primera condición de lo fantástico» (T. Todorov, 2001: 54). Con respecto a esta acepción del género, la idea de Todorov se acerca a la definición de Lovecraft en cuanto también según este último, el lector es parte fundamental de dicho género. Cabe señalar pero que si por un lado Todorov subraya que el sentido percibido por el público tiene a que ver con la vacilación, que en un cierto sentido podría ser considerada como la duda sobre la autenticidad de los acontecimientos del relato, por el otro Lovecraft afirma que la sensación percibida por el lector tiene que ser el miedo, entonces aunque para los dos el lector sea parte integrante de la corriente fantástica, los dos no recuerdan sobre la tipología de percepción que tendría que sentir quien lee.

Para Todorov, además, el lector desempeña un papel fundamental en la definición de lo fantástico, no solo porque tiene que percibir *la vacilación*, sino también por otras tres razones: la primera es que un relato fantástico necesita poner al lector en condición de considerar el mundo de los personajes como real y que los acontecimientos que se verifican durante la narración pueden tener dos explicaciones, una natural y una afuera de lo normal; la segunda es que quien lee tiene que percibir esta ambivalencia como una vacilación o una incerteza y el relato tiene que estar planteado de manera que el lector se identifique y asuma como propia la perspectiva de uno de los personajes, cuya perplejidad vendrá derivada del asunto tratado en el relato; la tercera que se verifique una identificación entre lector y relato, de hecho, el estudioso sugiere una lectura objetiva y no interpretativa del texto fantástico en cuanto solo a través de una lectura verídica y textual de la obra es posible, para el lector, llegar a percibir una cierta vacilación. Al final, Todorov para determinar de manera completa la idea de fantástico, añade que este último no es necesariamente ligado con lo sobrenatural o con lo terrorífico en cuanto en la narrativa fantástica, ni lo sobrenatural, ni el terror son elementos definitorios, puesto que «los cuentos de hadas pueden ser historias de terror [...], por otra parte, hay relatos fantásticos en los que el miedo está ausente» (T. Todorov, 2001: 58).

Como he afirmado más arriba, el estudioso propone una distinción entre lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso y la diferencia entre los tres géneros depende del lector mismo, en cuanto una vez concluida la lectura del cuento, es el lector quien debe elegir una explicación sobre lo leído, clarificación que puede ser lógica y ya existente o completamente nueva y en función de la decisión tomada por el lector

Si decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso (T. Todorov, 2001: 65)

Entonces, Todorov reduce el género fantástico a un umbral entre lo que se define extraño y maravilloso y desde aquí es posible afirmar que, según el estudioso, «lo fantástico» es un género que depende de los confines de otras tipologías literarias. No obstante Todorov esté muy convencido de su distinción entre los tres géneros, es importante evidenciar que unos estudiosos no comparten su visión, por ejemplo David Roas propone una diferencia más simple entre literatura fantástica y maravillosa excluyendo de todas formas el concepto de «lo extraño»; otro ejemplo divergente podría ser también Rodríguez Pequeño, que reúne bajo la definición de fantástico los conceptos de extraordinario, maravilloso e inexplicable. Todorov, con respecto a esta última distinción, afirma que lo maravilloso puede definirse como algo perteneciente al futuro; define lo extraño como algo referido al pasado que no posee una explicación efectiva mientras que lo fantástico siendo, como afirmado antes la vacilación del lector, se actúa en el momento en el cual quien lee lo experimenta, o sea el presente. Claramente, Todorov se da cuenta del hecho de que las diferentes distinciones no pueden considerarse como extremadamente fijas y, consiguientemente, admite que existen límites transitorios entre las varias definiciones literarias: la primera tipología se define como *fantástico extraño* en la cual, aunque se verifican hechos sobrenaturales, al final siempre se encuentra una explicación lógica. A continuación, Todorov define lo *extraño puro*, género donde se desarrollan acciones que pueden tener una explicación racional pero que al mismo tiempo llevan un sentido de inquietud que provoca miedo en los personajes y en el lector. En seguida, el estudioso se ocupa de lo *fantástico-maravilloso*, género en el cual Todorov incluye todos los relatos que se presentan como fantásticos o sea que provocan una vacilación en el lector, pero que al mismo tiempo acaban con un sentido sobrenatural. La última definición es la de lo *maravilloso puro* que en realidad no tiene confines efectivos. A diferencia de lo fantástico que provoca una reacción en el lector, lo maravilloso puro no intenta buscar una

respuesta por parte del público, sino se limita a subrayar la naturaleza de las acciones descritas en los relatos.

A través de la visión de Todorov sobre estos tres géneros, resulta claro el hecho de que, aunque entre fantástico, maravilloso y extraño se encuentran diferencias evidentes, estos tres por lo general están interconectados el uno con el otro y, en un cierto sentido, se pueden definir como interdependientes entre ellos.

Adicionalmente, es interesante considerar el contraste que Todorov subraya, partiendo de la centralidad de la vacilación, que lo *sobrenatural* y el *terror* no son factores determinantes de lo fantástico: «lo sobrenatural no caracteriza las obras con suficiente precisión [...], situar lo fantástico consiste en situarse en le lector» (T. Todorov, 2001: 57). Esta aclaración resulta fundamental si se considera que en su artículo «Lo extraño y lo maravilloso», el estudioso sostiene que «lo fantástico» no es autónomo, sino que se sitúa dentro de estas dos corrientes, la cuales son caracterizadas por el factor sobrenatural. Con respecto a este último, Todorov admite que «uno de los grandes períodos de la literatura sobrenatural es la *novela gótica* en la cual se distinguen generalmente dos tendencias: la de lo sobrenatural explicado (de lo “extraño”, podríamos decir) [...] y la de lo sobrenatural aceptado (o de lo “maravilloso”) [...]» (T. Todorov , 2001: 65). Con esto, Todorov aclara y sostiene que una característica clave de lo gótico es lo sobrenatural, factor que por el otro lado, como afirmado en precedencia, no es un rasgo distintivo de lo fantástico. Ulteriormente, es necesario recordar que Todorov afirma que la vacilación es la primera condición por la cual se trate de una obra fantástica, vacilación que en realidad no se define como terrorífica y este matiz resulta interesante si se considera el análisis del género gótico realizado por F. Botting, en la obra *Gothic*: el estudioso sostiene que uno de los rasgos de la novela gótica es el concepto de «lo Sublime» que, a partir del siglo XVIII, empezó a ser considerado como un conjunto de maravilla y terror.

Además, el miedo que provocan las novelas góticas resulta que por lo general «ofrece las encarnaciones y los ecos de una ansiedad cultural»¹ (F. Botting, 1995: 2) y esta evaluación del género es llamativa teniendo en cuenta el valor atribuido al gótico en Latinoamérica - explicado en el próximo capítulo. Al final, resulta importante especificar que las preocupaciones representadas literariamente por el género mencionado, por tanto que se refieran a temores comunes y sociales, se relacionan también con el ámbito de la intimidad, contexto que se representa en las diferentes narraciones a través de personajes «alienados, [...], sin posibilidad de controlar las pasiones, los deseos y las fantasías que habían sido controladas y parcialmente suprimidas durante el siglo XVIII»² (F. Botting, 1995: 12) y, como veremos después, los vampiros y en particular la vampira, representarán de manera exhaustiva estas preocupaciones privadas.

1.2 La recepción de la novela gótica en Latinoamérica: Modernismo y E. A. Poe

No obstante el género gótico haya dado sus primeros pasos dentro de los confines europeos, en particular en España, Inglaterra y Alemania, con el paso del tiempo ha ampliado sus fronteras llegando hasta Latinoamérica donde, pero, como ha afirmado María Negroni, en su *Galería fantástica*, «lo que hasta ahora ha sido definido como literatura fantástica en Latinoamérica es, en realidad, literatura gótica»³. Esta última no sufrió el mismo proceso de adaptación en Latinoamérica que en España, puesto que este género ha sido considerado con una cierta *miopía* que consistía en conectarlo únicamente a una cuestión de identidad social y, de hecho, como afirma Byron Glennis en *Global Gothic* «hay la idea de que identificar y leer textos como góticos es... una especie de imposición colonial»⁴.

¹ «[...]Provide the principal embodiments and evocations of cultural anxieties»

² «alienated, [...], no longer in control of those passions, desires, and fantasies, that had been policed and partially expunged in the eighteenth century. »

³ «What has thus far been defined as a fantastic literature in Latin America is, in fact, Gothic literature» (Ordiz y Vizcaíno, 2018: 1).

⁴ «There is a concern that identifying and reading texts as Gothic is... a kind of colonial imposition». (Ordiz y Vizcaíno, 2018: 2)

Por esta razón, en Latinoamérica es difícil encontrar obras literarias descritas como góticas puesto que esta aclaración remitía a una declasificación humana y a una, aunque diferente, forma de colonialismo psicológico tanto como social: de hecho, como afirman Ordiz y Vizcaíno, los escritores, en lugar de desarrollar una literatura gótica, se centraron en la composición de obras históricas y se interesaron al realismo mágico. Con respecto a este último, Alejo Carpentier afirmó que «el concepto de realidad en Latinoamérica es intrínsecamente diferente de Europa y de Estados Unidos: mientras que en el segundo caso la realidad está controlada por razón y lógica, en el primero se acepta la existencia de lo sobrenatural en el ordinario»⁵. Este género se ocupa de tópicos de *desviaciones* socioculturales y políticas, pertenecientes a distintas y específicas regiones del Latinoamérica y, esactamente por estas temáticas, el realismo ha sido asociado al concepto de «gótico global» propuesto por Byron y sucesivamente desarrollado por J. D. Edwards y F. Botting. El hecho de que se trate de un gótico globalizado implica que esta literatura pertenece a un contexto interno y que es una corriente que intenta ocuparse de las distintas transformaciones que se desarrollan en diferentes zonas del mundo y por parte de varios individuos. Según Botting y Edwards, estas preocupaciones y la venida de un nuevo contexto mundial conllevan ansiedades inéditas que se representan a través de unos rasgos góticos, como por ejemplo monstruos, fantasmas o vampiros. Es importante apuntar que aunque en Latinoamérica el gótico no haya tenido, por lo menos al principio, una gran recepción, al final este género se ha insertado en la literatura latinoamericana en cuanto, como afirmando por Persephone Braham en su obra *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*, «en Latinoamérica las amazonas, los caníbales, los zombis y otros monstruos se convirtieron en símbolos constantes del carácter nacional y

⁵ «The conception of reality in Latin America is inherently different than in Europe and the United States; while the latter is dominated by reason and logic, the former accepts the existence of the supernatural in the ordinary» (Ordiz y Vizcaíno, 2018: 3)

regional»⁶ y consiguientemente, es posible afirmar que este género encajó perfectamente con la literatura latinoamericana, no solo por un tema de gusto literario, sino en cuanto ha sido utilizado como canal de representación de Latinoamérica misma.

Es importante subrayar que los autores de cuentos góticos con presencia vampírica analizados en este trabajo, o sea Darío, Lugones y Palma, formaron parte de un movimiento revolucionario del siglo XIX, o sea los modernistas. Estos escritores buscaban «encontrar nuevas formas de expresión artística con la finalidad de crear una literatura universal»⁷ (C. Serrano, 2018: 71). Además como ha afirmado J. E. Pachego en su introducción a la *Antología del Modernismo 1884-1921*, el modernismo estaba inscrito en el contexto de la lengua; su finalidad principal era superar las barreras geográfico-nacionales y por esto esta corriente puede definirse como «una completa renovación del idioma, una reforma total [...] una nueva estética de libertad opuesta a la tiranía didáctica de la Academia [...]» (J. E. Pachego, 1999: 18). Queda claro que como veremos más adelante, los modernistas no solo intentaron transmitir este deseo de renovación a través de la escritura, sino también mediante el uso de personajes que impactasen a los lectores y que pudiesen representar la necesidad de un cambio: los autores necesitaban personajes que encarnasen una renovación y que, metafóricamente, ejemplificasen la nueva voluntad literaria.

Por otro lado, parece necesario subrayar otra grande influencia literaria que afectó no solo el modernismo, sino también en general la literatura gótica de Latinoamérica: Edgar Allan Poe. Como nos dice Ana Casas en «El cuento modernista», la presencia de dicho autor es algo innegable en esta nueva corriente literaria desde que, en 1858, sus obras comenzaron a ser traducidas en lengua española y su fama se difundió en toda Latinoamérica, Poe empezó a ser

⁶ «In Latin America did Amazons, cannibals, zombies, and other monsters become enduring symbols of national and regional character» (Ordiz y Vizcaíno, 2018: 6)

⁷ «Sought new forms of artistic expression aimed to create a more universal literature»

considerado como maestro de lo gótico. La influencia del estadounidense en los autores latinoamericanos fue tan grande que le mencionan con frecuencia en sus obras, por ejemplo, cuando Rubén Darío, en 1896 publica *Los Raros*, hace una dedica a varios autores dentro de los cuales se encuentra también Edgar Allan Poe, que el nicaragüense considera como uno de los maestros de la poesía moderna (B. Saganogo, 2009: 24); en el caso de Clemente Palma, se encuentran varias conexiones dentro de su «La granja blanca y «Ligeia» y «Morella» de Poe, no solo porque en los tres cuentos hay la presencia de una vampiresa, sino también por «la configuración de sus espacios, sus situaciones y su construcción de la mujer» (J. M. D. Del Aguila, 2019: 376); en el caso de Lugones, según Carolina Depetris se nota una cierta afiliación con Poe a través del tratamiento que los dos autores utilizan con respecto al concepto de Sublime (que a su vez se remite a la definición de *sublime* indicada por E. Burke en su obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, compuesta en 1757)⁸, a la narración en primera persona y al hecho de que, en el momento de la descripción de algo diario, se verifica un acontecimiento espantoso y repentino. En general es posible afirmar que la presencia de Poe, en los cuentos modernistas latinoamericanos, puede ser individuada a través del desarrollo de los acontecimientos en ambientes habituales, de un gusto terrorífico en la narración y también por la presencia de situaciones o seres sobrenaturales⁹. Dentro de esta categoría es posible referirse al personaje de la vampira que se define no solo como carácter gótico en cuanto provocadora de terror y elemento afuera de lo normal, sino y al mismo tiempo como figura que, representando una nueva imagen femenina que encarna los cambios de su época, nos recuerda el deseo de novedad y diversificación modernista citado antes.

⁸ Burke en esta obra afirma que una de las máxima experiencia del sublime es el horror, rasgo estrechamente perteneciente a la corriente gótica y romántica.

⁹ Cabe señalar que con respecto a este último aspecto y al personaje analizado en este trabajo, E. A. Poe escribió cuatro cuentos de vampiresas: «Berenice» y «Morella» en 1835, «Ligeia» en 1838 y «Eleonora» en 1841

1.3 El subgénero de la literatura vampírica dentro de la corriente gótica

En cuanto a la novela gótica, es posible afirmar que casi todos los cuentos de esta corriente se desarrollan en ambientes lúgubres como castillos en ruinas, catacumbas, lugares siniestros o cuevas oscuras¹⁰ y haciendo referencia a los personajes que pueblan estas narraciones, tanto son los buenos que a lo largo de los cuentos se convierten en víctimas, como hay la presencia de seres malignos cuyo intento es infundir miedo en el protagonista y en el lector. Dentro de los *carácteres malos*, los que se encuentran con más frecuencia son seres no-muertos, fantasmas y *vampiros*. Estos últimos, como analizaremos en la casística específica de *las vampiras*, son personajes que no nacieron simplemente a partir de 1700, sino que movieron los primeros pasos ya desde la Antigüedad y que desde su principio encarnaron las preocupaciones sociales y fueron imágenes utilizadas como chivo expiatorio de los miedos de varias épocas. Considerando, ahora, estos últimos dos valores metafóricos asociados a los vampiros, queda claro que el análisis de estos personajes resulta interesante en cuanto no solo representaban nuevos caracteres literarios, sino también ejemplificaban algo más profundo y complicado, o sea los miedos sociales y las preocupaciones íntimas. Los vampiros fueron considerados tan importantes y representativos hasta que en un cierto momento llegaron también a ser tratados como *realmente existentes* y a ser cazados no solo por la población general, sino también por las capas sociales más altas (piénsese por ejemplo en el periodo de las plagas y de las pandemias durante el medioevo y de la manera en la cual reaccionó la Iglesia). El hecho de que estos seres representasen no solo un personaje literario y sobrenatural que provocaba terror en el lector, sino también que encarnasen las preocupaciones más íntimas de cada uno, dio la posibilidad a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y durante el siglo XIX, de tratar de *literatura vampírica*. No obstante esta última logró un gran éxito, es importante evidenciar que siempre

¹⁰ Con respecto a la ubicación de los cuentos góticos, es posible pensar a varias ambientaciones como el cementerio descrito en la obra de «El Misterio de Ken» de Julian Hawthorne o de «Carmilla» de Le Fanu.

fue igualmente insertada en la corriente de la novela gótica, en cuanto los vampiros no podían provocar un terror tan profundo en los lectores solo a través de ellos mismos, sino tenían que ser ubicados en un cierto contexto y formar parte de una narración que podríamos definir oscura y enigmática como en el caso de los cuentos góticos. El autor que consagró la imagen del vampiro fue John William Polidori con su obra «The Vampyre» en 1819, creando «el primer esbozo de lo que será la imagen clásica del vampiro literario: la del aristócrata elegante, frío, perverso y enigmático, pero, sobre todo, fascinante para las mujeres [...]» (J. Siruela, 2019: 79) y, en efecto, a partir de esta obra, diferentes autores

trataron la misma materia: «El retrato oval» (1842), de Edgar Allan Poe; «La familia de Vurdalak» (1847), de Alexei Tolstoi; «La dama pálida» (1849), de Alejandro Dumas; «La Horla» (1886), de Guy de Maupassant; «Un misterio en el campo» (1887), de Anne Crawford; «El bello Éson» (1891), de Arthur Quiller-Couch; «El último de los vampiros» (1893), de Phil Robinson; «La verdadera historia de un vampiro» (1894), del Conde de Stenbock; «La floración de una extraña orquídea» (1895), de H. G. Wells [...] (F. M. Lomas, 2013: 140)

Pero, si por un lado la figura del vampiro se convirtió en elemento recurrente de la novela gótica, por el otro es necesario puntualizar que no solo la versión masculina, sino también la femenina, ha sido consagrada como carácter central de la misma tradición literaria. De hecho, la vampiresa empezó a aparecer muy a menudo en las obras góticas, por ejemplo, en «Vampirismo» (1821) de E.T.A. Hoffmann, «Berenice» (1833) de Edgar Allan Poe, «La muerta enamorada» (1836) de Théophile Gautier o «Carmilla» (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu. Estos autores crean la figura de la vampira no solo para ofrecer unos ejemplos de individuos que no siguen los códigos éticos de la sociedad del siglo XIX, sino también para demostrar el indecoro de sus conductas. A pesar de todos los textos citados, «Carmilla» de Le Fanu es el más llamativo en este sentido, pues, aunque haya sido escrito después de los otros, es el cuento donde más se desarrolla la crítica hacia las mujeres insumisas, no solo por la

presencia de una figura vampírica femenina irrespetuosa de los códigos sociales, sino también porque aquí se plantea por vez primera en el subgénero, el tema del lesbianismo. Como afirma Carl Gustav Jung «el vampiro funciona como una especie de chivo expiatorio sobre el cual recaen, mediante el mecanismo de la proyección, cuestiones sociales y moralmente inaceptables» (J. Gutiérrez, 2010: 2). Según la aserción del estudioso, es posible afirmar que los vampiros, desde su invención, han sido considerados como modelos literarios de denuncia social: la imagen de la vampiresa es la que más representa el cambio de la sociedad y, en particular, la transmutación que vivieron las mujeres desde finales del XVIII y durante el siglo XIX. Este último periodo, ha sido definido como lo de las mujeres en cuanto estas fueron tomadas en diferentes ocasiones como tema de reflexión y, al mismo tiempo, expuestas a varias críticas. Este contexto de negativización de las figuras femeninas empezó a ser cada vez más despiadado con la venida de la Ilustración - periodo en el cual la lógica y la razón empezaron a ser consideradas como fundamentos de los conocimientos humanos - y durante todo el siglo XIX, los estudios científicos intentaron avalar la idea de supremacía masculina con respecto a la femenina. No obstante este intento «por paradójico que resulte, las nuevas ciencias no cuestionaron los viejos tópicos sobre la sexualidad femenina, sino que los reforzaron, dándole un nuevo barniz pseudocientífico» (J. M. C. Delgado, 2006: 30) y por esta razón se empezó a representar cada vez más los aspectos íntimos de las mujeres. La vampiresa simboliza perfectamente la figura irruptora de este periodo, en cuanto descrita como «devoradora de hombres, capaz de llevar su perversión sexual hasta límites no imaginados por el género masculino. [...] mujeres con un halo fatal, poseídas por un impulso vampírico, y cuyo comportamiento supone una continua trasgresión de tipo sexual [...]» (J. M. C. Delgado, 2006: 30). La vampira a lo largo del tiempo se configura no solo como imagen peligrosa, sino también sus cualidades negativas empiezan a ser enfatizadas aún más en cuanto este personaje se

compara a una figura estereotipada opuesta, o sea la del ángel del hogar¹¹ y, con respecto a la evaluación de esta imagen, es interesante subrayar que la mayoría de los autores son hombres que juzgan licenciosa la trasgresión vampírica de los códigos morales y que denuncian este modelo de comportamiento. Esta crítica es posible observarla en distintos textos, por ejemplo «Ligeia» de Poe o «Clarimonda» de Gautier y, como ya mencionado antes, cabe destacar el relato de Le Fanu, «Carmilla» en el cual no solo vuelve nuevamente la imagen de la vampiresa sin piedad, sino aquí se trata el tópico del lesbianismo: en este cuento la relación entre la mujer vampiro y Laura - su víctima - de vez en cuando no parece simplemente una amistad, sino en unos momentos de la narración se acerca a una relación amorosa. En contraste con la narración singular propuesta por Le Fanu - donde el botín de la vampira es una joven hermosa - en la mayoría de los cuentos, las víctimas son hombres, como por ejemplo en el caso de «Ken's mystery» de J. Hawthorne. La vampiresa haga gala de su belleza convirtiendo a los hombres en víctimas y presentando una visión subvertida y subversiva de los roles de género en los que las mujeres se veían inscritas.

No obstante varios autores, como G. E. Párraga, hayan matizado que la suma de rasgos terroríficos que se asocian a la vampira deben interpretarse como forma de mensaje moralizante y patriarcal:

La vampira indica una serie de cambios con respecto al lugar de la mujer en el mundo de la época. Son muchos quienes han visto en su papel un reflejo de la creciente importancia y autonomía femenina en la vida social y política. Sin embargo, la clara monstruosidad de estas

¹¹ El concepto de ángel del hogar que se desarrolla a partir del siglo XIX, a lo largo de este época, empieza a ser considerado como representación de las características femeninas que cada mujer tiene que poseer para ser aceptada por la sociedad. Sobre este tópico, es posible encontrar varios documentos y artículos, dentro de los cuales cabe señalar «El ángel del hogar y sus demonios, ciencia, religión y género en la España del siglo XIX» de Nerea Aresti Esteban y «El ángel del hogar: una aplicación de la semántica liberal a las mujeres en el siglo XIX andino» de Isabel Cristina Bermúdez, que resultan llamativos para entender el desarrollo de esta imagen en España y también en Latinoamérica.

representaciones (cruelles, asesinas, malvadas...) nos conduce inevitablemente hacia el análisis de este papel desde un punto de vista claramente negativo (G. E. Párraga, 2014: 86).

De las poquísimas muestras en la literatura decimonónica peninsular de relatos de vampiras, cabe destacar «Ojos verdes» (1861) de Gustavo Adolfo Bécquer, donde aparece un ser femenino que habita en un río y atrae a los hombres con su hermosura y los ahoga e *Historia de los siete murciélagos* (1863) de Manuel Fernández y González¹², donde se equipara con la figura de Betsabé: cabe señalar que este nombre no es casual en cuanto según la Biblia, en el segundo libro de Samuel, Betsabé era la esposa de Uria el Hitita que traicionó relacionándose sexualmente con David y de esta unión, quedó embarazada. Esta narración se revela interesante si nos fijamos en el hecho de que Betsabé al final del cuento será castigada por Dios con la muerte de su hijo aún en pañales y este factor remite a la concepción que de las mujeres irrespetuosas de los códigos sociales tenían que ser punidas. En el caso de Latinoamérica, por otro lado, tenemos varios relatos de vampiras; entre ellos, Carmen Serrano ha destacado «Las vampiras» (1906) de Clemente Palma, «Thanatopía» (1893) de Rubén Darío y «La vampira» (1897) de Leopoldo Lugones. Como sugieren Ortiz y Vizcaíno, estos tres autores empezaron a tomar imágenes vampíricas para revolucionar el pensamiento de la época pues, siendo ellos modernistas, percibían el estudio y el análisis científico como límites del conocimiento humano: el personaje vampírico no solo forma parte de un círculo irreal, sino es causa de horror en el lector. En el contexto latinoamericano, los seres vampíricos plantean que la razón no siempre puede explicar todo lo que se verifica y las vampiras encajan perfectamente con la idea de los autores modernistas, desarrollándose como ejemplos de esta corriente de pensamiento.

¹² En cambio, el censo de literatura vampírica y, en especial, de literatura vampírica femenina, aumenta a partir del siglo XX, véanse, como estados de la cuestión, los trabajos de Ana Casas, Cristina Aria Vegas y Abigail Lee Six.

2. Los orígenes de «las vampiras» y su evolución

2.1 Cultura grecolatina

En las culturas antiguas, ya se mencionan figuras femeninas que pueden ser definidas como arquetipos de la vampiresa decimonónica y una de estas es la diosa Afrodita: aunque ella no presente la frialdad típica que caracteriza las vampiras de los siglos XVIII y XIX, puede igualmente considerarse como una de las imágenes ancestrales vampíricas en ámbito pagano en cuanto emplea su extraordinaria hermosura para obtener lo que desea y, en efecto, la belleza de esta diosa es un rasgo que se le atribuye ya partir de la fabula de su nacimiento «allá llegó la hermosa y venerable diosa y bajo de su suaves pies crecía la hierba: ella, las divinidades y los humanos, la llamaron Afrodita» (C. Consani, 2014: p. 12)¹³; nadie podía resistir a su figura, ni las otras divinidades, ni los seres humanos, ni los animales, como se afirma también en el *Himno Homérico V – A Afrodita*, en el cual se encuentra la referencia a la Musa inspiradora para que esta última pueda narrar «las acciones de la muy áurea Afrodita, la de Chipre, que en los dioses dulce deseo infunde y domina las estirpes de los mortales hombres, los pájaros que vuelan por el aire y los animales todos: los muchos a los que tiene tierra firme nutre y los que nutre el ponto» (A. Bernabé, 2017).

Permaneciendo en la Antigüedad pagana, Ángeles Mateo del Pino en su artículo «Atracción fatal: una iconografía literaria de la vampira» ha establecido el paralelo de la vampiresa con varias figuras de la mitología grecolatina y una de estas es la empusa, «demonio femenino capaz de adoptar tanto la forma de un animal como la apariencia de una hermosa doncella. Bajo este aspecto, solía visitar a los hombres dormidos, acostarse junto a ellos y morderlos y chupar su sangre dulcemente hasta provocarles la muerte». (J. Siruela, 2019: 15). Esta última se encuentra en diferentes narraciones como en «La Rana» de Aristófanes donde la vampira toma formas camaleón modificando su apariencia, o en el caso de *La vida de Apolonio de Tiana*, obra en la cual Filostrato nos cuenta de su encuentro con este ser demoníaco. Es importante subrayar que la empusa se atribuye a la imagen de la vampiresa no solamente por sus

¹³ «Là giunse la bella e veneranda dea e sotto i suoi piedi leggeri cresceva l'erba; lei, gli dei e gli uomini, chiamarono Afrodite».

capacidades de transformación en mujer de extrema belleza y por alimentarse de carne humana, sino también por otro aspecto significativo. Como ha afirmado por Buckley esta imagen, antiguamente, representaba la personificación de la mujer negativizada que violaba los códigos morales a través de su capacidades físicas y que usaba el sexo como forma de evasión y de rebelión hacia la sociedad de su época, en la misma manera en la cual actúa la vampiresa de los siglos XVIII y XIX. Consiguientemente la «vampiresa es uno de los primeros ejemplos de cómo la leyenda de las vampiras fue usada para demonizar la sexualidad femenina en las antiguas culturas misóginas de millones de años»¹⁴ (K. Buckley, 2016: 10).

Dejando al lado el universo griego y pasando a lo latino, es aquí posible encontrar una transposición de la Empusa, o sea la Lamia, la cual, siempre según la clasificación hecha por M. A. Del Pino, en la Antigüedad se describía como un ser de rostro humano, pero con físico de dragón que se alimentaba de sangre de infantes. La Lamia, según J. Siruela, tenía origen en la Libia Romana y pertenecía no solo a un ambiente elitario sino también a lo divino, en cuanto descendiente del monarca Belo y de Libia la sibila. Es posible entonces afirmar que esta figura, por lo menos en origen, no se consideraba como negativa en cuanto se describía como una princesa y que su pasaje a monstruo demoníaco fue causado por Zeus y por Hera, su esposa: el dios se enamoró de Lamia y los dos tuvieron una amplia prole a causa de lo cual Hera, única mujer legítima de Zeus, presa de la ira, decidió acabar con todos sus hijos. Lamia, no solo sufrió la pérdida de su descendencia sino que también fue obligada por Hera a tener los ojos siempre abiertos para que en su mirada se quedara la matanza de su prole. Zeus, que seguía estando enamorado de la joven, le dio la posibilidad de quitarse los ojos para descansar un poco de la visión de la matanza de sus hijos, pero cuando Lamia se sacaba los ojos para alejarse de su dolor, se transformaba en un monstruo, en cuanto siendo insomne, deambulaba durante todas las noches, bebiendo sangre de niños para callar el sufrimiento de su pérdida.

¹⁴ «This vampire is one of the earliest examples of how the vampire legend was used to demonize female sexuality in male-dominated cultures dating back thousands of years».

También en este caso, la hermosura tan amplia capaz de hacer enamorar Zeus, el más poderoso de los dioses, que caracterizaba la Lamia antes de su transformación en ser demoníaco y su sed insaciable de sangre humana, se consideran factores que la consagran como ejemplo primitivo de la figura de la vampiresa.

Otros personajes interesantes son por ejemplo las harpías que se definían «seres fabulosos con cuerpo de ave, cabeza de mujer y garras afiladas, raptoras de niños y de almas, de las que nos hablan, entre otro, Homero, Petronio y Apuleyo» (M. A. Del Pino, 2004: 146) que no solo en la Antigüedad, sino también en los siglos sucesivos permanecieron en el ámbito literario y fueron descritas por autores ilustres como Dante Alighieri que en el canto XIII del Infierno (Vv. 10-15) afirmó «aquí las feas harpías hacen sus nidos, expulsan de las Strophades los troyanos, con tristes adivinanzas de un daño futuro. Tienen las alas grandes, cuellos y rostros humanos, pies con garras y el vientre lleno plumas; se lamentan sobre extraños árboles»¹⁵ (D. Alighieri, 1975: 142). Una diferencia importante entre las harpías y las vampiras modernas se refiere al rasgo de la belleza dado que las primeras no estaban caracterizadas por ser hermosa, sino lo contrario se representaban como desagradables a la vista. La consideración negativa y la atrocidad que las harpías poseían - y que sucesivamente caracterizó también las vampiras - definieron estas criaturas como ulterior arquetipo de la mujer vampiro.

Con respecto a las harpías es posible tratar de otras figuras parecidas, las estirges, cuya descripción se encuentra en *Fasti* de Ovidio:

Tienen las plumas blancas, la cabeza grande, la pestaña inmóvil, el rostro adapto para robar, y tienen un gancho adunco la orgullosa garra. Vuelan durante la noche, y de cuna en cuna van para secuestrar a los niños, que sin la protección de sus nutrices y les torturan. Corre fama, que las vísceras en el pecho de los niños ofenden sus rostros: y de sangre bebida el bocio tienen

¹⁵ «Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno, Che cacciar delle Strofade i Troiani, Con tristo annunzio di futuro danno. Ali hanno late, e colli e visi umani, Piè con artigli, e pennuto il gran ventre; Fanno lamenti in su li alberi strani.»

relleno. Se llaman Estirges, y este nombre se debe al hecho de que durante la noche levantan tremendos gritos.¹⁶ (G. Antonelli, 2016: 1095)

Otras imagenes antecesoras son la sirenas en cuanto capaces de cautivar a los marineros no solo través de su belleza, sino también gracias a la armonía de su canto. Como afirmado por Servi, según la tradición antigua, las sirenas tenían rostro humano y cuerpo de pajarero y su voz era tan dulce que los navegantes, atraídos por este sonido, se olvidaban de conducir sus barcos, de comer y de beber y, consiguientemente, morían. Estas figuras fueron utilizadas también por el célebre Homero en la *Odisea* y posteriormente por Dante en el *Purgatorio*. Este último describe el encuentro que él mismo tuvo con una de ellas afirmando que

Puesto que ella tenía una forma de hablar tan suelta, empezaba a cantar así, que con mucho dolor habría quitado mi atención de ella. «Yo soy - cantaba - yo soy una dulce sirena que los marineros en el medio del mar hago perder porque tanto soy cautivadora por quien me escucha! [...]»¹⁷. (D. Alighieri, 1975: 206)

Al final, cabe señalar una última figura llamativa por lo que se refiere a la vampiresa: la esfinge que como nos dice E. Bornay en *Las hijas de Lilith*, era una imagen proveniente del antiguo Egipto, al principio masculina, que sucesivamente «este monstruo y cuerpo de león, pecho y rostro de mujer, y alas de ave rapaz, fue adoptado por Grecia y, [...] fue genio funerario y ogresa “violadora y asesina de jóvenes varones”, pero nunca de mujeres» (E. Bornay, 1995: 257); además la misma estudiosa sostiene, como C. M. Villalobos también, que desde un punto de vista etimológico *esfinge* tiene a que ver con algo/ alguien que asfixia o estrangula y esta connotación volverá a ser útil para el análisis de uno de los cuentos del tercer capítulo.

A partir de estos personajes, es posible concluir que la vampiresa, no es simplemente una figura literaria que nace y se desarrolla a partir del siglo XIX, sino que sus orígenes son antiguos y

¹⁶«Grande caput, stantes oculi, rostra apta rapiuae; Canities pennis, unguibus hamus inest. Nocte volant, puerosque petunt nutritis egentes; et vitiant cunis corpora rapta suis. Carpere dicuntur lactentia viscera rostris; Et plenum poto sanguine guttur habent. Est illis stringibus nomen, sed nominis hujus, Causa, quod horrenda stridere nocte solent».

¹⁷ «Poi ch'ell'avea il parlar così disciolto, Cominciava a cantar sí, che con pena, Da lei avrei mi intento rivolto. “Io son” cantava, “io son dolce serena, Che' marinai in mezzo mar dismago; tanto son di piacere a sentir piena! [...]»

que son figuras que desde siempre cautivaron a los hombres y en general la literatura de todo el mundo. Llamativo es el hecho de que estos personajes alrededor de la historia y de la literatura sean considerados no solo como figuras negativas, sino también tomados por distintos autores como ejemplos femeninos que no tienen que ser emulados por las mujeres: todas estas imágenes representan un modelo negativizado por parte de la sociedad y, sobre todo, son un mónico para las mujeres que no siguen las leyes sociales.

2.2 La vampira y lo sagrado

Si, por un lado, en la mitología griega y latina, han sido encontradas distintas figuras que desde un punto de vista físico y también actitudinal pueden definirse como antecesoras de la vampiresa, también en el contexto de lo sagrado se descubren personajes femeninos que poseen rasgos vampíricos. Si se analiza la religión hebraica, es llamativa la imagen de Lilith que a lo largo de la historia ha sido considerada como la primera mujer vampiro. Por lo conocido, hoy en día «Lilith es el espíritu de la impureza» (Ang Núñez Eugenio, 2001: 98) y este rasgo se puede entender a partir de su nombre: según lo afirmado por J. Siruela en *Vampiros*, la palabra hebrea Lilith deriva del babilonio Lilitu que tiene dos hipotéticas procedencias sumeras: Lulu que transmite la idea de *lascivia* o Lulû que equivale a *libertinaje depravado*. Con respecto al origen y a su descripción física, «Lilith fue la primera pareja de Adán, una esposa que precedió a Eva, pero que, a diferencia de ésta, Dios no formó de la costilla del primer hombre, sino de inmundicia y sedimento» (M. A. Del Pino, 2004: 147) y a partir de esta descripción queda claro como Lilith, ya desde el principio de los siglos, fue considerada un personaje malvado e inferior con respecto a la figura masculina - concepción que remite a lo dicho antes sobre la evaluación de la mujer durante el periodo de la Ilustración. No obstante este concepto, la razón real por la cual Lilith empezó a ser percibida como primera mujer vampiro deriva del comportamiento que ella tuvo durante la relación con Adán en cuanto desde el principio ella se mostró rebelde y contra la idea de ser sometida. Por esta razón, eligió escapar del Edén y vivir con los demonios infernales, dentro de los cuales estaba Satán también con el cual tuvo relaciones carnales y generó toda la estirpe diabólica. Por esta razón Lilith se considera

reina de la noche, madre y princesa de íncubos y súcubos¹⁸ [...] seductora y devoradora de hombres, a quienes ataca cuando están dormidos y solos, para luego chuparles la sangre. [...] Se le representa como una figura femenina alada de larga cabellera o con el cuerpo desnudo que termina en forma de cola de serpiente (M. A. Del Pino, 2004: 147-148).

La misma consideración sobre Lilith es posible encontrarla también en la religión cristiana en cuanto como afirmado por C. A. Parisi, esta figura encarna un ser sin frenos inhibitorios, indisciplinado y rebelde que posee una carga de sensualidad extrema y que no tiene miedo de usar sus *talentos* para obtener lo que desea: por estas razones ella representa todas las peculiaridades más relevantes de la vampiresa literaria de los siglos XVIII y XIX: no solo se acerca a la mujer vampiro en cuanto asesina de seres humanos, sino su rechazo hacia la condición de sumisa la consagra como primer ejemplo de figura femenina contra la subjugación masculina y en claro contraste con la imagen de la mujer virgen, casta y pura que, como dicho antes, se desarrollará en el siglo XIX con el concepto del ángel del hogar.

Conectada a Lilith, en el Antiguo Testamento de la religión cristiana, es posible individuar otra figura, o sea Eva: esta se conoce como legítima esposa de Adán y desde siempre fue considerada como imagen contrastante a Lilith en cuanto fiel y respetuosa de la voluntad masculina y de Dios. Es pero importante, evidenciar que si por un lado Eva desde siempre ha sido considerada imagen positiva, por el otro y al mismo tiempo, se evaluó como pecadora primordial en cuanto «aunque el demonio puso a Eva en el pecado, Eva sedujo a Adán» (Cuadrada Coral, 2014: 116). Esta frase se convierte en emblemática en cuanto la culpabilidad del pecado primordial, se hecha a Eva y no a Adán: ella es la única culpable, él es la víctima; Eva encarna la imagen de mujer castigada en cuanto irrespetuosa de los órdenes de Dios y esto remite a la idea de un ser atrevido y trasgresor, que no solo se desarrolla como ya visto a través

¹⁸ Cabe señalar la definición sobre los íncubos y los súcubos propuesta por J. A. Pérez-Rioja en *Diccionario de Símbolos y Mitos, Las ciencias y las artes en su expresión figurada*: «Íncubos: demonios que inspiraban malos sueños y en algunas ocasiones copulaban con mujeres dormidas. Se les presentaban con un gorro cónico que servía, en el caso de que algún humano se apoderara de él, para descubrir tesoros ocultos. La versión femenina de este demonio recibe el nombre de Súcubo» (J. A. Pérez-Rioja, 1984: 249).

de las figuras antiguas sino también en la vampiresa sucesiva. Con Eva, es nuevamente posible hablar de una figura en claro contraste con la imagen del ángel del hogar en cuanto juzgada como personaje malvado y culpable de todos los males del mundo. De hecho, Adán en su conversación con Dios, después haber comido la manzana afirma «la mujer que me pusiste al lado me dio el fruto del árbol y yo lo comí»¹⁹ (CEI, 1974: 4) en cuanto Eva convencida por la serpiente «vio que el fruto del árbol estaba rico para comer, lindo enfrente a los ojos y desiderables para ganar sabiduría; tomó su fruto y lo comió, después lo dio al marido también que estaba con ella, y él también comió»²⁰ (CEI, 1974: 3). De la misma manera en el *Zohar*, «el libro más importante de la mística judía» (E. A. Núñez, 2001: 98) es posible notar una conexión demoníaca con Eva, dado que en esta obra se plantea que «después de que la serpiente tuvo relaciones sexuales con Eva y la impregnó de suciedad, ella concibió Caín. Aquí tuvieron origen todas las generaciones, los malvados del mundo» (E. A. Núñez, 2001: 98). Como mencionado antes, la serpiente es una imagen llamativa para referirse a la vampiresa y al demonio: la misma Lilith tenía una cola similar a la de este animal y la Lamia también tenía una descripción física parecida. Juntas con Lilith y Eva, en la religión hebraica es posible vislumbrar otra imagen antecesora de la vampiresa, o sea la de Naamah: según lo dicho por E. A. Núñez también esta figura se considera como madre de los demonios y se describe como animal brutal. Naamah, Eva y Lilith se perciben, entonces, como personajes ancestrales de las vampiras en cuanto «estas mujeres han creado toda la generación de cainitas, porque en ellas reside sexual y cada vez que se embarazan traen al mundo otro tipo de demonios». (E.A. Núñez, 2001: 98-99). Considerando ahora la religión árabe existe otro personaje, o sea Ghūla que, como descrito por Del Pino, es un ser multiforme, que vive en lugares desolados alimentándose de cadáveres y de viajeros que engaña y aleja de su camino para después comérseles. El

¹⁹ «La donna che tu mi hai posta accanto mi ha dato l'albero e io ne ho mangiato.»

²⁰ «Vide che l'albero era buono da mangiare, gradito agli occhi e desiderabile per acquistare saggezza; prese del suo frutto e ne mangiò, poi ne diede anche al marito, che era con lei, e anch'egli ne mangiò.»

nombre Ghūla, pero, no es lo único atribuido a esta criatura, en efecto J. Siruela admite que esta puede ser incluida en una agrupación de demonios nombrada *jiinn*, que a su vez define esta figura con el nombre de *gul* o *algola*, según la traducción de R. C. Assens y derivada del astro Algol o sea «la estrella del Diablo». Su capacidad de mudar forma y el hecho de que se alimenta de niños, son rasgos que acercan Ghūla no solo a la griega Empusa, sino también a la hebraica Lilith, de hecho «como Lilith, su afición a los niños es bien conocida: corre tras ellos con avidez y los desvía astutamente de su camino para llevárselos a un apartado lugar solitario y succionarles la sangre». (J. Siruela, 2019: 13)

A través de estas imágenes es posible admitir que también en el ámbito de lo sagrado se notan las predecesoras vampíricas y, aunque tengan características diferentes, son todas relacionadas por ser negativas, conectadas con la muerte y catadoras de sangre. Nuevamente se encuentra el tópico de las mujeres pecadoras, trasgresoras, que se evalúan como malos ejemplos por la sociedad y que, consiguientemente, son castigadas por esta última.

2.3 Folklore vampírico medieval

En los párrafos antecedentes ha sido propuesto un elenco y un estudio sobre personajes sacros y profanos que alrededor de la historia han sido considerados como predecesores de la vampiresa moderna. Esta figura literaria que posee una genealogía ancestral no ha dejado de existir alrededor de la historia sino lo contrario: en varios períodos históricos los vampiros han sido evaluados como criaturas realmente existentes y como seres malvados a los cuales han sido atribuidos unos fenómenos naturales negativos.

Ahora resulta necesario hacer un paréntesis sobre el folklore vampírico durante la Edad Media, en cuanto en esta época la fama de estos seres y el terror asociado a ellos, empezaron a arraigar en las creencias populares. Como afirmado por M. E. Ramírez Ortiz ya a partir desde siglo VII y hasta el siglo XIII la evolución del culto del diablo ha sido directamente proporcionada con

el culto de María y de los santos. Es, pero necesario admitir que las vampiresas de la Edad Media, como ha reportado J. Siruela, son diferentes con respecto a las de la Antigüedad: si por un lado como visto por ejemplo con la figura de la Empusa, los vampiros al principio tenían la posibilidad de mudar forma o en el caso de Lilith se representaban alados y con cola de serpiente, durante la Edad Media, estos demonios empiezan a perder los rasgos zoomórficos que desde siempre se les atribuían y comienzan a poseer todas las características que hoy en día definen los seres vampíricos, por ejemplo, piel blanca, frialdad y dientes afilados. Es exactamente gracias a la superstición popular de este periodo que el vampiro se desarrolla de manera evidente y su extensa presencia en las diferentes comunidades se debe a su conexión con plagas o enfermedades sanguíneas como anemia, tuberculosis y pelagra en cuanto «las “epidemias” de vampiros coinciden a menudo con épocas de plagas, durante las cuales hombres, mujeres y niños morían pudriéndose en los campos como corderos de un rebaño, dejando un hedor insoportable» (J. Siruela, 2019: 28). La creencia en estas criaturas demoníacas, como reportado por M. Tiziani, empezó a ser tan presente en la vida de los hombres que, en varias ocasiones, para comprobar la identidad vampírica de un muerto se abrían los ataúdes y se profanaban los cuerpos poniéndoles, por ejemplo, una estaca en el corazón para eliminar completamente el demonio que había poseído el fallecido.

Con respecto a las imágenes de las vampiras, es importante referirse al hecho de que estas figuras, no obstante como en el caso de la versión masculina hayan cambiado sus aspectos zoomórficos, se quedaron más cercanas a las descripciones antiguas en cuanto siguieron siendo poseedoras de todas sus capacidades cautivadoras: siempre se encuentran hermosas, aterradoras y con una grande sed de sangre humana, sobre todo masculina. Es importante evidenciar que durante la Edad Media hay una figura particularmente conectada con la vampiresa, o sea los súcubos, que según la tradición eran figuras femeninas descendentes de Lilith, que no solo encarnaban un sentido de maldad, sino también ejemplificaban la idea de la

muerte. Estas figuras son interesantes sobre todo desde un punto de vista cristiano, en cuanto según esta religión los súcubos no solo preferían hombres como víctimas, sino en particular elegían personajes pertenecientes al ambiente religioso. A lo largo de los siglos sucesivos estas imágenes fueron consideradas cada vez más representantes de Lilith y de las vampiresas en general, entonces no es un caso que esta figura fue retomada sucesivamente también en ámbito literario, por ejemplo, por T. Gautier que en 1836 publica «Clarimonda», cuento en el cual los protagonistas principales son un sacerdote y un súcubo. Por esta razón, durante este periodo, la vampiresa empieza a ser asociada cada vez más al fallecimiento y, a partir de este momento, será considerada «peligrosa y demoníaca, en la que se conjuga Eros y Thanatos, deviene entonces vampiresa – paradigma de mal y pecado [...]» (M. A. Del Pino, 2009: 146). Esta última connotación sobre la mujer vampiro, o sea su enlace con la muerte, su asociación a la belleza, su representación de amante peligrosa, son características propias que acompañarán esta imagen en su devenir a lo largo de los siglos.

2.4 El auge del vampirismo enciclopédico

A partir del siglo XV en el ámbito, sobre todo, de la religión cristiana empieza a desarrollarse un interés sobre las figuras demoníacas y dicho campo de investigación se define como *demonología*: esta última no solo se ocupa de individuar las varias tipologías de seres demoníacos, sino también describe la manera de actuar contra ellos. Uno de los primeros textos escritos en este contexto, es el *Liber quintus del Fortalitium fidei*, publicado a mitad del siglo XV y compuesto por Alonso de Espina. En esta obra, el fray intenta ofrecer un listado que comprenda las distintas tipologías de demonios existentes en su época y sostiene que hay «personas malignas, hombres y mujeres, que eran *apostate in fide et heretice creature et false* que se daban voluntariamente al demonio». (C. Cavallero, 2015, p. 294).

Alonso de Espina hace una referencia específica a dos tipos de figuras que en varias ocasiones durante el siglo XV fueron asociadas al demonio y que se definieron como su concubinas: las brujas y las vampiras. Las primeras desempeñaron un papel importante durante el medioevo, en cuanto no solo existió la profunda creencia sobre la existencia bruja, sino también porque, en razón de esto, se verificaron varias cacerías de brujas; por estos dos factores, se crearon composiciones que propusieron varias descripciones con respecto a estas figuras y según la idea de F. Campagne, las brujas por lo general se entendían como seres de la noche que sobre todo se alimentaban de la sangre de niños y les causaban, ablaciones, signos de lesión y mordidas y a causa de esta asociación entre las brujas y la matanza de niños, en varias ocasiones estas mujeres mágicas se conectaron con las vampiras y con su alimento favorito: la sangre humana. Siempre según Campagne, estos personajes tenían varios poderes mágicos como lo de entrar en lugares completamente cerrados sin el uso de puertas o de ventanas y, gracias a maleficios y encantamientos, la posibilidad de mudarse de forma - misma habilidad de las antiguas Empusa o Lilith. Otra característica que acumulaba las vampiras y las brujas se refería a la idea que las dos eran las concubinas de Satán y de hecho el mismo Espina afirmaba que era necesario no poner atención en aquellas mujeres *sceleratae* que sostenían que «por las noches, cabalgaban montadas en animales, junto a muchas otras mujeres, siguiendo a la diosa Diana y a Herodias, y que eran capaces de mutar la realidad de las creaturas o de transformalas en otra cosa» (C. Cavallero, 2015: 296). Por el otro lado, es interesante la visión de Lope de Barrientos que en su *Tractado de la adivinança*, escrito casi contemporaneamente al *Liber quintus del Fortalitium fidei*, rechazaba ciertas creencias sobre las brujas, afirmando que en realidad él estaba «lejos de avalar aquellas creencias que sostenían que estas mujeres ingresaban por las noches en las casas para “chupar a los niños”, sugería la posibilidad de que, en verdad, se tratara de una excusa aprovechada por madres poco cuidadosas de sus hijos» (C. Cavallero, 2015: 298).

De todas estas visiones sobre las dos, es necesario señalar también la obra que se considera como más llamativa o sea el *Malleus maleficarum*, editado por primera vez en 1487, compuesto por Sprenger y Kraemer que, no obstante no fue la primera obra de *género brujeril*, como afirmado por M. J. Z. Calvo, tuvo un gran éxito e influyó de manera profunda la concepción sobre las brujas y sobre su tratamientos, hasta que dentro de 1520 la el *Malleus Maleficarum* fue publicado tres veces y, desde 1574 hasta 1669, dieciseis. No obstante no fue el primero de su género, esta composición según la visión de F. Pastore, es un resumen perfecto no solo de todas las distintas obras demonológicas sino también de la mitología que rodeaba esta imagen. El *Malleus Maleficarum* se ocupa de varios temas, por ejemplo - y como afirmado por M. J. Z. Calvo - la persecución de las brujas con una distinción entre mujeres supersticiosas y maléficas, la descripción de los vuelos nocturnos, la posibilidad que estas figuras puedan transformarse en seres animales y la consideración por la cual la estructura minoritaria brujeril tiene que ser estirpada completamente de la sociedad. El *Malleus Maleficarum*, abrió el periodo del florecimiento del tópico demonológico y, a partir de este momento, la imagen y el miedo del demonio persencieron de manera asidua en los aspectos de la vida humana. Como sugerido por M. J. Calvo las distintas epidemias y carestias del siglo XVI fueron unos de los motivos principales por los cuales la figura da Satán empezó a tomar un gran éxito y también en 1600 y durante todo el 1700, varios autores trataron el tema satánico por ejemplo, S. Mazzoli con el *De strigimagarum, daemonumque mirandis, libri tres* de 1521 o Paulo Grillando a través de su *Tractatus de haereticis et sortilegiis omnifariam coitu: eorumque poenis* compuesto en 1536. Es interesante el hecho de que, siempre en el mismo siglo, también las figuras religiosas comenzaron a sufrir una pérdida de confianza por parte de los creyentes en cuanto en un cierto momento y en particular con respecto a la teología luterana

Se propagó la idea de que el Papa era el Anticristo, anunciador del reino de Satanás en este mundo. [...] Lutero creía en Lucifer y así lo expuso en sus *Charlas de sobremesa* (1531-1546).

Lo consideraba un ente concreto de la vida cotidiana, que podía actuar a través de diversas formas. Pensó que habitaba en el cuerpo de los herejes, de los sediciosos, de los usureros, de las brujas e incluso de las prostitutas, pero también que podía aparecer con la figura de ángel blanco o hacerse pasar por Dios. Le atribuía la peste y creía que muchas enfermedades se debían a los demonios que se metían en el cuerpo del hombre (M. J. Z. Calvo, 2008: 418).

En el caso específico de obras demonológicas en lengua española es posible citar varios nombres como Martín de Castañega, Pedro Ciruelo, Francisco de Vitoria, Martín del Río, Gaspar Navarro y otros que intentaron dar instrucciones sobre la manera en la cual individuar Satán, sobre como eliminarlo y que propusieron también una cierta genealogía demonológica. Martín del Río, por ejemplo, en su *Seis libros de disquisiciones sobre Magia (Disquisitionum magicarum libri sex)* propone varios grupos de demonios basándose en los que vivían en los cuatros elementos (fuego, tierra, agua y aire) y en los terrestres - que pertenecían a la tierra - y esta última agrupación se refiere a los vampiros. Los demonios, como anticipado antes, obedecían a las voluntades de Satán, de hecho

Joan Wier opinó en su *De praestigiis daemonum* que debían ser unos 7.409.127 diablos bajo las órdenes de setenta y ochos príncipes, todos ellos sometidos a Lucifer. Cada uno de estos príncipes tenía bajo su autoridad una serie de legiones de demonios [...]. Cada una de estas legiones actuaba en determinadas horas del día, de este modo se podía evocar a los reyes diabólicos desde la hora tercia hasta la mediodía y desde la hora nona hasta el véspero; a los marqueses [...] (M. J. Z. Calvo, 2008: 425).

La presencia del diablo percibida por la humanidad y los diferentes demonios se desarrollaron en estos dos siglos no simplemente como representaciones del mal, sino también como evidencia real de las preocupaciones compartidas por la sociedad. Considerando la visión de M. E. Ramírez Ortiz, el demonio encarnaba el enfrentamiento psicológico con respecto a los deseos más íntimos y pecaminosos de la sociedad de los siglos XVI y XVII y no es un caso

desde un punto de vista representativo - pictórico que el diablo mismo tenga características que vislumbran una metáfora sexual, como en el caso de una cola muy amplia. Si, por un lado, los siglos XVI y XVII fueron los en que las obras demonológicas empezaron a desarrollarse de manera extraordinaria, a partir de 1700 es posible admitir un cambio en el concepto de presencia diabólica en cuanto los hombres empezaron a sentir la necesidad de encontrar causas lógicas y reales para explicar lo que les rodeaba. De hecho, según la visión del estudioso Clark «la teoría demonológica no hizo sino reavivar el viejo debate sobre causa y efecto de fenómenos inexplicables, siendo así precursora de la ciencia moderna» (S. Clark, 1997: 257) y esta consideración sobre la demonología es comprobada y sostenida también por G. Henningsen, que en su artículo «La Inquisición y las brujas» afirma que el asunto demonológico fue discutido por distintos estudiosos y en diferentes ámbitos. Entonces, a partir del siglo XVIII, los tratados demonológicos empezaron a disminuir, sobre todo a causa de una nueva corriente de pensamiento de este periodo, o sea la Ilustración, movimiento ideológico y social en el cual la razón y la lógica eran los únicos caminos para que la humanidad llegase a entender cualquier fenómeno. Es pero necesario decir que no obstante este cambio, las obras demonológicas no dejaron de existir, de hecho es posible citar la composición escrita por Fray Félix de Alamín, titulada *Falacias del demonio*, de 1714: esta obra trataba de imágenes demoníacas desde un punto de vista diferente e interesante en cuanto, como afirmado por A. H. Sotelo, según Alamín existían dos formas del demonio: la primera era la típica de un ser multiforme que poseía el cuerpo de los seres humanos o de objetos inanimados, mientras que la segunda (que es la versión innovadora de este personaje) se refería a la presencia psicológica de Satán en el ámbito político-social.

A través del análisis de las obras demonológicas en cuatro siglos diferentes, es seguramente posible notar unos cambios efectivos desde la nacida de este género literario hasta su sucesivo desarrollo, pero es importante admitir también que, aunque el paso del tiempo y no obstante

los cambios de pensamiento, siempre Satán y sus demonios se consideraron presentes en la vida humana de estos siglos y, sobre todo, en cualquier momento se intentó buscar una manera para eliminarlos.

3. La imagen de la vampira en el goticismo latinoamericano

3.1 El «boom» de la literatura vampírica del siglo XIX y la canonización de la vampiresa

En el segundo capítulo de este trabajo han sido analizadas las figuras antecedentes a la vampiresa del siglo XIX y, sobre todo, se ha intentado demostrar como este personaje a lo largo del tiempo no solo no haya dejado de existir, sino de como ya desde la Antigüedad haya ejemplificado las preocupaciones de diferentes sociedades y se haya convertido en chivo expiatorio, encarnando lo que tenía que ser eliminado en cuanto negativo por la humanidad. Es posible afirmar que a partir del siglo XIX se nota una verdadera eclosión de la literatura vampírica; de hecho, las narraciones más famosas sobre este personaje empiezan exactamente en este periodo, piénsese por ejemplo al caso de *El vampiro* escrito por Polidori en 1819, o *Dracula* de Bram Stoker de 1890 o, en el caso de la figura femenina, a *Carmilla* de Le Fanu de 1872. Cabe señalar que en estos tres cuentos, los personajes se representan como perteneciente a capas sociales nobles: Ruthven es un lord inglés, Dracula muestra, a través de su comportamiento, pertenecer al mundo aristocrático y Carmilla, mediante su cultura y su actitud, da la idea de pertenecer al universo noble. La pertenencia de estos tres a una alta capa social no es un caso en cuanto como sostiene Francisco Morales Lomas el vampiro, a lo largo del siglo XIX, logró éxito en cuanto considerado como encarnación de la aristocracia que en este periodo empezaba a perder dominio y que estaba siendo contrastada por parte de la burguesía, capa social que, por lo contrario, empezaba a afirmarse como dominante. De hecho, a nivel literario, el vampiro «por esta razón aparece a partir de medianoche, cuando los burgueses están dormidos, cuando la “otra” sociedad, el otro “statu quo” puede hacer su aparición. El vampiro es un ser ajeno al orden social reinante, un peligro que solo surge cuando ésta se encuentra dormitando» (F. M. Lomas, 2013: 126-127). Entonces, si el vampiro representa este cambio social a favor de la burguesía, no es un caso que la vampiresa ejemplifique otra innovación con respecto a la imagen de la mujer, concepto del cual ya hemos tratado antes.

Con respecto a la vampira, a lo largo del siglo XIX y durante el periodo sucesivo, empiezan a ser compuestas cada vez más obras que la definen como personaje central de distintos acontecimientos y la presencia tan asidua de estas mujeres en los cuentos, a lo largo de la historia, le otorgará una serie de rasgos reconocidos sucesivamente como definitorios. Con respecto a las características de esta última, C. A. Aparisi analiza varios rasgos de este nuevo personaje que, según la escritora, se concretizan gracias a la historia del irlandés Le Fanu y a su narración *Carmilla*. Una de las primeras peculiaridades es la belleza: la vampiresa es (en apariencia) joven y linda, su atractivo se define como afuera de lo común y su hermosura es la primera forma mediante la cual ella atrae a su víctima, véase por ejemplo la protagonista de «La vampira» de L. Lugones o Cordelia, vampira de «La granja blanca» de C. Palma, ambas descritas como altas, esbeltas, con ojos profundos y con labios rojos. Es pero importante subrayar también que la característica de la hermosura es directamente proporcional al aura de misterio en la cual las vampiresas están envueltas: tanto más son *extrañas*, tanto más resultan atractivas a los ojos de las víctimas. En otros casos la mujer vampiro muestra sus capacidades encantadoras a través de su oratoria y de sus conocimientos en varios ámbitos: ejemplos de este rasgo son dos de las cuatro vampiras de E. A. Poe, o sea Ligeia y Morella, las cuales - según los personajes masculinos de las dos narraciones - tenían muchos conocimientos en distintas esferas, como en la de la moral, de la física, de las ciencias matemáticas y de varios idiomas. Los saberes de las vampiras son efectos directos de su inmortalidad: esta última ofrece a estas mujeres la posibilidad de no sufrir modificaciones a lo largo del tiempo, quedándose perfectamente jóvenes y hermosas a partir del momento exacto de la transformación en ser demoníaco. Además, la eternidad confiere la oportunidad de vivir en diferentes períodos históricos y en diferentes lugares, experiencias que enriquecen culturalmente estos personajes. La inmortalidad deriva directamente del alimento principal del cual se nutre las vampiresas o

sea la sangre humana²¹, sustento que solitamente buscan durante la noche. En varias narraciones es posible encontrar descripciones específicas del momento de la *comida* como en el caso de «Las vampiras» de C. Palma donde el autor describe como las numerosas mujeres se lanzaron sobre el cuerpo del pobre joven. Este alimento es un rasgo caracterizador también de las antecesoras de esta figura: como mencionado al principio, también las empusas, las lamias, las harpías y las estirges consumían sangre humana, en el caso específico de infantes o de hombres. Cabe, pero, señalar que no siempre se nutren solo de esta: en el caso de «La vampira» de L. Lugones es posible notar como la protagonista se mantenga fuerte mediante el consumo del alma de su víctima (rasgo que nos remite a otra figura de la Antigüedad griega, o sea la esfinge): en la parte final de este cuento hay una descripción de como la mujer vampiro robe la linfa vital a su preda. Además, no es una casualidad que dentro de las imágenes antecesoras de la vampira haya sido insertada la de la sirena en cuanto en la mayoría de las obras se afirma que estas mujeres tenían una voz sublime, caracterizada por una cierta melodía que encataba a los hombres, véase el caso del «Las vampiras» de C. Palma o también «Berenice» de E. A. Poe, donde los seres demoniacos se describen con una voz suave y cautivadora.

Las últimas dos características que enlazan todas las figuras de las mujeres vampiros son la frialdad y la blancura, rasgos que se encuentran en casi todos los cuentos vampíricos a partir de «Thanatopía» de Rubén Darío, para después pasar a Clorinda de C. Palma y también en el caso de L. Lugones.

Si todas las peculiaridades sobre mencionadas aparecen ciclicamente en las narraciones vampíricas, es importante subrayar que hay unas que se notan solo en ciertos cuentos, por

²¹ Parece interesante en este contexto evidenciar que «En su clásico estudio *The History of Vampires* (1924), Dudley Wright señala que la palabra viene del término serbio *wampira* (*wam* “sangre”, *pir* “monstruo”), que designa el muerto que regresa a reanimarse con la sangre [...]» (A. Casa, 2017: 149).

ejemplo la fuerza sobrehumana: en ciertas obras las mujeres vampiros se describen como seres que dominan a sus víctimas no solo mentalmente, sino también físicamente gracias a su potencia vigorosa; además en unas narraciones se encuentra la posibilidad de una transformación animalesca de la vampira que en la mayoría de los casos se convierte en un lobo y en otras composiciones es también posible encontrar la descripción de la matanza de estas últimas: considerando que este ser es eterno y su muerte difícil, no existe una única manera de asesinarlo, sino varias, por ejemplo una estaca en el corazón, la repetición continua de oraciones religiosas contra el demonio, la amputación de su cabeza o la incineración mediante fuego. La característica final que de vez en cuando se encuentra con respecto a la imagen de la vampiresa es el tópico del doble en cuanto en unas obras se compara la figura de la vampira con otra imagen completamente contrastante y que, en un cierto sentido, llama a la mente la idea del «ángel del hogar», por ejemplo en «Ligeia» de Edgar Allan Poe se encuentra la mujer vampiro con ojos y pelo negros y la de lady Rowena, rubia y con ojos azules.

3.2 «Thanatopía» de Ruben Darío (1897)

El autor nicaragüense Rubén Darío forma parte de aquel grupo de autores latinoamericanos que a finales del siglo XIX percibieron la necesidad de una nueva forma de composición literaria que metafóricamente representaba la liberación y el distanciamiento de la dominación extranjera: esta nueva corriente se llamará Modernista (de la cual ya hemos tratado anteriormente). Como afirmado antes, es importante subrayar que el modernismo se centró no solamente en la renovación formal de las composiciones literarias, sino también verá «una interiorización del discurso modernista estructurada a menudo por la presencia de un yo-actuante [...] y la intervención de actuantes [...]a veces, de origen mitológico» (B. Saganogo, 2009: 19) y Darío a través de la obra *Prosas Profanas* (1896) se identifica como uno de los exponentes más convencidos de esta corriente. Considerando el aspecto sobre mencionado, o sea lo de los personajes modernistas de origen mitológico y permaneciendo en el contexto de

seres demoníacos, cabe señalar una composición en particular: «Thanatopía». Este último es un cuento de terror escrito en 1893 e insertado en un volumen más amplio titulado *Impresiones y sensaciones*, publicado con carácter postumo, en 1925. La narración, en primera persona - uno de los rasgos de la corriente modernista ya citado - está realizada por parte del protagonista James Leen el cual, durante una noche de ebriedad, cuenta de su pasado triste y lejano, haciendo percibir al lector la mala relación que tuvo con su padre y cuanto la muerte precoz de la madre afectó su vida. El joven describe el periodo transcurrido en la Universidad de Oxford y de cómo un día, de manera insólita e imprevista, su padre eligió regresarlo a casa. El joven, recién llegado a su hogar, descubre que durante su lejanía, el padre se había casado nuevamente y que, por consiguiente, Leen tenía una madrastra. James, que extrañaba de manera profunda a su madre quedó perplejo e indignado frente a esta nueva noticia y, claramente, no aceptó esta nueva figura. Cuando llegó a casa, el padre lo obligó a tener un encuentro con la nueva esposa para conocerla y James, no viendo otra solución, muy amargamente, aceptó encontrarla. Es exactamente en el momento en el cual se presenta a esta nueva mujer que el protagonista se da cuenta de algo espantoso: su nueva madrastra es una vampira.

Hay varios rasgos, alrededor del cuento que dan la posibilidad de entender la naturaleza vampírica de dicho personaje, por ejemplo cuando el protagonista afirma

El contacto de aquella mano me heló, me horrorizó. Sentí hielo en mis huesos. Aquella mano rígida, fría, fría [...] aquellos ojos no tenían brillo alguno [...] labios blancos, de aquella mujer pálida, pálida, pálida, pálida, una voz, una voz como si saliese de un cántaro gemebundo o de un subterráneo (R. Darío, 2003: 7).

A pesar de esta descripción que encaja con los canones típicos de la vampiresa del siglo XIX y XX, al final del cuento se verifica una verdadera revelación por parte del protagonista que afirma «Yo saldré de aquí y diré a todo el mundo que el doctor Leen es un cruel asesino; que

su mujer es un vampiro; ¡que está casado mi padre con una muerta!» (R. Darío, 2003: 8), revelándonos el matiz demoníaco de esta nueva figura.

Una novedad insertada por Darío en la descripción de esta imagen demoníaca es el sentido del olfato que da al lector la idea de algo tan malo que tampoco el protagonista quiere mencionar, de hecho «De pronto, un olor, olor...ese olor, ¡madre mía! ¡Dios míos! ese olor... no os lo quiero decir [...]» (R. Darío, 2003: 7). Queda claro que el aporte de un nuevo sentido en la narración de Darío, ejemplifica la necesidad de renovación y la intención de búsqueda de nuevos canales expresivos para la creación de una tipología literaria nueva e innovadora y otro aspecto que se puede subrayar en este contexto es la importancia de la figura masculina en cuanto por casi toda la narración son el padre y el hijo los únicos dos que hablan y que adelantan la narración. Llamativa es la imagen del padre que ha sido cautivado por parte de la vampiresa en cuanto tenía «unos indescritibles ojos, os lo aseguro; unos ojos como no habéis visto jamás, ni veréis jamás: unos ojos con una retina casi roja, como ojos de conejo; unos ojos que os harían temblar por la manera especial con que miraban» (R. Darío, 2003: 6-7). El nuevo aspecto del doctor Leen no deja el hijo indiferente y el joven entiende perfectamente que el padre cautivado por parte de la mujer vampiro ha sido convertido en el alimento favorito de la nueva esposa.

En conclusión, la narración en primera persona, la presencia de un personaje que no puede definirse real, sino sobrenatural - mitológico también - y el hecho de que el malvado de la historia sea una mujer vampiro, son factores que dan la posibilidad al lector de entender las novedades citadas precedentemente con respecto a esta nueva corriente literaria que, como veremos en seguida, será tomada por parte de otros autores latinoamericanos como L. Lugones «La vampira» y C. Palma «Las vampiras». Es importante subrayar que ya desde el cuento «Thanatopía» no es un caso que el malvado de la historia sea una vampiresa: como dicho en la parte introductiva, esta imagen representa en sí misma una revolución de los cánones ideológicos de su época y, al mismo tiempo, esta imagen fue utilizada como representación de

una mujer peligrosa en cuanto portadora de nuevos valores. El hecho de que este personaje represente una nueva figura femenina, considerado lo dicho antes o sea que Darío pertenece al modernismo y que esta corriente literaria deseaba aportar unas novedades en ámbito literario, ¿Qué figura más apropiada si no la de la vampira para representar este deseo de innovación puesto que ella misma es la encarnación de la nueva concepción femenina?

3.3 «La vampira» de Leopoldo Lugones (1899)

Permaneciendo siempre en el ámbito modernista y, sobre todo, haciendo referencia a la imagen de Rubén Darío, cabe señalar un autor argentino que a lo largo de esta nueva corriente literaria fue definido como uno de los defensores más convencidos de esta última: tratase de Leopoldo Lugones. El acercamiento de este último a la nueva corriente literaria latinoamericana es posible implicarlo también a Darío, en cuanto como sostenido por Aníbal Salazar Anglada «tal será la rapidez con que Darío y Lugones se conozcan y aprecien, que en ese mismo año de 1896 aquél va a dedicar a su recién estrenado amigo un artículo elogioso que titula así: “Un poeta socialista, Leopoldo Lugones”» (A. S. Anglada, 2000: 603). Este último, como riportado en el artículo «Lugones el hacedor, homenaje a 80 años de su muerte» tuvo contactos y fue influenciado por Darío en varias ocasiones y «las novedades modernistas son adoptadas por Lugones en sus primeros poemarios y, desde allí, se transforma en uno de los generadores de una literatura nacional y continental que amplía el parnaso castellano» (G. Perrone, 2018: 15). Lugones, como también Darío, es un autor «inseparable de la historia del modernismo» (J. L. Borges, 1955: 10) y como su fiel amigo, el argentino también elige utilizar la imagen de la vampiresa y escribir un cuento sobre esta figura: «La vampira» es un cuento, de 1899, que se abre con la presentación de una mujer, hermosa y extraña, que había robado el corazón, el pensamiento y el alma de Adolfo. Este hombre seguía rogándole y pidiéndole un solo beso, pero la mujer siempre lo rechazaba. Un día, mientras que los dos estaban en el jardín, ella eligió explicar a su querido la razón de su negarse y le contó de su primer matrimonio y de cómo el

coronel, su marido, se enfermó hasta que llegó su fallecimiento. La joven, durante el periodo que su compañero pasó enfermo se dio cuenta que la culpable de dicho sufrimiento era ella misma en cuanto estaba robándole el alma a su querido. Por esta razón, considerando lo que la mujer había hecho a su primer esposo, le pidió a Adolfo de alejarse de ella para no hacerle daño y él, acostumbrado a obedecerle, se fue. No obstante esto, movido el joven por el amor y por la gana de recibir un solo beso de la hermosa doncella, volvió al jardín donde estaba ella: la joven que en un primer momento, rechazó la solicitud de Adolfo, al final, cayó víctima del placer amoroso: los labios de los amantes se tocaron y en este instante la mujer robó el alma al joven provocando su muerte.

A diferencia del texto «Thanatopía» de Darío en el cual no hay muchas características físicas sobre la vampiresa, en el cuento de Lugones en realidad hay varios pasos en los cuales se encuentra una descripción de la mujer vampiro. Ya desde las primeras líneas el autor nos ofrece un análisis físico de la vampiresa que recuerda las imágenes de los demonios antiguos mencionados antes, como las lamias o las empusas, que aparecían en frente de los hombres con el disfraz de doncellas hermosas y dóciles: Lugones afirma que tenía «majestuosa estatura, [...] ojos profundos y [...] palidez soberbia» (L. Lugones, 1963: 79) y, además, «sus labios [...] sus ojos verdes, en los que la pasión le relampagueaba fulguraciones de oro; sus mejillas, sus manos, obtenían besos, promesas despertaban exaltaciones de erótica locura» (L. Lugones, 1963: 79). Su atractivo se define como extraordinario y gracias a este, ella somete a su víctima y, de hecho, durante la narración se cuenta que el joven estaba poseído por una «enfermedad de amor» (L. Lugones, 1963: 79), concepto que a su vez nos remite al ámbito griego y, en particular, a la divinidad que más tenía a que ver con los enamoramientos humanos, o sea Afrodita. Cabe señalar, pero que, si por un lado esta vampiresa se refiere a la imagen de una linda joven, por el otro desde el principio hay referencias a un ser espantoso o sea «una esfinge» (L. Lugones: 1963, 79) y esta asociación se encuentra nuevamente al final de la narración cuando el autor afirma «Lentamente, mientras bebía con los labios el supremo delicio, sus dedos buscaron el cuello del amante. Llenos de felina perversidad, y en una crispación

irresistible, le estrangularon.» (L. Lugones, 1963: 80). De hecho, el nombre esfinge según la tradición griega se remitía «al verbo σφίγγω, que expresa la idea de “oprimir, apretar” [...] y que le venía bien a una criatura que mataba a sus víctimas por constricción» (C. M. Villalobos, 2012: 256). No obstante sea clara la referencia al hecho de que el alimento principal de esta figura es el alma, en el texto de Lugones no faltan referencias a la sangre, por ejemplo cuando el escritor dice «bebía a grandes tragos en la delirante copa de las delicias», «sangrienta ironía», «gota a gota», «bebía con los labios el supremo delicio» (Lugones, 2018: 79-80).

Como en el caso de Darío, también en el texto de Lugones es posible admitir que la vampira está envuelta en una aurea de misterio y, de hecho, se describe como una «mujer extraña» (L. Lugones, 2018: 79) que tenía algo «de majestuosamente impenetrable [...]» (L. Lugones, 2018: 79) y claramente todo este misterio le otorga el poder cautivador. En conclusión, cabe señalar que como en el caso de «Thanatopía», también en «La vampira» el encuentro con el ser demoníaco se verifica durante la noche y claramente esto no es un caso: la noche lleva la idea de oscuridad y de tinieblas y esto, a su vez, provoca un sentido de miedo y de terror en el lector. Con respecto a las características vampíricas, es posible admitir que Lugones emplea casi todos los rasgos comunes asociados a este ser demoníaco y el argentino, a través de su narración, delinea una imagen seductora y cautivadora que con su palabras y con su hermosura engaña a su víctima. No obstante la cercanía a Darío, Lugones hace propia la imagen de la vampiresa añadiendo unos particulares que no presenciaban en la descripción del nicaragüense y que nos dan la posibilidad de tener una idea más clara y definida de la vampiresa del siglo XIX.

3.4 «La granja blanca» de Clemente Palma, (1904)

Como último exponente de la cultura modernista, es posible hablar de Clemente Palma, el cual a través de su narración «La granja blanca» muestra toda su afiliación a esta corriente que intentó buscar unas innovaciones a través del empleo de varias técnicas de escritura. El texto escrito por el autor se encuentra en una recolección de narraciones titulada *Cuentos Malévolos*, publicada en 1904, donde hay el cuento «La granja blanca» y sucesivamente reimprimida y ampliada en 1913, con la presencia de «Las vampiras», otro cuento que ve la presencia de una mujer vampiro como protagonista. Por lo general, «*Cuentos malévolos* es un modelo de texto positivista y modernista, influenciado por temas como los fantasmagóricos o lo fantásticos» (J. M. Delgado Del Alguila, 2019: 370) y puesto que trata de tópicos innovadores es posible definir dicha composición como perteneciente a la corriente del modernismo. Clemente Palma en esta obra se delinea como un autor atento a las innovaciones literarias alrededor de él y, de hecho, R. Gnutzmann sostiene que en Latinoamérica, y sobre todo en el caso de Palma, es posible vislumbrar influencias provenientes de distintos lugares como Rusia, Francia y Estados Unidos, haciendo particular referencia a Edgar Allan Poe. Este último, sobre todo, influyó en las narraciones de Palma y como reportado por E. L. González, en el trabajo de Palma se notan características que se acercan al ámbito de la necrofilia y de relaciones sexuales dentro de consanguíneos, rasgos que vienen de la influencia de E. A. Poe y, en particular, de los cuentos «El retrato oval», «Ligeia» y «Morella». El autor estadounidense, efectivamente, fue muy presente en Latinoamérica a partir de finales del siglo XIX, hasta principio del siglo XX: él fue considerado un escritor que dio nueva vida y una visión innovativa a temáticas antiguas, de hecho

por medio de Poe, podría afirmarse casi sin reservas que la «nueva» estética decadentista se introdujo de manera importante en la literatura en español, y la ambigüedad del texto, rasgo casi esencial en el gótico americano, como se vio más arriba, permeó en cierto sentido los textos de la tradición hispanoamericana, desde las tramas argumentales de resolución ambigua hasta personajes que se mueven a caballo entre lo tangible y lo ilusorio. En «La granja blanca», de

Palma, es evidente esta presencia de la literatura de Poe desde el mismo argumento del cuento, que recuerda a la vez al de «Morella» o «Ligeia». (E. L. González, 2014: 183)

La narración de Clemente Palma y la de Edgar Allan Poe, comparten varios rasgos: son narraciones en primera persona, el personaje principal encarna la figura de una vampiresa y uno de los tópicos es la reencarnación. En «La granja blanca», Cordelia muere por culpa de una enfermedad misteriosa, regresando a vivir encarnándose en la hija recién nacida, como en el caso de Ligeia, que fallece siempre por un desorden desconocido y que revive gracias al cuerpo de la segunda mujer del protagonista, lady Rowena. La figura de la vampira en «La granja blanca» de Clemente Palma, no solo tiene en si misma todas las características vampíricas femeninas del siglo XIX - momento de máximo éxito por este personaje - sino también encarna la rebelión que desde la Antigüedad ha acompañado la imagen de la mujer-vampiro.

Desde un punto de vista físico es posible afirmar, considerando que «era Cordelia alta, esbelta y pálida, sus cabellos abundantes, de un rubio de espigas secas, formaban contraste con el rojo encendido de sus labios y el brillo febril de sus ojos pardos [...] admirable belleza de Cordelia» (Hahn, 2006: 31), que la protagonista encaja perfectamente con el concepto de hermosura afuera de lo normal que normalmente se le atribuye a esta imagen y, además, su connotación vampírica se entiende también a partir de su blancura y del hecho de que el personaje masculino habla de un sentido de muerte: «Por qué, adorando ciegamente a Cordelia, ¿percibía como un hálito impalpable de muerte? [...] sentía la impresión de que Cordelia estaba muerta, de que Cordelia era incorpórea» (Hahn, 2006: 31). La referencia a su ser demoníaco, se hace aún más clara cuando el protagonista afirma

Cordelia parecía querer absorber toda mi alma y mi cuerpo. Y ese día nuestro amor fue una desesperación voluptuosa y amarga: fue algo así como el deseo de derrochar en un día el caudal de amor de una eternidad. Fue como la acción de un ácido que nos corroiera las entrañas. Fue una demencia, una sed insaciable, que crecía en progresión alarmante y extraña. Fue un delirio

divino y satánico, fue un vampirismo ideal y carnal, que tenía de la amable y pródiga piedad de una diosa y de los diabólicos ardores de una alquimia infernal... [...] Sería la una de la mañana cuando desperté sobresaltado en sueños había tenido la impresión fría de una boca de mármol que me hubiera besado en los labios, de una mano helada que hubiera arrancado el anillo de mi dedo anillar; de una voz apagada y triste que hubiera murmurado a mi oído [...] (Óscar Hahn, 2006: 37-38).

Como anticipado antes, Cordelia es un ser que encarna la figura de mujer rebelde que procede de la Antigüedad y que representa la figura femenina independiente del siglo XIX. Como dicho antes, los vampiros - en general - representan problemas sociales que caracterizan la sociedad de su época, pero no solo. De hecho, la vampira

Sugiere que el gótico es un contexto donde las ansiedades privadas están relacionadas con la familia, el género y el juego sexual, pero lleva esta subversión al grano de la cuestión cambiando el concepto de matrimonio, de cada y de núcleo familiar. Como las primeras representaciones de vampiros, estas historias se desarrollan alrededor de la noche de las bodas y de los meses y de los primeros años que siguen, pero estos cuentos subrayan los problemas individuales y sociales en particular con respecto a la realidad histórica española y latinoamericana de los primeros años del siglo 20. (M. De Virgilis, 2018: 162-163)²².

La figura de la vampiresa que empieza a sobresalir a partir de la mitad del siglo XIX, representa los problemas que no solamente afectan a la sociedad en general, sino también las cuestiones íntimas de las mujeres en ámbito privado: estas figuras «exponen unas incertidumbres hacia

²² «Suggests the Gothic is a space where private anxieties related to family, gender, and sex play out, but it takes this subversion to the heart of the matter by directly challenging the concepts of marriage, the home, and the nuclear family. Like the very earliest vampire representations, these stories are set around the eve of marriage and the months and early years that follow, but they nonetheless highlight individual and social tensions particular to early 20th century Spanish and Latin American historical realities.»

las estructuras sociales, en particular con respecto al matrimonio y al núcleo familiar a través de la muerte del “ángel del hogar”»²³ (M. De Virgilis, 2018: 163).

El tópico de la mujer vampiro como figura opuesta a la idea del ángel del hogar, siempre ha sido presente y siempre ha caracterizado esta imagen; ya desde la Antigüedad con las figuras de las empusas y de las estirges, siguiendo después con Lilith y todo lo que se refiere a su desarrollo folclórico, la vampira ha tenido en sí misma un sentido de rebelión que la acompañará en todo el siglo XIX y hasta el siglo XX.

²³ «Expose uncertainties towards social structures, most especially those of marriage and the nuclear family through the death of the “angel of the house”»

4. Conclusiones

El presupuesto de este trabajo era lo de analizar la imagen simbólica de la vampiresa utilizando ejemplos literarios que resultaran importantes para la canonización de los rasgos definitorios de esta última. En el primer capítulo de este trabajo, espero haber ofrecido unas explicaciones teóricas claras para entender de manera completa el contexto en el cual se inserta este personaje. A partir del hecho de que la vampiresa, segundo mi estudio, es uno de los caracteres más llamativo e interesante de la corriente gótica, ha sido necesario hacer una introducción sobre las diferencias dentro de varios géneros, para justificar su colocación dentro del contexto gótico y para explicar el por qué no es posible hablar de literatura vampírica como autónoma, sino perteneciente a un contexto más amplio.

Este pasaje ha sido fundamental también para ocuparse del tema del gótico en el marco latinoamericano puesto que, en este contexto, esta corriente no se percibe solamente como algo literario, sino también como una especie de imposición colonial. Además, ha sido imprescindible hacer referencia al modernismo y a la influencia de Edgar Allan Poe, considerando que los cuentos analizados presentan características similares a las narraciones del estadounidense y que los autores elegidos en este trabajo forman parte de la corriente modernista.

Pasando ahora a la imagen efectiva de la vampiresa, al final de este estudio, el resultado ha sido lo de una figura que, como demostrado en el segundo capítulo, se prolonga desde la Antigüedad hasta el siglo XIX. Esta imagen, a partir del principio de su invención y a lo largo del tiempo, ha sido objeto de varias modificaciones: por ejemplo, en su periodo primordial es indiscutible su conexión con el mundo animal y esta es una connotación que con el paso del tiempo irá perdiéndose. Además, es interesante que la vampira, no obstante la sucesión de varias épocas, no solo no haya perdido su importancia, sino lo contrario: la vampiresa desde

un ámbito pagano ha sido trasladada y asociada a imágenes de un cierto relieve en el entorno de lo sagrado, como por ejemplo Lilith o Eva y desde estas figuras, sucesivamente, ha empezado a ser considerada realmente existente durante la Edad Media, hasta llegar, en seguida, a la creación de obras calumniosas contra ella como en el caso de las enciclopedias demonológicas.

A través del estudio de estas figuras en varios ámbitos y épocas, ha sido posible llegar a su análisis literario y en particular ha sido subrayada la importancia metafórica de este personaje en cuanto la vampiresa no resulta simplemente una imagen de la literatura, sino ejemplifica algo más profundo. Partiendo, por ejemplo, de la necesidad modernista de novedad y de cambios, la vampira encarna el perfecto emblema de una figura femenina innovadora, rebelde, trasgresora, que evidencia la intención de una transformación ideológica con respecto a las mujeres.

Gracias a las obras analizadas ha sido posible constatar que desde finales del siglo XIX la vampiresa empieza a poseer unos rasgos que desde este momento serán imprescindible por su descripción, como la hermosura, la palidez, la voz cautivadora, la sed sangrienta, todas características que presencian y acomunan las narraciones de Darío, Lugones y Palma. Las peculiaridades de estas vampiras no fueron elegidas aleatoriamente por los autores; de hecho, todas estas fueron necesarias para definir este personaje como peligroso y capaz de provocar terror. Es ulteriormente importante subrayar que si la vampira consiguió en su intento aterrador es porque, como ya dicho en varias ocasiones, representaba preocupaciones reales, que no pertenecían solo a la imaginación humana, sino que se desarrollaban y que se actualizaban también en el contexto de la vida real. La vampiresa, entonces no puede ser meramente definida como uno de los personajes más atractivo de la corriente gótica, sino es ella misma encarnación de una nueva época y de la necesidad de unos cambios con respecto a la condición de las mujeres en la sociedad.

5. Bibliografía

Fuentes primarias

Alighieri, Dante (1975), «Inferno» en Natalino Sapegno (coord.), *La Divina Commedia*, La Nuova Italia editrice, Firenze.

Alighieri, Dante (1975), «Purgatorio», en Natalino Sapegno (coord.), *La Divina Commedia*, La Nuova Italia Editrice, Firenze.

Antonelli, Giuseppe (2016), *Opere di Publio Ovidio Nasone, tradotte ed illustrate*, Tipografia Antonelli, Venezia.

Armiño, Mauro (2019), *Morir de miedo*, Ediciones Siruela, S.A., Madrid.

Calvino, Italo (2019), *Cuentos fantásticos*, Ediciones Siruela, S.A., Madrid.

Conferenza Episcopale Italiana (1974), «Genesi», *La Sacra Bibbia*, edizione ufficiale CEI, Unione Editori Cattolici Italiani (UECI), Roma.

Conferenza Episcopale Italiana (1974), «Secondo libro di Samuele», *La Sacra Bibbia*, edizione ufficiale CEI, Unione Editori Cattolici Italiani (UECI), Roma.

Darío, Rubén (2003), *Thanatopía*, Biblioteca Virtual Universal, Editorial del cardo, Buenos Aires.

González y Fernández, Manuel (1863), *Historia de los siete muerciélagos: Leyenda árabe*, Imprenta de Manuel Galiano, Madrid.

Lugones, Leopoldo (1963), «La vampira» en *Las primeras letras de Leopoldo Lugones: reproducción facsimilar de sus primeros trabajos*, Centurión, Buenos Aires.

Palma, Clemente (2006), «La granja blanca» en *Antología del cuento fantástico hispanoamericano, siglo XX*, octava edición de Óscar Hahn, Editorial Universitaria, S.A., Santiago de Chile.

Palma, Clemente (1974), «Las vampiras» en *Cuentos Malévolos*, Ediciones Peisa, Lima.

Pajares, Alberto Bernabé (2017), *Himnos Homéricos*, Abada Editores, Madrid.

Poe, Edgard Allan (2013), «Ligeia», en *Edgard Allan Poe: Complete tales and poems*, Maplewood Books, Maplewood.

Siruela, Jacobo (2019), *Vampiros*, Ediciones Atalanta, Girona.

Fuentes secundarias

Alcantud González, Antonio José (2012), «Las vampiras *fin de siècle* como antecedentes de las vampiresas modernistas», *Vampiros a contraluz: constancez y modalizaciones en el arte y la cultura*, Editor Comares, Granada, vol. 1, pp. 147-158.

Ang Núñez, Eugenio (2001), «La fascinación por el demonio», *La Colmena: revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, n. XXX, pp. 91-100.

Anglada Salazar, Aníbal (2000), «Modernismo y Teosofía: la visión poética de Lugones a la luz de “Nuestras ideas estéticas”», *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo LVII, n. II, pp. 601-626.

Aparisi Agustí, Carme (2016), «Calmet y el vampiro: un personaje del mal aproximación desde la antropología a la literaturización del fenómeno vampírico», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, n. XXII, pp. 1-25.

Aresti Esteban, Nerea (2000), «En ángel del hogar y sus demonios - ciencia, religión y género en la España del siglo XIX», *Historia Contemporánea*, n. XXI, pp. 363-394.

Bermúdez, Isabel Cristina (2008), «El ángel del hogar: una aplicación de la semántica liberal a las mujeres en el siglo XIX andino», *Historia y espacio*, Vol. IV, n. XXX, pp. 1-23.

Bigalli, Carlos (2006), «El Malleus Maleficarum», *Subjetividad y Procesos Cognitivos*, pp. 92-114.

Bornay, Erika (1995), *Las hijas de Lilith*, Ediciones Cátedra, Madrid.

Borges, Jorge Luis; Edelberg, Betina (1955), *Leopoldo Lugones*, Editor digital Moro.

Botting, Fred (1996), *The Gothic*, Routledge, London and New York.

Buckley, Kate (2016), *The evolution of the vampire “other”: symbols of difference from folklore to millennial literature*, a thesis submitted to the faculty of The University of Mississippi in partial fulfillment of the requirements of the Sally McDonnell Barksdale Honors College, dir. Dr. Shari Hodges Holt.

Calvo Zamora, María Jesús, (2008), «Las bocas del diablo, tratados demonológicos en los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, XXVII, p. 411-445.

Calvo Zamora, María Jesús, (2015) «... para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza. El Malleus maleficarum de Sprenger y Kramer», *Las Minorias: Ciencia y religión, magia y superstición en España y América (siglos XV y XVII)*, ediciones Rica Amrán, Santa Barbara, Universidad de la California, pp. 106-111.

Campagne, Fabián (2009), *Strix hispánica. Demonología cristiana y cultura folclórica en la España moderna*, Prometeo Libros, Buenos Aires.

Casas, Ana (2017), «El cuento modernista», *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, pp. 15-38.

Cavallero, Costanza (2015), «Demonios ibéricos. Los Rasgos Idiosincráticos de la demonología hispana en el siglo XV», en *Studia Historica, Historia medieval.*, XXXIII, pp. 289-323.

Clark, Stuart (1997), *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford University Press, Oxford.

Consani, Carlo (2014), «Cipro fra Oriente e Occidente, il mito di Afrodite», en Elisabetta Fazzini, *Culture del Mediterraneo: Radici, contatti, dinamiche*, LED Edizioni Universitarie, Milano.

Cuadrada, Coral (2013), «Del país de las hadas a las hogueras diabólicas», *Anuari de Filologia et Mediaevalia*, n.IV, pp. 111-148.

Del Aguila Delgado, Jesús Miguel (2019), «Recepción cronológica de la crítica literaria sobre Cuentos Malévolos (1904)», *Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, nºIII, pp. 367-383.

Delgado Camacho, Manuel José (2006), «De fragilis sexus a la rebellio carnis. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo», *Cuadernos de Literatura*, X(XX), pp. 27-43.

Depetris, Carolina (2000), «Estética del horror: la sublimidad en dos relatos de Edgra Allan Poe y Leopoldo Lugones», *Revista chilena de Literatura*, nº LVII, pp. 95-104.

Del Pino Mateo, Ángeles (2004), «Atracción fatal: una iconografía literaria de la vampira», *Metáforas de perversidad. Percepción y representación de lo femenino en el ámbito literario y artístico*, pp. 145-166.

De Virgilis, Megan (2018), *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*, A dissertation submitted to the Temple University Graduate Board, dir. Hiram Aldarondo.

Fernández Gonzáles-Rivas, Ana (2011): *Los clásicos grecolatinos y la novela gótica angloamericana: encuentros complejos*, Memoria para optar de grado de doctor, Doct. Francisco García Jurado, Dámaso López García.

Foix Molina, Antonio Juan; González, Pablo; Solé, Albert (2004), *Vampiras (Antología de relatos sobre mujeres vampiro)*, Valdemar, Madrid.

Gonzálvez, Encarnación López (2014), «De la tradición gótica en la literatura hispanoamericana: “La Granja Blanca” de Clemente Palma», *Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. II, nºII, pp. 177-186.

Hahn, Óscar (2006): *Antología del cuento fantástico hispanoamericano, siglo XX*, Imprenta Salesianos S.A., Santiago de Chile.

Henningsen, Gustav (2014), «La inquisición y las brujas», *eHumanista*, n. XXVI, pp. 133-152.

Lomas Morales, Francisco (2013), «El recurso al vampirismo en la narrativa actual: De Polidori a Stephenie Meyer, Claves y fundamentos», en *Analecta Malacitana Electrónica*, n. XXXIV, pp. 123-160.

Mendieta Vega, Nehemías (2014), «El personaje de la vampira y la situación de la mujer en “Las vampiras” de Clemente Palma», *Umbral: revista peruana de literatura fantástica*, año 3, n°2, pp. 1-14.

Mora Gabriela (2000), *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*, IEP ediciones, Lima.

Moraña, Mabel (2017), *El monstruo como máquina de guerra*, Iberoamericana - Vervuert, Madrid.

Ordiz, Inés and Vizcaíno, Sandra (2018), eds., *Latin American Gothic*, Routledge, New York and London.

Ortiz Ramírez, Elkin Mario (1998), «Una mentalidad demoníaca del siglo XVII», *Affectio Societatis*, n°I, pp. 1-16.

Pacheco, José Emilio (1999), *Antología del modernismo 1884-1921*, Ediciones Era, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Palacios, Jesús (2012), «El malévolo Clemente Palma. Modernismo, decadencia y luciferismo», *Moralía*, n° 11, pp. 70-87.

Párraga Eetessam, Golrokh (2014), «La seducción del mal: la mujer vampiro en la literatura romántica», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, vol. XXXII, pp. 83-93.

Pastore, Federico (1997), *La fabbrica delle streghe: saggio sui fondamenti teorici e ideologici della repressione della stregoneria nei secoli XIII-XVII*, Campanotto, Udine.

Pérez-Rioja, José Antonio (1984), *Diccionarios de Símbolos y Mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Tecnos, Madrid.

Perrone, Graciela (2018), *Lugones el hacedor: homenaje a 80 años de su muerte*, Borges centro de estudios y documentación, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Biblioteca nacional de Maestros, Buenos Aires.

Roas, David (2000), *Recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Tesis doctoral defendida en la Universitat Autònoma de Barcelona, dir. Sergio Beser.

- Roas, David (2001), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid.
- Rosales Cantero, María Ángeles (2011), «El ángel del hogar y la feminidad en la literatura narrativa de Pardo Bazán», *Revista electrónica de estudios filológicos*, n. XXI, pp. 1-20.
- Saganogo, Brahiman (2009), «Rubén Darío y el Modernismo: la consolidación de una nueva estética literaria», *Revista destiempo*, n. XX, pp. 14 - 25.
- Servi, Katerina (2007), *Mitología greca*, Ekdotike Athenon S.A., Atene.
- Six Lee Abigail (2019), *Spanish vampire fiction since 1900: Blood Relations*, Routledge, Londres.
- Sotelo Hernández, Anel (2007), «La transición barroco - ilustrada del demonio español desde la mirada capuchina. El caso de Fray Félix de Alamin», *Mem.soc*, n. XII (23), pp. 27 - 41.
- Tiziani, Moreno (2009), «Vampires and vampirism: pathological roots of a myth», *Antrocom - online journal of Anthropology* Vol. V- n. II, pp. 134-135.
- Tobajas Gonzalo, Ángel Jesús (2015), «Mary Sida y otras agresoras fatales en el folclore internáutico: enfermedad, miedo y mito» en *Boletín de Literatura Oral*, n. V, pp. 69-102.
- Todorov, Tzvetan (2001), «Definición de lo fantástico», en Roas, *Teorías de lo fantástico*, pp. 47-64.
- Todorov, Tzvetan (2001), «Lo extraño y lo maravilloso», en Roas, *Teorías de lo fantástico*, pp. 65-82.
- Villalobos Macías, Cristóbal (2012), «Algunas consideraciones sobre el simbolismo de la Esfinge», *Las emociones en el Mediterráneo antiguo y en el inicio de la era moderna*, *Mirabilia*, XV, pp. 250 - 287.