



Journal of Artistic Creation and
Literary Research



JACLR: Revista de Creación Artística e Investigación Literaria (Journal of Artistic Creation and Literary Research) es una publicación bianual de la Universidad Complutense Madrid que aparece en texto completo, acceso abierto, y revisada por pares. La revista, publicada y editada por estudiantes graduados, ofrece trabajos de investigación, tesinas de grado y de master, junto con contribuciones originales de creación artística. El objetivo es que los estudiantes aprendan el proceso de edición de una revista científica. Los autores cuyos trabajos se publican mantienen los derechos de autor sobre los mismos para su publicación posterior en otros lugares.

Volumen 11 Número 2 (Diciembre 2023)

Paula García Rodríguez

“Un legado inmortal: explorando el arquetipo de la vampiresa desde *Carmilla* hasta *La Condesa Sangrienta* y ‘La dama de la casa del amor’”

Para citar el artículo

García-Rodríguez, Paula. “Un legado inmortal: explorando el arquetipo de la vampiresa desde *Carmilla* hasta *La Condesa Sangrienta* y ‘La dama de la casa del amor’” *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 11.2.6 (2023):

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Resumen: El arquetipo de la vampiresa surge como reacción a la posición de las mujeres en la sociedad victoriana. Frente a la mujer pasiva aparece la vampiresa, activa y dominante. Desde entonces, este personaje se ha empleado como medio para redefinir y reimaginar la imagen de la mujer en la literatura y denunciar las expectativas de género. El presente trabajo tiene por objeto el estudio del arquetipo de la vampiresa en la literatura, cómo dicho arquetipo se origina y cómo ha evolucionado y se ha representado con el tiempo. Para ello, se han observado los parámetros establecidos por Le Fanu en *Carmilla* – tomada como obra primigenia – y se ha realizado un análisis comparativo desde una perspectiva feminista para advertir cómo estos se manifiestan en dos obras de la segunda mitad del siglo XX: *La Condesa Sangrienta* (1966) de Alejandra Pizarnik y “La dama de la casa del amor” (1979) de Angela Carter.

Palabras clave: Le Fanu, Pizarnik, Carter, feminismo, gótico, vampiresa.

Paula GARCÍA-RODRÍGUEZ

“Un legado inmortal: explorando el arquetipo de la vampiresa desde *Carmilla* hasta *La Condesa Sangrienta* y ‘La dama de la casa del amor’”

1. Introducción

Una mujer fatal que ha fascinado a la humanidad durante siglos y cuya presencia en la literatura ha dejado una marca permanente e imborrable es, sin duda, la vampiresa. Desde las primeras representaciones en producciones góticas hasta su aparición en obras contemporáneas, este personaje ha desafiado las convenciones establecidas y ha sido objeto de críticas y elogios. Ya desde el origen del arquetipo, se ha relacionado la figura de la vampiresa con el mal. Como explica Carme Agustí Aparisi, “todas aquellas cualidades que aterrorizaban a una sociedad masculina y que podrían llegar a representar la independencia y la libertad de la mujer, habían sido conferidas a estos personajes de la tradición, la leyenda y posteriormente la literatura” (1). Por lo tanto, y como se comentará más adelante, la vampiresa surge como reacción al papel que tenían las mujeres en la sociedad victoriana, presentándola como un sujeto activo y dominante. Así, el presente estudio pretende establecer los parámetros sobre el arquetipo de esta mujer vampiro con los que Le Fanu dota a su *Carmilla* (1872), que sienta las bases del mismo, y observar, mediante una lectura crítica de los textos, si estos elementos son reconocibles y cómo se redefinen e implementan en dos obras de la segunda mitad del siglo XX: “La dama de la casa del amor” (1979) de la británica Angela Carter y *La Condesa Sangrienta* (1966) de la argentina Alejandra Pizarnik.

Estas autoras pertenecen a dos áreas geográficas diferentes y, que sepamos, no hubo ninguna relación entre ellas, pero ambas encuentran un punto común en el tema a tratar: Pizarnik fue influenciada por el contexto histórico y la obra homónima de Valentine Penrose y Carter por los contextos culturales y las revisiones que realizó de los cuentos de hadas. En este proyecto, además, se profundizará en cómo las expectativas de género y la representación de una feminidad y una sexualidad explosivas han influido en la construcción del arquetipo y en la representación que estas autoras hacen de él. Como la propia Carter anota, “el movimiento de las mujeres era de inmensa importancia para ella personalmente y se consideraba una escritora feminista, porque era feminista en todo lo demás”. (37).

Para poder comprender y analizar a la vampiresa en profundidad, se ha considerado necesario remontarse a las primeras manifestaciones literarias góticas y cómo, tras un breve repaso al origen del mito vampírico y la relación que existe entre estos seres y la sangre – fluido vital –, el personaje chupasangre surgía en la literatura en el siglo XIX. Asimismo, se ha dedicado un espacio a la exploración de la *femme fatale* como arquetipo, estableciendo una relación con el personaje de la vampiresa. Al tratarse este trabajo de un análisis y comparación entre tres autores y tres obras diferentes, escritas también en lenguas distintas – español e inglés –, se seguirá la metodología propia de la Literatura Comparada. Benedetto Croce, autor de *la Letteratura Comparata* (1903), sostiene que son dos los modos de entender la Historia Literaria Comparada: uno histórico y explicativo, y otro literario-erudito. Así, el autor considera que el comparatismo literario es un acto propio de la historia de la literatura (72-75).

En primer lugar, tras haber realizado un breve repaso de los orígenes de la literatura gótica y haber estudiado el origen de los mitos vampíricos, se pretende delimitar, en palabras de Mombelli, los "términos de comparación" (101): *Carmilla*, de Joseph Sheridan Le Fanu, *La Condesa Sangrienta*, de Alejandra Pizarnik y "La dama de la casa del amor" de Angela Carter. Para realizar esta comparación, es necesario tener en cuenta la teoría de la intertextualidad de Julia Kristeva – pionera en acuñar el término –, pues para la comprensión de este trabajo no basta solo con analizar los fragmentos literarios. La propia Kristeva considera que los textos no existen en completo aislamiento, sino que se encuentran en constante diálogo con otros ya existentes. De tal modo, se tomará la obra *Intertextualidad* (2000) de Graham Allen para profundizar, siguiendo esta teoría, tanto en la intertextualidad entre los tres textos como entre el texto de Pizarnik y el de Penrose, y el de Carter y el de Perrault. La narratología feminista de Susan S. Lanser también encuentra su lugar en este análisis. Como ella misma explica, "sex is a common if not constant element of narrative" (87). De esta manera, considera que en todos los textos el narrador aparece o no aparece marcado, y si aparece marcado, lo hace como masculino o femenino.¹ También se tomarán en cuenta y se referenciarán los trabajos de los filósofos y filósofas Simone de Beauvoir *El segundo sexo* (1949), Michel Foucault *La historia de la sexualidad* (1976) y Hélène Cixous *Sorties* (1986) y "La risa de la medusa" (1976) para teorizar sobre el origen del arquetipo de la vampiresa y el motivo de que dicho arquetipo surja.

Tras fundamentar estas delimitaciones, se procederá a la realización de un análisis comparativo de los términos de estudio desde una perspectiva feminista, y se analizará la conexión que podría establecerse entre las tres obras. El análisis de *Carmilla*, obra tomada como fundacional y publicada cien años antes, se realizará de manera individual para intentar establecer unos parámetros que posteriormente puedan observarse en las otras dos obras, mientras que *La Condesa Sangrienta* y "La dama de la casa del amor" se analizarán de manera conjunta. Las ediciones que se utilizarán de estas obras son la edición de 2018 de Plutón Ediciones de *Carmilla*, la edición de 2012 de Libros del Zorro Rojo de *La Condesa Sangrienta* y la edición de 2014 de Sexto Piso de *La cámara sangrienta*. Con todo ello, se espera reivindicar y arrojar luz sobre la importancia cultural y literaria que tiene, ha tenido y, sin duda, seguirá teniendo este personaje.

2. Fundamentos góticos. El mito vampírico en la literatura.

2.1 El género gótico y la tradición literaria.

Una de las imágenes más vigorosas que le vienen a uno a la mente al pensar en la 'novela gótica' es la de una sombra monstruosa elevándose desde un lugar desconocido y misterioso: Drácula reptando para salir de su ataúd o Frankenstein levantándose de la mesa del laboratorio. Pero esta idea de lo gótico como género literario se queda solo en la capa más superficial. Es necesario remontarse al siglo XIX, una época marcada por la

¹ Estas conclusiones, incluyendo la omisión del género en el narrador, se relaciona con el constituyente al que el narratólogo Genette denomina 'paralepsis' (1995, 86). También se hablará en este análisis de los tipos de narradores establecidos por Genette: homodiegético, heterodiegético y autodiegético (1989).

disconformidad de la clase media, para entender que la trascendencia va más allá de monstruos, esqueletos, cadáveres y demonios.

Explica E. J. Clery en *The Genesis of Gothic Fiction* (21) que el lazo que une el término 'gótico' en la literatura al terror es bastante reciente y, en gran parte, accidental. *The Castle of Otranto*, del inglés Homer Walpole, se considera la primera novela gótica a pesar de que, cuando se publicó por primera vez en 1764, llevaba como subtítulo simplemente *A Story* (21).² Es en su segunda versión, como detalla James Watt, que la obra incorpora 'A Gothic Story' como subtítulo (1). Esta obra claramente toca un duro nervio. Casi la totalidad de historias de terror escritas después de 1920 identifican a Walpole como el progenitor de este género. En *Otranto*, Walpole pretende fundir los dos tipos de romance, el antiguo y el moderno, y mezclarlo con la caracterización y los diálogos naturalistas de la novela (Clery 24). Así, *The Castle of Otranto* se convierte en uno de los varios intentos que se producen en esta época de crear un nuevo camino para la literatura mediante un vistazo al pasado. No debe olvidarse el papel crucial que tuvieron las autoras femeninas en la literatura gótica. Fueron partícipes de la creación del género al abordar temas como la represión, el poder, la violencia y la identidad femenina, y lo utilizaron como plataforma para criticar la imagen negativa que se tenía de las mujeres – por un lado, débiles, por el otro amenazantes – y el sistema jerárquico de poderes en el que las mujeres eran devaluadas (Horner & Zlosnik 11). Así, obras como *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley o *The Moor* (1806) de Charlotte Dacre se convirtieron en obras referentes dentro del género. Clery también explica que, para los contemporáneos de Walpole, el gótico fue un largo período de barbarie, superstición y anarquía que se extiende desde el siglo V a.C., cuando los invasores visigodos precipitaron la caída del Imperio Romano, hasta el Renacimiento y el renacer del pensamiento clásico (21).

El término 'novela gótica' se acuña, sin embargo, varios cientos de años más tarde: en el siglo XX con el renacer de la arquitectura gótica. No debe olvidarse que este término se ha empleado con valores tanto positivos como peyorativos, dependiendo de la época y las circunstancias de las que se hable. Lo gótico se convirtió en sinónimo de bárbaro, era la manifestación de una época oscura y salvaje que acabó con la cultura grecolatina. En el campo estético lo gótico representaba el mal gusto, frente a la armonía, el gusto y equilibrio típicamente neoclásicos (Sánchez-Verdejo Pérez 399).

La crítica feminista de finales del siglo XX ha dividido este término en dos subgéneros: 'male Gothic' y 'female Gothic'.³ Este último, acuñado por Ellen Moers en 1976, pretendía clasificar "the work that women have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic" (90). Pero Moers no ha sido la única crítica en estar interesada en las posibles conexiones entre las mujeres y lo gótico, encontrándose en

² Aunque es cierto que, generalmente, *The Castle of Otranto* se considera la primera novela gótica, hay estudiosos que afirman que la verdadera precursora sería Ann Radcliffe, quien se acaba convirtiendo en una de las autoras más populares del género con obras como *The Italian* (1797) y *The Mysteries of Udolpho* (1794).

³ El 'Gótico femenino' ha sido constantemente asociado a la explicación sobrenatural que hizo famosa a Radcliffe, en el que los eventos supernaturales son amenazantes pero racionalizados. El 'Gótico masculino' se presenta como lo contrario, una fórmula en la que los fantasmas, los demonios y otros fenómenos sobrenaturales demandan una incredulidad voluntaria por parte del lector. Esta fórmula es la que llevo al éxito a autores como Walpole y Matthew (Ledoux, 2017, 3).

la formulación de esta categoría el auge del feminismo y la teoría crítica literaria feminista (Fitzgerald 13-14). Baldick y Robert Mighall sugieren que:

The construction since 1970 of the predominantly universalizing category of the 'female Gothic', as an embodiment of some invariable female 'experience' or the archetypal 'female principle', leads straight out of history into the timeless melodrama in which (wicked) 'male Gothic' texts always express terror of the eternal '(M)other' while (good) female Gothic texts are revealed to be – as Anne Williams claims – not just 'empowering' but 'revolutionary'. (209-28)

En cuanto a los conceptos propios del gótico, es primordial destacar 'lo sublime', indispensable en este género, que se origina en un texto clásico, *On the Sublime (Peri hupsous)*, atribuido a Longinus, como el mismo Clery explica (27). Este texto es traducido en 1674 y autores como John Dryden o John Dennis comienzan a usar y aplicar el concepto en sus propios textos. Así, la inclusión del elemento sobrenatural en sus obras se justificaba por ser una manera de estimular la sensación de 'transporte' a la que Longinus se refería. La aparición del villano es otro de los elementos indispensables para comprender cualquier obra gótica, y su origen se puede atribuir a la aparición del satanismo en Alemania, incorporando en la población creencias sobre un más allá sobrenatural. El mal cobra una relevancia tal que se le separa de su otra mitad, el bien; esta ruptura del par binario posiciona al mal como una entidad, y así, invencible en su soledad creando una asociación que lo posiciona como antiestético que es una estética en sí misma. Era Hoffman el que consideraba que el hombre se sentía atraído por el mal. Es por esto por lo que en los siglos XVIII y XIX encontramos a menudo al héroe que se ve inducido a la destrucción y a la mujer que hace uso de su encanto para atrapar a sus víctimas.

Con respecto al periodo que abarca la literatura gótica, Miles divide la ficción de terror en dos fases: de 1788 a 1793, cuando lo gótico irrumpe en el panorama literario tras un largo periodo de gestación; y de 1794 a 1807, cuando comienza su declive. Por consiguiente, encontraremos su punto más álgido alrededor de 1800, un año en el que se publican numerosas obras pertenecientes al género. Teniendo en cuenta estos datos, no resulta extraño que el Marqués de Sade considere la explosión del gótico como un efecto colateral de la Revolución Francesa. Sin embargo, contrariando esta creencia, estudiosos como Maggie Kilgour consideran que, originariamente, el género forma parte del legado que deja la Revolución Inglesa de 1688. Para Walpole, la Revolución de 1688 liberó a Inglaterra de una tiranía gótica:

To bring the government of England back to its first principles, is to bring the people back to absolute slavery; the primitive purity of our constitution was, that the people had no share in the government, but were the villains, vessels, or bondsmen of the lords, a sort of cattle bought and sold with the land... our Modern constitution is infinitely better than the Ancient Constitution... the New England, or England since the Revolution, is vastly preferable to Old England. [Llevar el gobierno de Inglaterra de vuelta a sus primeros principios es llevar al pueblo de vuelta a una esclavitud absoluta; la pureza primitiva de nuestra constitución era que el pueblo no tenía participación en el gobierno, sino que eran los siervos,

vasallos o esclavos de los señores, una especie de ganado comprado y vendido con la tierra... Nuestra constitución moderna es infinitamente mejor que la Constitución Antigua... la Nueva Inglaterra, o Inglaterra desde la Revolución, es considerablemente preferible a la Inglaterra Antigua.] (39)

El nacimiento de este género se da entonces como reacción contraria a lo establecido social, política, científica, industrial y epistemológicamente, lo que impide un ascenso social de la clase media de la época. Al igual que el Romanticismo, el gótico es esencialmente una revuelta contra la visión mecánica del mundo (Kilgour 10-11), una rebelión de la imaginación primitiva contra la tiranía de la razón y la estética ideal neoclásica del orden y la unión (3). Lo gótico promueve, presentando un pasado que en el siglo XVIII se había considerado incivilizado y bárbaro, "vice and violence, giving free reign to selfish ambitions and sexual desires beyond the prescriptions of law or familial duty" (Botting 4). Afirma Isabel Ermida que, a medida que la era de la Ilustración iba llegando a su fin, la ficción sobrenatural erupcionaba en el panorama, representando una reacción contra la razón y el positivismo (2). Con la Revolución Francesa y las guerras se plantaron en la sociedad semillas de cambio y terror. En esta situación, se hizo uso de la literatura gótica como método de expresión. Con todo esto, no es de extrañar que Hogle destaque que:

The readership or audience of all such Gothics began as and remains mostly middle-class and Anglo, though more kinds of audiences (postcolonial, African-American, American Indian, and Latin American, for example) have been drawn in over the years. Given that fact, Gothic fictions since Walpole have most often been about aspiring but middling, or sometimes upper middle-class, white people caught between the attractions or terrors of a past once controlled by overweening aristocrats or priests (or figures with such aspirations) and forces of change that would reject such a past yet still remain held by aspects of it (including desires for aristocratic or superhuman powers). [El público lector de todos estos góticos comenzó siendo en su mayoría de clase media y anglosajón, y aunque con el tiempo se ha atraído a diversos tipos de audiencias (postcoloniales, afroamericanas, indígenas estadounidenses y latinoamericanas, por ejemplo). Dado ese hecho, las ficciones góticas desde Walpole han tratado con mayor frecuencia sobre personas blancas que aspiran a pertenecer a la clase media o, a veces, a la clase media alta, atrapadas entre las atracciones o terrores de un pasado que alguna vez estuvo controlado por aristócratas o sacerdotes dominantes (o figuras con tales aspiraciones) y fuerzas de cambio que rechazarían dicho pasado, pero que aún permanecen vinculadas a algunos de sus aspectos (incluyendo deseos de poder aristocrático o sobrehumano).](3)

En la era victoriana, la novela más realista absorbe elementos propios del género gótico, adaptándolos a nuevas ubicaciones y ambientes históricos. Así, el gótico se actualiza y se vuelve un género más doméstico: del castillo medieval a la burguesa casa de la ciudad. Los temas sobre antiguos legados y pasados encantados, sin embargo, permanecen (Ermida 3).

Es en este momento cuando encontramos obras como *Jane Eyre* de Charlotte Brönte (1847), *The Mysteries of London* de George W. M. Reynolds (1845) y *Wuthering Heights* de Emily Brönte (1847), que juegan con el género en sus formas. A medida que se aproxima el final del siglo XIX, el gótico se mueve a terrenos más contemporáneos y envuelve escenarios como los laboratorios científicos. Las obras de este periodo inauguran conocimientos contemporáneos sobre el cuerpo y la mente humanas. Cuestiones de género, sexualidad, raza, imperialismo y migraciones surgen en las páginas de estas obras; la idea de la otredad toma forma en novelas como *The Island of Dr Moreau* de H. G. Wells (1896), *The Picture of Dorian Grey* de Oscar Wilde (1890) o *She* de H. Rider Haggard (1887). Es entonces, en el *fin-de-siècle*, cuando la *Carmilla* de Le Fanu (1872) y el *Drácula* de Bram Stoker (1897) hacen su aparición siguiendo los pasos de la tradición del vampiro literario. Para Ermida, El Conde Drácula simboliza la degeneración desde una perspectiva dual: personifica al extranjero, al invasor, al 'no-británico'; pero además representa "degeneration in the form of a contagious blood disease, symbolically spread through vampirism" (6). Pero este no ha sido el único análisis que se ha hecho de esta obra, pues también se ha estudiado desde una perspectiva social en la que la aristocracia, tradicionalmente al mando (y representada por Drácula) lucha frente a la nueva organización social que promueve la burguesía. Como Ingelbien anota "he (Dracula) is a bloodthirsty caricature of the aristocratic landlord, clinging to the feudal power in the face of reform" (1089). Tras esta obra, la literatura gótica nunca vuelve a 'desdraculizarse', toca tantos asuntos morales que moldea la sensibilidad gótica de las generaciones sucesivas. Así, Drácula se ha convertido en uno de los personajes más aclamados, imitados y representados de la historia, ya no solo en la literatura, sino en otras plataformas como el cine y la pequeña pantalla gracias a las plataformas de *streaming*.

2.2 El vampiro como ser mitológico. La leyenda detrás del monstruo.

El vampiro, esa criatura condenada a dormir en ataúdes y alimentarse de sangre humana, ha conquistado a personas dedicadas a la filosofía, la escritura, la ciencia, el cine y la antropología de los últimos doscientos años.⁴ Habita cementerios, antiguos castillos y, sin ninguna duda, el imaginario popular, paseándose con aires misteriosos, olor a peligro y una elegancia más bien propia del este europeo (Crawford 11). Pero, como McLeod menciona en *Vampires: A Bite-Sized History* (2010), estas criaturas chupasangres llevan con nosotros casi cinco mil años y han vivido en el folclore alrededor de todo el mundo (6-11). En las primeras líneas de su tratado de upirología, Anthony Masters determina que el vampirismo es uno de los fenómenos con mayor difusión de la historia (13).⁵

Hay registros de que en todas las sociedades existía un ser maligno que se encargaba de chupar el fluido vital a inocentes. Ya en Alemania, Egipto, Rusia, China, Rumanía o Grecia pululaban historias sobre estos temibles seres. La China del siglo VI a.C. es la ubicación en la que muchos autores consideran que se inicia el mito, donde los

⁴ El *Oxford English Dictionary* lo define como: a preternatural being of a malignant nature (in the original and usual form of the belief, a reanimated corpse), supposed to seek nourishment, or do harm, by sucking the blood of sleeping persons; a man or woman abnormally endowed with similar habits.

⁵ Estudio de todos los elementos que componen el vampirismo (mitos, historias, representación cultural y puntos de vista artístico, antropológico e incluso clínico).

vampiros son monstruos de ojos rojos y pelo verde (Sánchez-Verdejo Pérez 19). Según Florescu y McNally, "in China Tsze-Chan reported in the 'Tsachwen' the existence of vampires in 600 BC. This idea was also prevalent in ancient Babylon and Asiria" (164). Sánchez-Verdejo Pérez también destaca que, dada la fuerte superstición que latía en la comunidad china de la época, sentían recelo ante la idea de enterrar cuerpos con señales de putrefacción. Es por este motivo que se han encontrado diversas excavaciones con restos humanos en los que las piernas y los brazos aparecen atados. Por otro lado, la zona este de Europa es, junto con China, una de las primeras en las que surgen estas leyendas y, a través de la ruta de la seda del Mediterráneo,⁶ fueron introducidas en Occidente.⁷ Estas historias narran la mala suerte de quienes nacían con un trozo del amnios en la cabeza, entrecejo, enseñando de más los dientes o quienes fallecían por alcoholismo, pues la superstición les condenaba a convertirse en vampiros. Por lo tanto, como se puede observar, que las personas estuvieran vivas o muertas no era realmente un condicionante para verse transformado en una de estas criaturas. Era tal la lista de sucesos que podían convertir a alguien en vampiro (Oinas 47-56), que las familias de las personas difuntas comenzaron la tradición de velar los cuerpos tres días y tres noches para que sus seres queridos pudieran descansar en paz y no sufrieran la conversión a un no-muerto. También en los pueblos indígenas de América y África surgen leyendas sobre entidades que "se adhieren al espíritu humano para irle absorbiendo, poco a poco, la vida" (Sánchez-Verdejo Pérez 20).

Pero las leyendas sobre este ser no acaban aquí. Algunas, como afirma Javier Tapia, narran que las personas pueden nacer siendo vampiros por ser descendientes de Lilith,⁸ de la unión de un vampiro y un humano⁹ o de dos vampiros. Antiguamente también se consideraba que el beber la sangre de un vampiro, a propósito, o de forma accidental, podía iniciar el proceso de contagio. Como se ha podido advertir, en estas leyendas las víctimas suelen pertenecer a la infancia, generalmente, o estar recién saliendo de la misma. En muchas culturas, estos seres vampíricos volvían de entre los muertos para beber la sangre de jóvenes, e incluso para devorarles. Beresford anota en *From Demons to Dracula* que el escritor romano Ovidio menciona a unos demonios que chupan la sangre de niños y luego acaban con ellos (20). Pero este no es el único ejemplo, pues en la cultura popular encontramos devoradores de niños como el *obayifo* en Ghana, el *labartu* en Babilonia o el *aswang* en Filipinas. Quizás esta creencia nazca de la identificación de la infancia con la inocencia y la pureza y el firme convencimiento de que este fluido, inocente y puro, posea una fortaleza que haga que su consumo conceda mayor fuerza y poder. Las leyendas alcanzan su culmen cuando la Iglesia se aprovecha de la creencia en la existencia del vampirismo para establecer qué sucede con quienes recibe la excomunión como recursos de represión para "promulgar un edicto y condena oficial que purgase a la sociedad de herejes y

⁶ La ruta de la Seda iba desde China hasta Grecia, Roma y Gran Bretaña, pasando por la India, Asia Menor, Mesopotamia y Egipto.

⁷ Afirma Němcová que en Grecia y el este del continente se encuentran historias muy similares, probablemente debido a lo difícil que era mantener un cuento entre unos límites geográficos.

⁸ En el punto 2.4 se profundizará sobre este personaje

⁹ Es el caso de los Dhampiros – término proveniente del albanés que significa "beber con dientes" –, híbridos entre las dos especies, generalmente entre un vampiro y una humana. Según cuenta la mitología, esto no puede darse al contrario pues para traer vida al mundo hay que estar viva. Este híbrido lo encontramos a menudo en la cultura popular, como en el caso del personaje Blade de Marvel Comics o Renesmee Cullen, hija de los protagonistas de la saga Crepúsculo.

entes contrarios a su doctrina" (Olivares 85). Así, la Iglesia jugó un papel importante en la expansión de estas creencias pues, a pesar de que las raíces del mito son paganas, utilizó el temor que la población tenía a estos seres chupasangres y los calificó de aliados del diablo. Como explica Olga Hoyt, "the Church saw in vampirism a means of extending its power over the people and let the belief bloom, so that the priest could exorcize demons and save the people" (55).

Estas historias llegan en el siglo XIX a la literatura, convirtiéndose en el sujeto de revistas, novelas y poemas. Fue el alto interés que tenía la población en esta criatura lo que le hizo dar el gran salto, dando lugar a una larga lista de obras con trama vampírica. En la actualidad, son cuatro las obras que se consideran realmente influyentes: *The Vampyre* (1819) de Polidori, *Varney* (1845) de Malcolm, *Carmilla* (1872) de Le Fanu y *Drácula* (1897) de Bram Stoker, claramente influenciada por las tres anteriores.¹⁰ Sin embargo, es importante destacar que, como explica Bereford, que cada una de estas cuatro obras utiliza técnicas únicas que la alejan de las demás (115). Este es el principal motivo de que las cuatro hayan influenciado indiscutiblemente en el género gótico.

2.3 El poder de la sangre en el mito vampírico

"La sangre es un fluido muy especial" manifestaba Goethe en su *Fausto*, publicado en 1832. Para el profesor Minor, el mal es el enemigo de la raza humana y, por tanto, el enemigo de la 'sangre', pues esta es la que preserva y mantiene la vida. En el *Fausto*, el representante de este Mal está completamente convencido de que, si consigue una gota de la sangre de Fausto, lo tendrá más sujeto a su poder. Así, Steiner determina en *Significado Oculto de la Sangre* que "el que obtiene poder sobre la sangre de un hombre obtiene poder sobre el hombre mismo ... porque es por ella que debe ganarse la batalla, por así decirlo, la lucha ... entre el bien y el mal" (7). También Renfield, en el *Drácula* de Bram Stoker dice, citando a la Biblia, "the blood is the life" (82). Incluso Havelock Ellis trata el tema, explicando que "there is scarcely any natural object with so profoundly emotional an effect as blood". Asimismo, es en la Biblia donde encontramos el primer vertimiento de sangre humana, el primer vínculo de sangre, con la historia de Caín y Abel, como explica Leonard Wolf (9). Además, en la tradición folclórica se considera que los pactos con el demonio deben firmarse con sangre.¹¹ Incluso ya en la antigüedad, como hemos comentado, aparecen testimonios de seres chupasangre que acaban con la vida humana. Este es también el caso de la *Odisea* de Homero, donde encontramos relación con la sangre y el vampirismo al ofrecerse sangre a un espíritu del inframundo.

Explica Javier Tapia que la sangre es tanto un vehículo de vida como un vehículo de contaminación por virus, hongos y bacterias y, por tanto, un vehículo de muerte. Se convierte en un fluido sagrado no solo para la religión, sino también para la ciencia. Es por esto por lo que ha adquirido un gran número de significados sociales. Sánchez-Verdejo Pérez menciona que "en todas las culturas encontramos el significante de la sangre, y casi en todas

¹⁰ *Carmilla* es una obra sobre la que profundizaremos en el punto 3.

¹¹ Existen culturas que tienen como tabú la sangre menstrual, mientras que otras consideran que da buena suerte pues representan "la sangre del nacimiento", es decir, la sangre de la vida.

partes el subconsciente de los pueblos alude a su poder" (279). Así, cuando alguien tiene miedo, dice que se le "heló la sangre" y cuando alguien es muy tranquilo o tiene una personalidad muy fría, se dice que tiene "sangre de horchata". Incluso puede llegar a representar identidad al hablar orgullosamente de un hijo o un nieto: "mi sangre corre por sus venas". El mismo Sánchez-Verdejo Pérez explica que los humanos primitivos consideraban que este fluido contenía el alma de las personas, es decir, contenía el fluido de la vida, y que por ende era el alimento de los dioses. Además, añade que beber sangre se convierte así en un acto propio de líderes y sacerdotes, aquellos más cerca de los dioses, y que la sangre se ha usado, por este mismo motivo, como elemento para los sacrificios y las ceremonias – incluso en las actuales ceremonias cristianas, la sangre se transforma simbólicamente en vino – (279). Para este hombre primitivo, el alma y la sangre son "las fuerzas dinámicas que hacen posible la vida" (281), y que convergen de modo que, por consiguiente, llegan a confundirse los límites entre una cosa y la otra, e incluso llegan a significar lo mismo. En estas culturas, beber sangre humana equivalía a prolongar la vida propia absorbiendo la energía vital del otro. Perder la sangre era perder la energía, la esencia y, por último, la vida. Así surge el mito del vampiro chupasangre, que se alimenta del fluido vital humano para poder vivir eternamente.

Afirma Beresford (22) que el entender la importancia que tiene la sangre para la vida humana (o de cualquier criatura viva) desde un punto muy temprano de la historia es, quizás, la clave para entender el enlace entre el vampirismo y la sangre. Precisamente, partiendo de estas ideas, se fortalece la unión entre la sangre y la vida. Tanto, que a lo largo de la historia la humanidad ha intentado establecer conjeturas sobre esta unión. En consecuencia, tiene sentido que quien pudiera conservar su sangre 'viva' podría volver de la muerte. De ahí nace el mito de que los vampiros beben sangre para mantenerse vivos eternamente. Esto puede observarse claramente en *Drácula*, cuando el Conde rejuvenece al beber la sangre de su víctima, mientras ésta se apaga y enferma hasta llegar al punto final: la muerte. Existen numerosos casos reales de personas que, con la creencia de que la sangre rejuvenece, se convertían en asesinos seriales. Es el caso de Erzsébet Báthory –personaje que se analizará más adelante–, quien asesinaba a muchachas jóvenes y se daba baños con su sangre para mantener su juventud; o Vlad Tepes "el Empalador", a quien se presentaba como un ser que bebía y mojaba pan en la sangre de sus víctimas (Polidoro 25). Ambos personajes históricos tienen su influencia en las obras de vampiros posteriores, como es el caso de *Carmilla* o *Drácula*. De esta manera, se puede comprobar que las leyendas de vampiros beben de muchos hechos históricos y, en el imaginario popular, estos hechos se exageraban y maquillaban, dando lugar al mito del vampiro bebedor-de-sangre y de largos colmillos que conocemos en la actualidad.

2.4 La *femme fatale*. El caso de la vampiresa.

La *femme fatale* es ese arquetipo literario que ha sido utilizado durante siglos para representar a una mujer seductora y peligrosa, caracterizada por su belleza y su habilidad para manipular a los hombres, a menudo llevándolos a la ruina o a la muerte. En la cultura y la literatura, las mujeres se construyen habitualmente como las portadoras de la buena

moral y representan los valores convencionales de la familia, el hogar, la nación, la pureza o la salud. Cuando las mujeres se niegan a encasillarse en estos modelos, el orden social se dedica a demonizar sus figuras (Wisker 151). En términos de Cixous, la sociedad se ha estructurado de manera que existe una dicotomía entre el "hombre/activo" y la "mujer/pasiva", de tal modo que hombre/mujer automáticamente significa grande/pequeño, superior/inferior [...] significa transformación/inercia (44). Por tanto, al contrario de esta figura de la mujer ideal, el arquetipo de la *femme fatale* se vincula con la sexualidad, la feminidad, el peligro y la violencia, esa "transformación" de lo femenino en lo "grandioso" y lo "activo" de la que habla Cixous. Con respecto a las características más propias de este personaje encontramos la belleza excepcional, la capacidad de seducción, la madurez sexual y la capacidad para acabar con sus víctimas – en la mayoría de los casos hombres, aunque no se puede obviar que también se representan dentro del espectro de la bisexualidad, e incluso la homosexualidad, como forma no sólo de otredad, sino también de degeneración y de amenaza social – (Özdiñç 176-180). Así, como explica Farrimond, "the femme fatale is a clear indication of the extent of the fears and anxieties prompted by shifts in the understanding of sexual difference in the late nineteenth century" (2). No se trata de un sujeto del feminismo, sino de un síntoma del miedo masculino a dicho movimiento. Ina Yee anota que:

La mujer monstruo es monstruosa porque representa aquello que los hombres temen. Es inteligente, independiente y, lo más importante, poco convencional. La mujer monstruo es un ser con subjetividad, que se preocupa por sus propios intereses y actúa según sus propios deseos. Se niega a someterse a la patriarquía, a desempeñar el papel sumiso del ángel. (25)

Como escribe Eetessam Párraga, no es hasta el siglo XIX cuando se define este tipo de mujer y se comienza a crear el estereotipo en obras como *Götz de Berlichingen* (1773) de Goethe o *El Monje* de Mathew Gregory Lewis (235-236) y en pinturas de autores como Rossetti¹². Es por este motivo que la literatura se llena en estos años de Medusas, Cleopatras y Salomé, que se utilizan para reconstruir y reiterar el papel de la *femme fatale*, mujeres fuertes y dominantes retratadas como víctimas de la sociedad o de su propia belleza, y que utilizan su encanto para sobrevivir en un mundo dominado por los hombres. Así, se puede considerar a este personaje tanto víctima como verdugo: víctima de las situaciones culturales y sociales en las que se encuentra, y verdugo debido a que hace uso de su atractivo físico para llevar a sus víctimas a la destrucción.

Según marca la tradición, es necesario remontarse a la mitología judía para encontrar a la primera *femme fatale* – y a su vez la primera vampiresa – de la literatura. Lilith, la primera esposa de Adán, creada al mismo tiempo que él y, a diferencia de Eva, como una igual. Lilith se negó a someterse a la autoridad de Adán y abandonó el Edén, dirigiéndose hacia la tierra¹³, de donde es expulsada y exiliada al Infierno por los hijos de Adán y Eva. Es descrita en diversas culturas como una figura seductora y peligrosa, asociada

¹² Ver Anexo 2.

con la noche, la lujuria y los demonios, y se la ha retratado como una mujer poderosa que utiliza su belleza y su encanto para manipular a los hombres y llevarlos a la ruina (Burguillos Capel 191-192). La figura de Lilith también ha sido utilizada para cuestionar las normas de género y el poder masculino en la sociedad. En algunas representaciones es vista como una figura empoderada que desafía las expectativas de género y se niega a someterse a la autoridad masculina.

... Adán y Lilit nunca encontraron la paz juntos, pues cuando él quería acostarse con ella, Lilit consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía. «¿Por qué he de acostarme debajo de ti? –preguntaba–. Yo también fui hecha con polvo y por consiguiente soy tu igual». Como Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Lilit, airada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó. (Graves y Patai 59)

Por otra parte, Lilith es una figura legendaria que ha influido en muchas mitologías y leyendas a lo largo de la historia. En la cultura popular contemporánea, su figura ha sido asociada con los vampiros debido a que se ha creído que Lilith se convirtió en una criatura demoníaca y sedienta de sangre después de abandonar el Edén para vivir con los demonios en el Infierno (Burguillos Capel 189). Entre estos demonios encontramos a Satanás / Lucifer,¹⁴ a quien se unió y generó todo un linaje de criaturas infernales. Incluso algunas de estas leyendas sugieren que Lilith se convierte en vampiresa tras beber la sangre de niños recién nacidos (Gutierrez Sandoval 134).

Es así cómo surge la vampiresa: siguiendo el patrón establecido por el arquetipo de la *femme fatale*, ya que se trata de una mujer joven de una belleza que parece fuera de lo común, de rojos labios y una capacidad de seducción que supone el fin para sus víctimas. Como su versión masculina, este ser se alimenta de la sangre de presas humanas que caza cuando el sol se pone para poder mantener su cuerpo con vida. Su piel es fría como el hielo y son extremadamente pálidos, características que también provienen de los mitos vampíricos clásicos y de cuestiones raciales y de clase. Como señala Eetessam Párraga, la fascinación que sienten los autores del siglo XIX hacia una *femme fatale* vampírica viene dada porque “es, sin lugar a dudas, la culminación de la atracción y lo peligroso”. Lo fatal y lo pútrido, en toda la amplia y posible extensión de la palabra, están encarnados en la suprema crueldad sensual” (246). El ejemplo perfecto en la literatura gótica de este arquetipo de mujer que hemos descrito es la Carmilla de Le Fanu, retratada como una hermosa y seductora vampiresa que se alimenta de la sangre de jóvenes mujeres. Su figura representa la tentación y el peligro para la protagonista, una joven llamada Laura, que es seducida por su belleza y su encanto.

3. El origen: *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu

Carmilla (1872), del autor irlandés Joseph Sheridan Le Fanu, es uno de los relatos de vampiros del siglo XIX más conocidos y aclamados por la crítica, y se le ha considerado una de las obras más importantes e influyentes en el género del horror y la literatura gótica. La *novella*, narrada desde un presente ficticio y publicada por primera vez en el libro *In a Glass Darky*¹⁵ (1872), presenta a una joven llamada Laura, que vive en un remoto castillo con su padre y su ama de llaves. Cuando una extraña joven llamada Carmilla llega a la casa, comienzan a suceder eventos extraños y aterradores. Esta *novella* es principalmente conocida por su tratamiento del lesbianismo y la sexualidad sutilmente erótica, lo que la hace única en su época. Además, la creación de un ambiente oscuro y misterioso a lo largo de la historia, combinado con elementos sobrenaturales, la han convertido en una obra clave en la literatura gótica y una fuente de inspiración para muchos escritores y cineastas a lo largo del tiempo. Por esto mismo, Julio Ángel Olivares Merino señala que:

Carmilla [...] ilumina un nuevo sendero en las propuestas del género vampírico precisamente cuando las constantes del mito parecían completamente manidas [...] obra maestra del escalofrío que posteriormente se convertiría en una de las principales –si no la más cimera– fuentes de inspiración e influencia de Bram Stoker. (314-315)

Desde el primer momento, lo que más sorprende de *Carmilla* es que tiene libertad de decisión sobre su vida, y no necesita el permiso de un hombre. Esto se encuentra en relación, como vimos anteriormente en *Drácula*, con una cuestión de clase: la aristocracia, a la que pertenece Carmilla, es incapaz de controlar a sus mujeres frente a la jerarquización de los miembros de la familia y los valores morales que pretende imponer la burguesía¹⁶. La libertad de Carmilla sin duda llama la atención en la sociedad victoriana, en la que, como comentamos, el papel de la mujer se limita a ser esposa y madre, dedicándose a las labores del hogar y alimentando el arquetipo del “ángel del hogar”. Como Simone de Beauvoir ilustra en su obra *El segundo sexo* (1949), “woman, integrated as slave or vassal into the family group dominated by fathers and brothers, has always been given in marriage to males by other males” (503). Además, Michel Foucault señala en *La historia de la sexualidad* (1976) que la sexualidad, debido al papel que ejerce en la consolidación del sistema heteropatriarcal, se construye alrededor de las estructuras sociales de género, y refleja la desigualdad de poder entre hombres y mujeres (134-159). El cuerpo femenino se contempla, entonces, solo desde una visión reproductiva: su vida sexual debe ser pasiva y centrada única y exclusivamente en la satisfacción de su marido, en la consolidación de la estirpe y en la protección del hogar. Es en contraposición a esto cómo surge Carmilla, toda ella provocación y seducción, mostrando así la dualidad conceptual de la mujer virtuosa y la corrupta dama. Nuestra antagonista se presenta como una mujer bella, siempre con

¹⁵ Ver Anexo 1

¹⁶ Encontramos residuos de la situación social: la aristocracia, clase superior, es criticada para dar paso a la clase perfecta representada por la burguesía.

vestimentas blancas – que posteriormente se convierten en un contraste irónico con su naturaleza maligna. –, con una voz dulce y una alta capacidad de seducción:

Era delgada, y magníficamente grácil. [...] Su tez era dulce y radiante; sus facciones, pequeñas y hermosamente formadas; sus ojos grandes, oscuros y lustrosos; su pelo era abundantemente maravilloso: jamás he visto cabellera tan magníficamente densa y larga [...] de un rico color castaño muy oscuro, levemente dorado. [...] me conquistó la primera noche que la vi. (Le Fanu 38-39)

Pero, como Agustí Aparisi remarca, Carmilla no solo es joven, atractiva y cautivadora, sino que “además de poseer todas estas cualidades físicas, el autor hace que su protagonista sea inteligente; Carmilla es una hábil conversadora.” (3), es decir, que su encanto no solo recae en su físico, sino que su inteligencia, alejada del comportamiento propio de las jóvenes victorianas, es uno de sus principales elementos de seducción. Este conocimiento que la villana tiene del mundo probablemente se deba a su inmortalidad, una de las características más destacables de Carmilla, pues lleva habitando el mundo más tiempo del que cualquier ser humano puede hacerlo. Su condición de vampiresa la hace ser una no-muerta mientras siga alimentándose de la sangre de sus presas, siempre mujeres bellas y jóvenes, condenadas a vivir en un mundo diferente, paralelo, observando desde la oscuridad el placer de los demás.

Carmilla no es solo un relato de vampiros, pues Le Fanu profundiza en la relación amorosa entre sus protagonistas, en lo pasional y los sentimientos de ambas mujeres. Le Fanu consigue darle a su vampiresa una voz, unos deseos y unos pensamientos, algo que no había aparecido hasta ese momento. Carmilla también se diferencia de otros vampiros ya existentes en la literatura en el fuerte lazo que une a “la libadora de sangre y su acólito condescendiente” (Olivares Merino 324), donde la villana no solo busca saciar su apetito de sangre, sino también de intimidad y placer. Laura, presa de la soledad y el alejamiento en los que vive sumida, encuentra en Carmilla a una muchacha de su misma edad, hermosa, con la que puede compartir momentos tiernos e íntimos. Es entonces la criatura de la noche la primera en darle un ápice de cariño a la joven Laura, la primera en acariciar su piel y dedicarle una sonrisa. Asimismo, en esta relación encontramos una dinámica constante de atracción/repulsión entre ambas mujeres; Laura se siente a la vez fascinada y espantada por Carmilla. Esta dinámica es propia de la tradición gótica, un rasgo característico de la intensa seducción que son capaces de ejercer los vampiros sobre sus víctimas.

Mi extraña compañera me tomaba la mano y la retenía apretándomela cariñosamente, mirándome al rostro con ojos lánguidos y ardientes, y respirando tan aprisa que su vestido subía y bajaba con la tumultuosa respiración. Era como el ardor de un enamorado; me turbaba; era una cosa, y, sin embargo, irresistible; y, con mirada ansiosa, me atraía hacia sí, y sus cálidos labios recorrían en besos mis mejillas. (LF-C, 42)

La capacidad de seducción que presenta Le Fanu en su vampiresa quedará marcada como una de las particularidades inherentes al arquetipo. Sin embargo, no es la única característica que el autor establece y que perdura en este personaje en el tiempo. Le Fanu inicia su *novella* presentando a una joven que se acaba descubriendo que tiene una naturaleza monstruosa. A esta muchacha, a diferencia de lo que les sucede a otros muchos vampiros, no le afecta la luz solar, y es que, como Agustí Aparisi desarrolla, “Carmilla puede vivir a la luz del sol, aunque generalmente prefiere la noche para sus paseos nocturnos” (4).

En cuanto a los elementos góticos propios de Carmilla, encontramos en primer lugar el entorno en el que se desarrolla la obra: nos encontramos en Estiria, Austria, en un castillo – ‘*schloss*’ – sombrío, de grandes dimensiones y alejado de zonas habitadas, reflejando la reclusión a la que estaban expuestos muchos anglo-irlandeses en esta época. Se crea de esta manera una atmósfera terrorífica, empapada de ingredientes góticos: luna llena, niebla, carruajes, una naturaleza indómita, cementerios y el triunfo de la pasión sobre la razón humana. Sin duda, Le Fanu muestra un gusto por lo sombrío y lo lúgubre.

A nuestra izquierda, el estrecho camino serpenteaba debajo de grupos de árboles soberbios, y se perdía de vista dentro de bosques allí donde se espesaba. A la derecha ... cerca del cual se yergue una torre en ruinas ... Sobre el césped y la tierra baja, una delgada película de bruma se deslizaba como humo ... y, aquí y allí, podíamos ver el río relumbrar débilmente a la luz de la luna. (LF-C, 21)

Por otro lado, en *Carmilla* no solo encontramos la naturaleza vampírica personificada en esta criatura de la noche, sino que, a lo largo del relato, aparecen otros elementos propios del folclore y la superstición. Esto se aprecia ya desde el principio de la *novella* de manera velada, en el prólogo, al mencionarse unos tratados sobre vampirismo. Pero estas creencias no quedan aquí, sino que se van haciendo más evidentes a medida que avanza la obra como, por ejemplo, en el episodio del vendedor, quien pretende hacerle comprar a Laura un talismán que la protegerá del ‘upiro’¹⁷.

— ¿No les gustaría a mis señoras comprar un amuleto contra el upiro, que, según me han dicho, anda suelto por este bosque como un lobo? [...] La gente muere de ello a derecha e izquierda, y aquí tengo un encantamiento que jamás falla; basta con prenderlo de la almohada, y podrán reírse en sus narices. (LF-C, 48)

El mercader ambulante, además de inyectar en Laura estas historias folclóricas sobre vampiros, explica que se debe colocar el amuleto bajo la almohada al dormir para así poder protegerse de este monstruo. Esto se relaciona con que tradicionalmente, los vampiros actúan en la oscuridad de la noche – como es el caso de Carmilla –, de manera que, como sucede en esta misma obra, los ataques se asocian a pesadillas.

En lo que a aspectos formales de la narración se refiere, es primordial destacar que, con respecto al tratamiento temporal, la historia es una *analepsis*. Laura, la narradora

¹⁷ Alternativa a la denominación ‘vampiro’.

protagonista, es ya conocedora de todos los acontecimientos que tienen lugar mientras los relata. En cuanto a la teoría de Lanser sobre narratología feminista, es destacable que el género del narrador – en este caso narradora – queda marcado al tratarse de un/a narrador/a autodiegético/a.¹⁸ En este sentido, es interesante trasladar a este trabajo la crítica que hace Lanser a la tipificación tradicional de Genette: para esta narratóloga, la narración “autodiegética” carece de la autoridad de la que se viste la narración en tercera persona, o heterodiegética—que Lanser denomina “voz autorial” (“authorial voice”) rechazando la nomenclatura Genettiana—; así, Laura, la protagonista de la *novella* de Le Fanu, debe encontrar ese tono de autoridad narrativa que se le niega tradicionalmente a la voz narrativa femenina.

Además, a pesar de que los hechos se describen de manera cronológica, hay constantes saltos temporales, tanto al futuro como al pasado. Comenta Tompkins que son estos, los ecos sin palabra, la falta de unidad, aspectos propios de la novela gótica. Asimismo, la obra cuenta con un prólogo, uno de los principales componentes de la narración gótica, que sirve como introducción a la obra, pero con un narrador diferente al original, en el caso de *Carmilla*, un narrador masculino. Así, la voz narrativa de la protagonista se reviste de ese aura de autoridad que Lanser afirma carecen las voces narrativas femeninas en la tradición.

El desenlace de *Carmilla* establece los parámetros a seguir en el resto de obras de ficción vampíricas, convirtiéndose así Le Fanu en pionero en cuanto a la forma de destrucción del monstruo: “una afilada estaca clavada en el corazón del vampiro, que, en aquel momento, profirió un agudo chillido ... Luego se le cortó la cabeza ... el cuerpo y la cabeza fueron colocados sobre una pila de leña y reducidos a cenizas” (LF-C 118). Como Agustí Aparisi explica, este final sirve para restablecer el orden de la sociedad victoriana, el poder masculino – un militar, un científico y un sacerdote, miembros pertenecientes a la burguesía – se une contra la vampiresa, el patriarcado contra la naturaleza femenina del monstruo, de lo monstruoso (5), la burguesía contra la decadente aristocracia. Con todo esto, Le Fanu establece los parámetros a seguir en las posteriores historias de vampiros y, en concreto, en la construcción del arquetipo de la vampiresa. Estos parámetros han seguido utilizándose desde la aparición de *Carmilla* en el panorama literario y han llegado hasta las historias de vampiros (tanto literarias como audiovisuales) de los siglos XX y XXI, dejando sin duda una huella indeleble.

4. Las herederas. *La Condesa Sangrienta de Pizarnik* y “*La dama de la casa del amor*” de Carter.

Desde la literatura de terror hasta la literatura romántica o la de ciencia ficción, la figura de la vampiresa ha pervivido entre las páginas de incontables libros. Tras su éxito en el siglo XIX y el gusto de la sociedad por recuperar fórmulas del pasado, no es de extrañar que este arquetipo se haya mantenido hasta la actualidad. Así, es posible ver a esta villana

¹⁸ Según Genette, el narrador autodiegético es aquel que, además de ser un narrador homodiegético, también es el protagonista de la historia.

protagonizando obras a lo largo de todo el siglo XX, como son los casos de *La Condesa Sangrienta*, de la argentina Pizarnik, y "La dama de la casa del amor", de la británica Angela Carter.

Conocida por ser una asesina en serie, Erzébet Báthory – la Condesa Sangrienta – fue una noble húngara que vivió en el siglo XVI. Esta condesa, cuya historia ha sido reseñada en películas, novelas y documentales, atraía a muchachas jóvenes y vírgenes para, posteriormente, torturarlas de las maneras más crueles inimaginables. Báthory era una fiel creyente de que la sangre de las jóvenes le serviría como elixir para mantener su juventud intacta. Así, la condesa encuentra, a través de estas torturas y la agonía de las doncellas, placer (Cuéllar Alejandro 79). Muchas de estas historias han llegado a considerarse exageradas e incluso inventadas, y aunque no conocemos cuál fue la realidad ni la gravedad de sus actos, sabemos que en 1611 Báthory fue juzgada y condenada por el asesinato de seiscientos cincuenta doncellas que trabajaban a su servicio. Es por esta narración por la que la Condesa Sangrienta ha pasado a la historia como el paradigma del vampirismo real, y como explica Cuéllar Alejandro, ha inspirado personajes como la mismísima Carmilla (79), analizada *supra*.

En su versión de este personaje, Pizarnik recrea el famoso poemario en prosa *La comtesse sanglante* (1962) de Valentine Penrose y bebe de la tradición gótica del siglo anterior. Se trata de una obra de difícil catalogación, pues participa de los géneros poético, ensayístico y narrativo (Suárez Hernán 269-70). La argentina no esconde su fascinación al leer la obra de Penrose, "por la maestría con que se describe la siniestra belleza del personaje" (Díaz Núñez 306), y en el año 1966 escribe una versión propia, para muchos, una de las más grandes obras de la autora. Esta versión presenta una intertextualidad explícita¹⁹ en relación con la de Penrose según la teoría de la intertextualidad de Kristeva. En ella Pizarnik no solo retrata la crueldad y el sadismo de la condesa húngara, sino que la utiliza como mecanismo para representar lo perverso de la humanidad, la imperfección como rasgo humano, con la intención de que el lector pueda encandilarse con aquello que es inaceptable. Dividida en una especie de prólogo y 11 capítulos, "Pizarnik da a conocer la figura de la condesa a través de los instrumentos y técnicas con que se sacrificaban a las jóvenes, siendo el primero de ellos el conocido como la *virgen de hierro*" (Díaz Núñez 309).

Por otro lado, comprendido como una reescritura del cuento de *La Bella Durmiente*, "La dama de la casa del amor" es un relato de la autora británica Angela Carter publicado en 1979 en su recopilación de cuentos *The Bloody Chamber*.²⁰ Esta obra está compuesta por diez relatos diferentes en los que la autora reescribe los cuentos de hadas tradicionales, la mayoría de ellos del francés Perrault. Esta obra, por tanto, también presenta una intertextualidad explícita, tal y como la define Kristeva, en relación con la obra de Perrault. La recopilación de cuentos de Angela Carter destaca, principalmente, por su compromiso de

¹⁹ Referencias reconocibles y directas a otro texto.

²⁰ Sabemos por la propia Carter que, aunque su drama de radio "Vampirella" se fecha en 1976 (algunos años antes de la publicación de *The Bloody Chamber*), por lo que este drama fue escrito primero. En él se cuenta la historia de una vampiresa, descendiente de Drácula, atrapada en la torre de un castillo, inmortal y condenada a una existencia sin amor, algo bastante similar a lo que encontramos en "La dama de la casa del amor". Pero Carter no se limita a incluir el personaje de Drácula, sino que también aparece Elizabeth Ba'athory (Erzébet Báthory), "the sanguinary countess" (22).

hacer evidente los principios patriarcales arraigados en nuestra sociedad. Aclara Andrés Ibarra Cordero que:

La escritura de Angela Carter se enmarca en un renovado contexto teórico, en donde la crítica feminista, ocupándose de evidenciar los múltiples valores patriarcales presentes en nuestra cultura, llevó a muchas escritoras a re-interpretar y re-escribir narraciones y relatos tradicionales. (2)

La Condesa, encerrada en su castillo y condenada a tomar la sangre de hermosos caballeros para poder sobrevivir, es la hija de Nosferatu, última heredera de la dinastía vampírica de Vlad Tepes (Vázquez Blanco 7). El día que un joven soldado viaja hasta Transilvania y se adentra en su castillo, la Condesa se siente dividida, pues debe decidir si guiarse por su propia naturaleza monstruosa, o, por el contrario, intentar hallar el amor que tanto anhela en el joven que la visita. Tras pasar la noche juntos, el soldado encuentra el cadáver de la joven sentada en su mesa del Tarot con una rosa entre las manos, que éste toma como último regalo de la Condesa. El joven abandona el castillo y vuelve a su mundo, donde los monstruos son personas y solo debe preocuparse por los peligros de la guerra. Con este relato, como bien señala Vázquez Blanco, Carter pretende denunciar la figura del "ángel del hogar", arquetipo femenino al que toda mujer debe aspirar a convertirse, la esposa y la madre perfecta (6).

4.1 Pervivencia. Análisis comparativo

Angela Carter y Alejandra Pizarnik son dos figuras importantes de la literatura del siglo XX que, sin duda, han dejado una huella indeleble en la escritura contemporánea. Carter, escritora británica, fue una defensora de la literatura feminista y posmoderna, y es conocida por su capacidad para actualizar los cuentos de hadas clásicos en historias modernas y provocativas. Por otro lado, Pizarnik, poeta argentina, es conocida por su estilo poético y su exploración de temas oscuros y existenciales, como la muerte y la soledad. A pesar de que las obras de estas mujeres son diferentes en muchos aspectos, ambas comparten un interés por explorar temas universales y profundos como son el amor, la muerte y la soledad. Además, la influencia que han ejercido en la literatura contemporánea es evidente e indiscutible dada la forma en la que sus obras han sido interpretadas y utilizadas por escritores y críticos literarios de todo el mundo. En lo que respecta a las obras que se van a analizar, es notable que las dos autoras beben de la tradición gótica y los principios que marcó la *novella* de Le Fanu sobre las historias de vampiros. Así, en este estudio – realizado desde una perspectiva feminista – se tratará de comprobar si en ellas se siguen los parámetros establecidos por *Carmilla* en 1872 sobre el arquetipo de la vampiresa²¹.

Se ha considerado primordial comenzar este análisis con las numerosas similitudes que se encuentran entre ambas obras y que establecen una relación entre ellas y el texto escrito por Le Fanu. Partiendo de las descripciones que hacen ambas autoras de sus

²¹ Ver Anexo 4.

protagonistas, y a diferencia de *Carmilla*²², el papel protagonista recae en las villanas, en la vampiresa de Carter y la pseudo vampiresa de Pizarnik. En relación con las descripciones físicas de ambas condesas, sin duda una de las cosas que más destaca es la belleza sobrenatural que poseen, un rasgo también heredado de la hermosa Carmilla. Para Carter, la protagonista de su relato corto "Todo en esta dama hermosa y espectral, reina de la noche, reina del terror, es como debe ser... salvo la horrible repugnancia por su propia condición." (Carter 90). Así, destaca la belleza convulsiva de ambos personajes, organizada en torno a la melancolía, la crueldad y la soledad (Ángeles Mateo del Pino 27). Además, es importante mencionar que tanto Pizarnik como Carter hacen uso de esta belleza sobrenatural para establecer una relación entre la belleza y la inmortalidad. En *La Condesa Sangrienta*, Pizarnik utiliza este tema para explorar la obsesión y la vanidad de la protagonista. Báthory, obsesionada con permanecer bella y joven, se convierte en una mujer despiadada, una asesina en serie que se sirve de la sangre de jóvenes doncellas para mantener intacta su juventud. Báthory desea con todas sus fuerzas la eternidad, la inmortalidad y ahuyentar el envejecimiento, considerado el declive²³:

La mayor obsesión de Erzébet había sido siempre alejar a cualquier precio la vejez. Su total adhesión a la magia negra tenía que dar por resultado la intacta y perpetua conservación de su "divino tesoro". Las hierbas mágicas, los ensalmos, los amuletos y aun los baños de sangre, poseían, para la condesa, una función medicinal: inmovilizar su belleza [...]. (Pizarnik 39)

Por otro lado, la figura de la Condesa de Carter es descrita como una muchacha con una belleza sobrehumana, pero también triste, solitaria y anhelante de amor. Así, la obra de Carter utiliza la belleza como un medio para explorar la soledad y la pérdida, y cuestionar la idea de que la belleza física es sinónimo de felicidad, "es como debe ser... salvo la horrible repugnancia por su propia condición." (AC-DCA, 90). Esta extraordinaria belleza física viene acompañada de una piel pálida y perfecta, marmórea, que tanto las tres protagonistas como el resto de criaturas de la noche comparten. En "La dama de la casa del amor", Carter remarca esta palidez con la línea "Las blancas manos de la bella tenebrosa barajan los naipes del destino." (AC-DCA, 89), mientras que Pizarnik describe como, en el caso de Báthory: "la siniestra hermosura de las criaturas nocturnas se resume en una silenciosa de palidez legendaria" (AP-LCS, 8). Esta palidez puede ponerse en relación con la naturaleza vampírica de las condesas que, al igual que Carmilla, prefieren estar resguardadas de la luz solar. Como la propia Pizarnik aclara "de haberlo querido, hubiera podido realizar su gran obra a la

²² Como hemos comentado anteriormente, se trata de una historia narrada por una joven inocente y cuya vida se ve repentinamente perturbada por la antagonista, Carmilla, quien trata de corromperla con actitudes consideradas reprobables para una sociedad que coartaba todo derecho de decisión y libre sexualidad a las mujeres.

²³ Como Susan Sontag escribió en 1972 "no es lo mismo ser mujer mayor que hombre mayor". Esta estudiosa, además, definió el doble estándar del envejecimiento considerándolo la doble discriminación sufrida por las mujeres, pues al problema de envejecer hay que añadirle el hacerlo siendo mujer. A diferencia del único atractivo que posee la mujer – el de mujer joven –, a los hombres se les reconoce un doble atractivo: el joven y el hombre maduro (Anna Freixas 31). La perspectiva crítica del envejecimiento, también conocida como "ageismo", que surge en los últimos años de la década de los sesenta del siglo XX, viene destacando cómo la discriminación por cuestión de edad se recrudece en el caso de las mujeres.

luz del día y diezmar muchachas al sol, pero le fascinaban las tinieblas del laberinto” (AP-LCS, 49). También resulta destacable que, al igual que en *Carmilla*, ambos personajes usan vestimentas de color blanco. Mientras que en *La Condesa Sangrienta* estos vestidos no solo representan la alta posición social de la condesa, sino que pueden llegar a representar la apariencia engañosa y su propia hipocresía– “su vestido blanco ahora es rojo y donde hubo una muchacha hay un cadáver” (AP-LCS, 15) –, en “La dama de la casa del amor” el vestido nupcial (AC-LHL, 103) que la Condesa usa podría simbolizar la idea de que la inocencia y la pureza pueden ser engañosas y superficiales.

Por otra parte, y al igual que sucede en la obra de Le Fanu, Pizarnik se centra exhaustivamente en la sexualidad de su condesa. Y es que, a pesar de que se rumoreaba que la condesa tuvo varios amantes, los más sonados fueron aquellos que indicaban su homosexualidad:

Y a propósito de espejos: nunca pudieron aclararse los rumores acerca de la homosexualidad de la condesa, ignorándose si se trataba de una tendencia inconsciente o si, por lo contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía. En lo esencial, vivió sumida en un ámbito exclusivamente femenino. No hubo sino mujeres en sus noches de crímenes. (AP-LCS, 33)

Así, se observa cómo ambas villanas tienen un voraz deseo sexual y, siguiendo el patrón establecido por Le Fanu, una alta capacidad de seducción. Como mujeres vampiros, deconstruyen la oposición entre hombres y mujeres con su sexualidad. En palabras de Foucault, podría decirse que la vampiresa es la transición “from sanguinity to sexuality” (1976, 148). Carter enfatiza la cualidad erótica del hambre de la vampiresa al conectar su boca con sus genitales y relaciona esta imagen con las rosas llenas de espinas de su jardín (Jamil Mustafa, 2007, 3), explorando el deseo sexual femenino, tradicionalmente silenciado: “Toda garras y dientes, ella ataca, devora.” (AC-DCA, 90). Mientras, en la obra de Pizarnik hay una especie de alianza entre la muerte y lo erótico. Báthory disfruta del sufrimiento de las jóvenes a las que tortura por su propio placer sádico y explora su sexualidad mediante el sacrificio de estas muchachas “Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo” (AP-LCS, 20-21).

Para este análisis, además, es primordial comentar que estas vampiresas, siguiendo los parámetros del arquetipo establecidos por Le Fanu, explotan su belleza para manipular y controlar. Como se menciona *supra*, la vampiresa como figura seductora desafía los estereotipos tradicionales de pasividad y sumisión asociados con las mujeres. Al utilizar su belleza como una herramienta de seducción, la vampiresa reclama su propia sexualidad y actúa como un agente activo en lugar de ser meramente objeto de deseo. Sin embargo, es esencial considerar el contexto y las implicaciones de esta seducción, y si se trata de una expresión de empoderamiento y autonomía, o es una forma de perpetuar estereotipos y roles de género restrictivos. Esto invita a cuestionar las construcciones sociales y culturales de la belleza y el poder, y a examinar cómo se relacionan con la agencia y el consentimiento. Al tratarse de personajes que desafían los roles y las expectativas de género establecidos,

esta representación puede ser vista como una forma de subversión y resistencia a las normas patriarcales.

Por otra parte, al igual que sucede en *Carmilla*, la superstición, la tradición folclórica y la magia son componentes que juegan un papel muy importante en las dos historias y que vinculan estrechamente a estas obras con la tradición gótica. Pizarnik muestra cómo Báthory tenía las leyendas sobre la magia negra y la eterna juventud muy presentes: "En efecto, Darvulia, como buena hechicera, creía en los poderes reconstitutivos del fluido humano" (AP-LCS, 45). Además, la propia Pizarnik considera a Báthory un ser con "sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz" que "habita los fríos espejos" (AP-LCS, 33). Los espejos tradicionalmente han sido asociados con la demonología y la magia, y han sido identificados como una puerta a lo desconocido (Carolina Suárez Hernán 273). Por otro lado, en "La dama de la casa del amor", al joven militar se nos presenta como una persona poco crédula con respecto a las historias de vampiros que recorren Transilvania: "no dejó de percibir la humorada de su elección: «Al país de los vampiros, rueda que rueda». Y así, riendo, emprende su aventura." (AC-DCA, 91). Además, la Condesa juega a las cartas del Tarot para intentar predecir su futuro, buscando una señal de que su felicidad puede llegar en algún momento: "ella cuenta y recuenta las cartas del Tarot proyectando sin cesar una constelación de posibilidades" (AC-DCA, 88).

El lugar en el que estas obras están ambientadas es otro de los elementos propiamente góticos que encontramos. Mientras que *Carmilla* se desarrolla en Austria, las siguientes dos narraciones tienen lugar en Hungría, con *La Condesa Sangrienta*, y en Transilvania con "La dama de la casa del amor", países que, dada su cercanía, probablemente compartieran los mitos y las leyendas populares; al mismo tiempo que resultan lo suficientemente lejanos para equipararse al Oriente del que habla Said: ese Oriente salvaje e incivilizado que el pensamiento occidental construye para favorecer su subordinación. En ambas obras el ambiente se describe de una manera muy similar, salvaje, gris, y alejado de cualquier población, pero mientras Carter hace uso de esta atmósfera para "intensificar este sentimiento de tristeza, de penumbra y de falta de vida" (Vázquez Blanco, 6), como se aprecia en "Con el tiempo, cuando el acoso de las almas en pena llegó a hacerse intolerable, los campesinos abandonaron la aldea dejándola a la sola merced de esos sutiles y vengativos habitantes que manifiestan su presencia en sombras [...]" (AC-DCA, 88), Pizarnik lo utiliza para hacer énfasis en la frialdad y crueldad de la condesa, como en "[...] castillo emplazado en la colina de rocas, de hierba ralas y secas, de bosques con fieras blancas en invierno y oscuras en verano, castillo que Erzébet Báthory amaba por su funesta soledad de muros que ahogaban todo grito" (AP-LCS, 49).

Como se puede observar, ambas autoras, al igual que Le Fanu en *Carmilla*, hacen hincapié en la soledad de las habitantes de esos castillos, de la reclusión que sufrían estas mujeres. En cuanto a las descripciones del interior de los castillos, estas no son mucho más animadas, pero las autoras son tan minuciosas con estas que el lector puede sentir que están vivas. De hecho, Pizarnik dedica un capítulo completo a la descripción de este interior, del que destaca la descripción del dormitorio de la protagonista: "el aposento de la condesa, frío y mal alumbrado por una lámpara de aceite de jazmín, olía a sangre así como el subsuelo a cadáver. ... le fascinaban las tinieblas del laberinto ... que significa el lugar típico

donde tenemos miedo" (AP-LCS, 49). Del mismo modo, para la voz narrativa del relato de Carter es importante describir los aposentos donde habita la Condesa:

postigos cerrados herméticamente y cortinas de tupido terciopelo impiden que se filtre el más leve rayo de luz natural. Hay una mesa redonda de una sola pata cubierta de un rojo tapete de felpa sobre el que ella extiende su inevitable tarot; este cuarto nunca está más que mortecinamente iluminado por una lámpara de gruesa pantalla en el manto de la chimenea y las figuras barrocas del empapelado granate han sido oscuras, tétricamente desdibujadas por la lluvia (AC-DCA, 88)

Es más que notable que tanto Carter como Pizarnik insisten en la oscuridad del interior de los castillos, en la prácticamente ausencia de ventanas y en la oscuridad que acompaña a ambas condesas y, por ende, en los aposentos personales de ambas protagonistas que se erigen como el reflejo de su naturaleza malvada y depredadora.

Con respecto al análisis formal de estas obras, es preciso destacar que ambas se encuentran narradas en tercera persona por un narrador omnisciente, es decir, heterodiegético²⁴. Según Lanser, en este tipo de narradores el género no queda marcado, por lo que no es posible determinarlo. Ante esta duda, Lanser anota que "I have suggested elsewhere my own perplexity as to whether and when the marking of an author's sex (on the title page or book cover) lends sexual identity to the un-marked heterodiegetic or homodiegetic narrator"²⁵(89). Por otro lado, al tratarse de un relato, "La dama de la casa del amor" no presenta un prólogo, y aunque tampoco lo encontramos en el recopilatorio completo *La cámara sangrienta*²⁶, Angela Carter se ha encargado de dar anotaciones y hacer reflexiones críticas sobre sus obras en numerosos artículos, por lo que consideramos estos comentarios una especie de pseudo prólogo. Sin embargo, en la obra de Pizarnik sí es posible encontrar algo más similar a un prólogo convencional en el que se presenta a la protagonista de la historia, la condesa Báthory, y se elogia a Valentine Penrose por su obra anterior, también dedicada a este personaje.

No es fácil mostrar esta suerte de belleza. Valentine Penrose, sin embargo, lo ha logrado, pues juega admirablemente con los valores estéticos de esta tenebrosa historia. Inscribe el reino subterráneo de Erzébet Báthory en la sala de torturas de su castillo medieval: allí, la siniestra hermosura de las criaturas nocturnas se resume en una silenciosa de palidez legendaria, de ojos dementes, de cabello color suntuoso de los cuervos. (AP-LCS, 8)

²⁴ Según Genette, este tipo de narrador es aquel que no aparece en la historia pero que lo sabe todo sobre ella y sus personajes.

²⁵ Lanser presenta el ejemplo de *Pride and Prejudice*, obra escrita por una mujer, y reflexiona sobre si el narrador se asume como femenino, masculino o un asexuado "eso" (89).

²⁶ A pesar de que *The Bloody Chamber* no cuenta con un prólogo, Angela Carter ha hablado y comentado plenamente sus obras en diversos artículos como en "Notes from the front line", donde analiza su pasado literario y explica que "I'm interested in myths – though I'm much more interested in folklore – just because they are extraordinary lies designed to make people unfree" y que "it turned out to be easier to deal with the shifting structures of reality and sexuality by using sets of shifting structures derived from orally transmitted traditional tales" (38). Hemos considerado, por tanto, que, aunque en la obra no se encuentra este prólogo, sí existen declaraciones que tomamos como tal.

Como ya se ha mencionado, el uso del prólogo era uno de los principales componentes de la narración gótica y, como en el caso de *Carmilla*, en *La Condesa Sangrienta* sirve para introducir la obra.

En lo que respecta al final de estas narraciones, a pesar de que ambas crean a una villana protagonista como un personaje fuerte, independiente y temible, en las últimas páginas se demuestra cómo no han conseguido esquivar las leyes y los poderes del patriarcado. Al igual que sucede en *Carmilla*, en *La Condesa Sangrienta* son hombres los que acaban juzgando a Erzébet Báthory, son hombres quienes la encarcelan hasta el fin de sus días.

Hacia 1610 el rey tenía los más siniestros informes – acompañados de pruebas – acerca de la condesa. [...] Encargó al poderoso palatino Thurzó que indagara los luctuosos hechos de Csejthe y castigase a la culpable. En compañía de sus hombres armados, Thurzó llegó al castillo sin anunciarse. (AP-LCS, 53)

En el caso de “La dama de la casa del amor”, la Condesa necesita del caballero para que la salve de su propia condición vampírica, la haga libre. Sin embargo, en lugar de esto, como bien explica Vazquez Blanco, lo que el oficial le ofrece es que su liberación solo dependa de ella y que debe alejarse de esas normas patriarcales por sí misma. Así, la muerte representa la salvación (9). Bien anota esto la doctora Seabra Ferreira en “Alejandra Pizarnik’s *Acerca de La condesa sangrienta* and Angela Carter’s *The Lady of the House of Love*: Transgression and the Politics of Victimization” al decir que “nevertheless, both Pizarnik’s Countess and Carter’s are punished in the end at the hands of patriarchal powers, which thus reestablish the andocentric regulations that keep ‘unruly’ women within ‘proper’ boundaries” (33).

En cuanto a las diferencias encontradas tras analizar ambas obras, las víctimas de estas villanas es sin duda la más destacable. En el caso de “La dama de la casa del amor”, Carter crea a una depredadora de jóvenes y atractivos hombres. A pesar de que “De pequeña, era como un zorro y se contentaba con los conejillos que chillaban lastimeramente” (AC-DCA, 90), ahora es una mujer condenada a tener un hambre feroz, “Pero ahora ella es una mujer, necesita *hombres*” (AC-DCA, 90—mis cursivas). La Condesa deseaba la llegada de su caballero, de un príncipe azul, que con un beso la despertara de ese mal sueño que es para ella la inmortalidad, que la devolviera a la vida. Así, cuando un apuesto muchacho, virgen, musculado, con el cabello rubio y los ojos azules llega al castillo, la Condesa desea que sea su enamorado, besarle para que él acabe con su maldición: “Un beso, sólo uno, despertó a la Bella Durmiente del Bosque” (AC-DCA, 92). A diferencia de esto, en la narración de Pizarnik no hay espacio para los personajes masculinos. A pesar de que la condesa está casada, su marido no aparece en escena en ningún momento, sino que la argentina centra todo su interés en la condesa y sus presas que, como en el caso de *Carmilla*, son todas mujeres bellas, jóvenes y vírgenes. Se ha considerado primordial comentar la exploración de la macabra sexualidad de la condesa de Pizarnik. Se trata sin duda de un tema complejo que se entrelaza con la obsesión, la violencia y la transgresión de

los límites sociales y morales. Báthory se involucra en prácticas sadomasoquistas y sádicas, donde la violencia y el placer se entrelazan de manera retorcida²⁷.

De pronto, los senos maquillados de la dama de hierro se abren y aparecen cinco puñales que atraviesan a su viviente compañera de largos cabellos sueltos como los suyos. Ya consumado el sacrificio, se toca otra piedra del collar: los brazos caen, la sonrisa se cierra así como los ojos, y la asesina vuelve a ser la "Virgen" inmóvil en su féretro. (AP-LCS 11)²⁸.

Además, este tipo de sexualidad puede ser analizada como una metáfora de la violencia inherente al poder y opresión. Báthory, como mujer noble y poderosa, utiliza su posición y recursos para someter y controlar a otras mujeres, convirtiéndolas en víctimas de sus deseos sádicos, como se observa en "La condesa, sin negar las acusaciones de Thurzó, declaró que *todo aquello era su derecho de mujer noble de alto rango*" (AP-LCS 54). Por tanto, Pizarnik hace una exploración de la maldad y expone la falta de arraigo hacia la forma de vida humana que tiene la condesa. Por el contrario, Carter trata de darle una naturaleza diferente a su Condesa – que se distingue de la naturaleza propia de la vampiresa –. Mientras Pizarnik solo tiene respeto por su vida, la Condesa de "La dama de la casa del amor" se autosacrifica por la ética del amor y por su veneración a la vida humana. Esta dualidad representada por ambos personajes la vinculamos con la mortalidad/inmortalidad que poseen o, en este caso, padecen. Erzébet ansía permanecer hermosa hasta el fin de los tiempos, perder la mortalidad, lo único que la mantiene siendo humana "Erzébet, que frisaba la cincuentena, se lamentó ante su nueva hechicera de la ineficacia de los baños de sangre. En verdad, más que lamentarse amenazó con matarla si no detenía inmediatamente la propagación de las execradas señales de la vejez" (AP-LCS 46); mientras que, por otro lado, la Condesa de Carter, al igual que Carmilla, posee esta condición de ser una no-muerta, pero desea intensamente ser humana, liberarse de su condena, como se aprecia en "En su sueño, ella desearía ser humana, pero no sabe si es posible" (AC-DCA, 90).

5. Conclusiones

Con el análisis llevado a cabo hasta estas líneas se ha pretendido realizar un estudio de la evolución del arquetipo de la vampiresa desde *Carmilla*, tomada como obra primigenia, y ver cómo ha evolucionado y cómo se ha representado posteriormente en dos obras de la segunda mitad del siglo XX: *La Condesa Sangrienta* de Alejandra Pizarnik y "La dama de la casa del amor" de Angela Carter. Esto se ha ejecutado con la intención de comprobar si los parámetros establecidos por Le Fanu continúan presentes en las obras posteriores y cómo cada autora ha reinterpretado este personaje. Así elementos como la palidez de la piel, la

²⁷ La propia Pizarnik en sus diarios establece una relación entre la sexualidad y la muerte: "Pero siempre que me recuerde, cualquiera que sea mi edad o la circunstancia, sólo hay sexo, sed de sensaciones físicas tan internas que dejan de ser físicas. Este no cumplir totalmente mi – digamos – vocación sexual es terrible. Y creo que mis tentaciones suicidas vienen de ahí" (632).

²⁸ Ver Anexo 3.

belleza sobrenatural, la localización de las historias o el poder que este personaje tiene sobre sus víctimas se han visto imitados y transformados en el panorama literario desde entonces.

Con respecto a las obras de Pizarnik y Carter, y tras haber realizado un análisis conjunto, se ha comprobado que, ciertamente y como se proponía en la introducción, ambas autoras han demostrado beber de la tradición gótica y de la obra de Le Fanu para crear a sus protagonistas, que encarnan a la perfección el papel de la *femme fatale* chupasangre que rompe con todo lo establecido. Ya Carmilla en 1872 se convirtió en un personaje que desafiaba la moral burguesa y rompía con los cánones de lo esperable de las mujeres: madres, esposas y cuidadoras. Como contraposición a esto, Le Fanu presentó en la sociedad victoriana a una mujer fatal éticamente reprobable, con libertad de decisión y una sexualidad explosiva. Sus víctimas, mujeres jóvenes, se veían corrompidas por los encantos de Carmilla y todo lo que ella representaba. Este personaje ha evolucionado con el paso del tiempo, pero sin duda sigue manteniendo las características más memorables de la vampiresa de Le Fanu.

Por una parte, Pizarnik presenta a una Erzébet Báthory sanguinaria y sádica que ejerce su sexualidad llevándola a los límites de la integridad humana. Por otro lado, Carter crea una Condesa a la que dota de una curiosa moralidad y humanidad, poco propia de este personaje. Así, y aun con las diferencias que pueden encontrarse entre ambos personajes, Carter y Pizarnik dan vida a dos mujeres cortadas por el mismo patrón que estableció Le Fanu y que perdura hasta la actualidad. Pero, como también se comentó en la introducción del presente trabajo, estas autoras han redefinido el arquetipo de la vampiresa en sus obras. A través de una escritura poética y surrealista, Pizarnik crea un retrato oscuro de Báthory, y la vampirización es realmente una metáfora del tormento interno y la obsesión por la belleza, despojando a la vampiresa del glamour que la caracteriza. En el caso de Carter, la redefinición de este personaje es más introspectivo y simboliza la dualidad humana pues, a diferencia de la destructiva Carmilla, la Condesa es retratada como melancólica, y presenta una lucha interna contra su propia naturaleza vampírica. Por consiguiente, a lo largo del análisis se ha observado que este personaje es un símbolo complejo y que, sin duda, encarna una serie de temáticas y preocupaciones, cuestionando, a través del personaje, las expectativas de género y las estructuras patriarcales. De esta manera, y siguiendo la teoría de la intertextualidad de Kristeva, podemos afirmar que hay una relación intertextual implícita entre las tres obras, pues *Carmilla* está claramente presente en *La Condesa Sangrienta* y "The Lady of the Hoise of Love".

Pero, sin duda, el arquetipo de la vampiresa no se queda aquí, y aunque la extensión de este trabajo no permite profundizar en el análisis de otros aspectos y personajes, no se debe ignorar la relevancia que ha tenido – y tiene – el arquetipo de la vampiresa en la cultura popular²⁹. No solo en la literatura – que ha seguido evolucionando y creando nuevas vampiresas según el modelo de las precursoras –, sino que también encontramos este personaje en producciones audiovisuales de los siglos XX y XXI. De esta manera, aparecen

²⁹ Para Hall, la cultura popular es un espacio de lucha, un lugar donde desarrollar los conflictos entre los grupos dominantes y los subordinados, un lugar donde se construyen y reconstruyen continuamente las distinciones entre las culturas de estos dos grupos (Hall, 1980). Como explica Hollows, desde la perspectiva de Hall la masculinidad y la feminidad no son categorías ni identidades culturales fijas, sino que los significados de la masculinidad y la feminidad se construyen y reconstruyen en condiciones históricas concretas (25).

personajes como la Reina Malvada interpretada por Charlize Theron en la película *Blancanieves y la leyenda del cazador* (2012) que, como Báthory, se baña en sangre para conservar su belleza, o a Melissandre, de *Juego de Tronos* (2011), quien aconseja a Stannis Baratheon que sacrifique a su hija para entregarla al señor de la luz y poder alcanzar su deseado trono. Sin duda, el papel de estas mujeres hermosas, poderosas y sanguinarias encuentra su perdurabilidad y su impacto en la cultura popular, demostrando su relevancia continua y su capacidad para cautivar y fascinar a los lectores y espectadores.

Obras citadas

- Agustí Aparisi, Carme. "La aportación de Calmet a la creación de tópicos en la literatura vampírica." *Cédille, revista de estudios franceses*, 2018.
- . La creación del arquetipo de la vampiresa en la literatura gótica anglosajona y su evolución en la literatura juvenil española actual: Carmilla y Visita de tinieblas, 2012.
- Allen, Graham. *Intertextuality* (1st ed.). Routledge, 2000.
- Baldick, Chris, and Robert Mighall. "Gothic Criticism" in David Punter, ed. *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2000.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Vintage Classics, 2015.
- Beresford, Matthew. *From Demons to Dracula the Creation of the Modern Vampire Myth*. London: Reaktion, 2008. Print.
- Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, 1999.
- Burguillos Capel, María. "" Non serviam": la insubordinación femenina en el mito de Lilith." *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras (2015)*, p 188-198. Alciber, 2015.
- Carter, Angela. *La cámara sangrienta*. Sexto Piso, 2014.
- . *Shaking a Leg: Collected Journalism and Writings*. Vintage, 1998.
- . *The Curious Room: Collected Dramatic Works*. Vintage, 1997.
- Cixous, Hélène. "Sorties: out and out: Attacks/Ways Out/Forays". *The Newly Born Woman*. Londres: I. B. Tauris, 1996.

- Cixous, Hélène., Cohen, K., & Cohen, P. "The Laugh of the Medusa". *The Norton Anthology of Criticism and Theory*. Vincent B. Leitch and others, 1976.
- Crawford, Heide. *The Origins of the Literary Vampire*. Rowman & Littlefield Publishers, 2016.
- Croce, Benedetto. La letteratura comparata. *Problemi di estetica e contributi alla Storia dell'estetica italiana*. Bari: Laterza, 1966.
- Cuéllar Alejandro, Carlos A. "BÁTHORY. De asesina en serie a musa artística." *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico* 3 (2015): 79-90.
- Díaz Nuñez, Susana. *Perras palabras: del erotismo a la obscenidad en la obra de Alejandra Pizarnik*. Universidad de Vigo, 2016.
- Dickinson, Harry Thomas. "The Eighteen-Century Debate on the 'Glorious Revolution'." *History*, 1976.
- Ellis, Havelock. *Studies in the Psychology of Sex: Volume III*. FA Davis, 1928.
- Ermida, Isabel. *Dracula and the Gothic in Literature, Pop Culture and the Arts*. BRILL, 2016.
- Farré, Anna Freixas. "'La mires como la mires, no la verás': el doble estándar del envejecimiento en la publicidad televisiva". En: *Comunicación & Cultura*, nº3, 1998.
- Farrimond, Katherine. *The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema*. Taylor & Francis, 2017.
- Fitzgerald, Lauren. "Female Gothic and the Institutionalization of Gothic Studies". In: Wallace, D. & Smith, A. (eds.). *The Female Gothic*. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- Foucault, Michel. "Right of Death and Power over Life". *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*. 1976. Translated by Robert Hurley, Pantheon Books, 1978.
- Game of Thrones*. Created by David Benioff, D. B. Weiss, R. R. Martin, HBO. Television, 2011-2019.
- Genette, Gerard. Figuras III. *Barcelona, Lumen*, 1989.
- Graves, Robert. y Raphael Patai. *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Gutierrez Sandoval, Pavel Roel. "El vampirismo como mito social misógino y mirada machista en el filme. El Santo contra las mujeres vampiro." *Instituto de Ciencias Sociales y Administración* (2023).
- Hall, Stuart. "Encoding/Decoding", Culture, Media, Language, S.Hall, D.Hobson, A. Lowe y P. Willis (eds.), Londres, Hutchinson, 1980.
- He, Yanan. Regrettable Pursuits: Dual Narrative Voice in the Joy Luck Club. In *2014 International Conference on Education, Management and Computing Technology*. Atlantis Press, 2014.
- Hollows, Joanne. *Feminism, femininity and popular culture*. Manchester University Press, 2000.

- Horner, Avril, ed. *Women and the Gothic: an Edinburgh companion*. Edinburgh University Press, 2016.
- Hoyt, Olga. *Lust for Blood: The Consuming Story of Vampires*. Ed. Scarborough House, Lanham, 1990.
- Ibarra Cordero, Andrés. *La Cámara Sangrienta: Angela Carter y la Desacralización del Patriarcado*, 2014.
- Ingelbien, Raphael. Gothic Genealogies: 'Drácula', 'Bowen's Court' and Anglo-Irish Psychology" *ELH* 70, 2003.
- Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. Routledge, 2013.
- Lanser, Susan S. "Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology." *Narrative*. (1995).
- Le Fanu, Sheridan. *Carmilla*. Plutón Ediciones, 2018.
- Ledoux, Ellen. "Was there ever a Female Gothic?". *Palgrave Communications*. (2017).
- Masters, A. (1972). *The natural history of the vampire*. Penguin Adult HC/TR.
- Mateo del Pino, Ángeles. "Atracción fatal: una iconografía literaria de la vampira", *Metáforas de perversidad. Percepción y representación de lo femenino en el ámbito literario y artístico*. 2004.
- McLeod, Judyth. A. *Vampires: A bite-sized history*. Allen & Unwin, 2010.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. London: The Women's Press, 1976.
- Mombelli, Davide. "La metodología comparatista en los estudios literarios." *Revista Española de Educación Comparada*, 2019.
- Mustafa, Jamil. "The Lady of the House of Love": Angela Carter's Vampiric Sleeping Beauty. *Cabinet Des Fees* 2,2007.
- Němcová, Alžběta. "Vampire Figures in Anglo-American Literature and Their Metamorphosis from Freaks to Heroes."2014.
- Oinas, Felix. *East European Vampires. In The Vampire. A casebook. Madison: The University of Wisconsin Press,1998*.
- Olivares Merino, Julio Ángel. *Cenizas del plenilunio alado : pálpitos y vestigios del vampiro en la literatura inglesa anterior a "Drácula", de Bran Stoker, tradición literaria y folclórica*. Universidad de Jaén, 2001.
- Özdinç, Tuğçe. "FEMME FATALE 101: THE BASIC CHARACTERISTICS OF THE FEMME FATALE ARCHETYPE." *Journal of International Social Research*,2020.
- Párraga, Golrokh Eetassam. "Lilith en el arte decimonónico: estudio del mito de la femme fatale." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18,2009.
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Lumen, 2013.

- Pizarnik, Alejandra. *La Condesa Sangrienta*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2012.
- Polidoro, Massimo. "In Search of Dracula." *Skeptical Inquirer* 30.2 (2006): 25.
- Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London: Longman, 1996.
- Sánchez-Verdejo Pérez, Francisco Javier. *Terror y placer: hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa*. Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.
- Seabra Ferreira, María Aline. "Alejandra Pizarnik's 'Acerca de La condesa sangrienta' and Angela Carter's 'The lady of the house of lov'": transgression and the politics of victimization." *New Comparison*, 1996.
- Snow White and the Huntsman*. Dir. Rupert Sanders, Universal Pictures, 2012.
- Sontag, Susan. The double standard of aging. *Saturday Review of Literature*, 1972.
- Steiner, Rudolf. *Significado oculto de la sangre/Occult Meaning of Blood*. Editorial Kier, 2012.
- Stoker, Bran. *Drácula*. Plutón Ediciones, 2010.
- Stringham, Margaret Jane. *From Red Hoods to Blue Beards: Fairy-tale intertexts in Alejandra Pizarnik and Sylvia Plath*. Diss. University of Utah, 2014.
- Suárez Hernán, Carolina. "Transtextualidad, reescritura y reelaboración de un mito en 'La condesa sangrienta' de Alejandra Pizarnik." En *Literatura y re/escritura*. Centro de Literatura Portuguesa, 2015.
- Tapia, Javier. *Mitología de Vampiros: La Sangre es vida*. Plutón Ediciones X SL, 2022.
- Tompkins, Joyce Marjorie Sanxter. *The Work of Mrs. Radcliffe and Its Influence on Later Writers*, New York: Arno Press, 1980.
- Vázquez Blanco, A. "Vampiras: Elemento de control de la sociedad patriarcal en 'Clarimonda. La muerta enamorada' y 'The lady of the house of love'." *Entemu*, 2003.
- Watt, James. *Contesting the gothic : Fiction, genre and cultural conflict, 1764-1832*. Cambridge University Press, 1999.
- Wolf, Leonard, ed. *Blood thirst : 100 years of vampire fiction*. Oxford University Press, 1997.
- Yee, Ina. *The Gendered Vampires in Contemporary Culture: A Lesbian Feminist Reading*. University of Hong Kong, 1999.

7. Anexos

Anexo 1

Figura de la edición de *In a Glass Darkly* de 1872, página inicial.

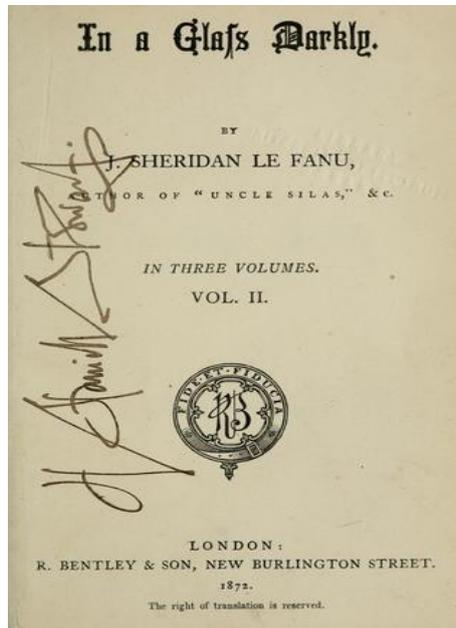


Figura 1: página inicial de la primera edición de *In a Glass Darkly* que contenía *Carmilla*, 1872. Fotografía digital. Rescatada de OpenLibrary.org el 15 de mayo de 2023.
“https://openlibrary.org/books/OL23704584M/In_a_glass_darkly”

Anexo 2

Figura de la pintura “*Lady Lilith*” de Dante Gabriel Rossetti, 1868.



Figura 1: *Lady Lilith*, Dante Gabriel Rossetti, 1866-1868, Delaware Art Museum.

Anexo 3

Figura de la ilustración realizada por Santiago Caruso para *La Condesa Sangrienta*.



Figura 1: Caruso, Santiago. Ilustración sobre el dispositivo de tortura "la virgen de hierro" para la obra *La Condesa Sangrienta*, 2018, Zorro Rojo.

Anexo 4

Tabla con los términos de análisis.

	<i>Carmilla</i>	<i>La Condesa Sangrienta</i>	<i>"La dama de la casa del amor"</i>
Protagonista	Víctima	Villana	Víctima y villana
Belleza etérea	Sí	Sí	Sí
Piel pálida	Sí	Sí	Sí
Vestimenta blanca	Sí	Sí	Sí
Clase social	Aristocracia	Aristocracia	Aristocracia
Localización	Austria	Hungría	Transilvania
Folclore	Sí	Sí	Sí
Final	Muerte de la vampiresa	Muerte de la vampiresa	Muerte de la vampiresa
Narrador	Autodiegético	Heterodiegético	Heterodiegético
Prólogo	Sí	Sí	Anotaciones de la autora tomadas como pseudo prólogo
Víctimas	Mujeres jóvenes, bellas y vírgenes	Mujeres jóvenes, bellas y vírgenes	Hombres jóvenes, hermosos y vírgenes

Figura 1: Tabla explicativa donde se resumen todos los términos comparados en el análisis del trabajo. Creación propia.

Perfil del autor(a)

Paula García Rodríguez está cursando actualmente un máster en "Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales" en la Universidad de Sevilla. Se ha graduado recientemente en un doble grado en Estudios Ingleses y Filología Hispánica en la Universidad de Huelva (2018-2023). Durante su etapa universitaria ha participado en la organización de numerosos seminarios y conferencias, y participará en los próximos meses en los seminarios IPSELL III en Granada y en el Winter Doctoral Symposium en Lisboa. Hizo una estancia Erasmus en la Università Degli Studi di Salerno (2020-2021). Sus intereses abarcan los estudios de género, feminismo, ficción especulativa, fantasía y los estudios culturales.

Contacto: <paugarrod@alum.us.es>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7157-0847>