



**BENEMÉRITA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA**

**MOTIVOS INTERTEXTUALES DE SANDRA EN *LA SED* DE  
ADRIANA DÍAZ ENCISO**

**TESIS**

**PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA**

**PRESENTA**

**AMARANTA TATIANA ORTIZ CUÉ**

**DIRECTOR**

**MTRA. ALMA G. CORONA PÉREZ**

**ENERO DE 2014**

# ÍNDICE

Introducción.....	1
-------------------	---

## CAPÍTULO I ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA MUJER VAMPIRO

1.1 Vestigios de la mujer vampiro en la mitología.....	5
1.1.1 Lilith, la hija desconocida de Dios.....	13
1.1.2 Lamia en la mitología griega.....	18
1.2 Erzebeth Bathory, la vampira de carne y hueso.....	21

## CAPÍTULO II. ANTECEDENTES DE LA MUJER VAMPIRO EN LA LITERATURA

2.1 La Novia de Corinto.....	32
2.2 Christabel: la dama perdida del bosque.....	38
2.3 Brunilda: la obsesión del viudo.....	45
2.4 Clarimonda: el trágico deseo del reviviente.....	54
2.5 Carmilla: el epítome de la vampira.....	63
2.6 Las novias de Drácula.....	78
2.7 Anne Rice y la nueva genealogía de la vampira.....	86

## CAPÍTULO III. SANDRA, LA FIGURA DE LA MUJER VAMPIRO

3.1 Adriana Díaz Enciso y <i>La sed</i> .....	94
3.2 Corpus teórico.....	98
3.3 Sandra y la intertextualidad.....	106
3.3.1 Manifestaciones oníricas.....	107
3.3.2 Vínculo con la sangre.....	109
3.3.3 Belleza sobrenatural.....	111

3.3.4 Voluptuosidad.....	113
3.3.5 Paradoja entre amor y deseo.....	115
3.3.6 Protección del padre/madre muerto.....	117
3.3.7 La melancolía.....	119
3.3.8 Vulnerabilidad a la luz del sol.....	120
3.3.9 Analogía con la serpiente.....	122
3.3.10 La sed.....	123
3.3.11 Reconfiguración de la vampira.....	125
Conclusiones.....	129
BIBLIOGRAFÍA.....	134

## **DEDICATORIA**

A mi madre Ma. Esperanza Cué Galeazzi, por levantarme en cada uno de los momentos en los que mi voluntad y mi confianza me abandonaron, por sus palabras llenas de fuerza y exigencia que lejos de mimar mis profundos estados de inmovilidad, alentaron a terminar este proyecto que inicié hace tantos años. Gracias por tu ejemplo de fortaleza, tenacidad y por enseñarme que los sueños hay que salir a buscarlos, las estrellas nunca tocan a nuestra puerta pero sí podemos volar hasta ellas.

A mi hermana Giovanna O. Cué porque nunca soltó mi mano y con sus sabias palabras y verdades sin disfraces, sacudió mi constante tristeza y me devolvió la energía y la fuerza para disfrutar cada día bajo la sentencia del *Carpe Diem*.

A mi padre, en donde quiera que esté, por legarme esta locura de los muertos y sembrar en mi corazón el amor obsesivo por los vampiros.

Finalmente, a mi maestro y amigo Sergio Lira...gracias por la inspiración divina.

## **AGRADECIMIENTOS**

A la Maestra Alma Corona por su infinita paciencia, dedicación y confianza; a Libertad Carrasco por haberme mostrado la luz del conocimiento en los momentos que más lo requería mi razón. Un especial agradecimiento a Guillermo Garay por confiar en mi trabajo y obligarme a escribir. Finalmente, a ese Ángel que tocó mi vida y cautivó mi inspiración.

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo estudiar a la figura de la mujer vampiro en la literatura latinoamericana y sus elementos intertextuales, mitológicos y literarios con personajes legendarios de la literatura universal. Siendo la vampira un ser engendrado en las entrañas de las más remotas mitologías, su construcción se nutre a partir de rasgos propios del período y de las características pertenecientes a la cultura donde tiene su origen.

Esta investigación es un estudio de literatura comparada que analiza la temalogía y la intertextualidad porque pretende realizar un estudio a profundidad de la construcción del personaje femenino central de la novela de Adriana Díaz Enciso, *La Sed: Sandra*. De manera que se estudia la relación entre las características análogas de sus antecesoras y se analiza la interacción de las cualidades de los personajes vampíricos femeninos hallados en diferentes mitologías y en la literatura, así mismo, la manera en que son vertidos y contextualizados en el personaje de estudio.

El personaje creado por Díaz Enciso contiene características comunes halladas en los personajes más representativos de la literatura universal como: La sangre, vehículo de inmortalidad; la transgresión a los convencionalismos sociales de la época en la que se desenvuelven y la preponderancia de la femineidad.

Una vampira es un ser femenino que se alimenta de la esencia vital, generalmente sangre, para mantener su existencia eterna. Manifiesta un comportamiento de desobediencia y transgresión de roles sociales impuestos por el contexto donde se desenvuelve.

Se han encontrado manifestaciones de dichos rasgos vampíricos literarios a través del tiempo. La más antigua tiene sus raíces en la civilización babilónica y la más conocida tiene su florecimiento en el folclor de los Balcanes, una inspiración importante para los escritores de la literatura decimonónica europea. En la actualidad, este personaje perdura y se reinventa como parte de la literatura universal. Es un personaje mítico y literario que trasciende en el tiempo y asegura su supervivencia en obras futuras.

En la literatura latinoamericana la proyección de los personajes vampíricos femeninos no ha tenido la importancia ni la trascendencia en los escritos producidos en las últimas décadas, a pesar de que existen obras equiparables a las del viejo continente. Es por eso que este estudio analiza a profundidad uno de estos personajes con características netamente latinoamericanas que enfatiza la estructura compleja del constructo de la mujer vampiro con obras literarias de reconocimiento universal.

Así, la novela *La Sed* de Adriana Díaz Enciso constituye una obra que engloba características con la misma complejidad que la literatura clásica vampírica exige. No obstante, el análisis está enfocado en el personaje de Sandra desde una perspectiva comparativa con otros personajes universalmente reconocidos como vampíricos.

La realización de esta investigación tiene diversos motivos que la justifican. Primero, se pretende efectuar una aportación de carácter teórico para ayudar al esclarecimiento de un constructo complejo y dinámico como lo es el personaje de la vampira en la literatura. Esta aportación consta de dos puntos de impacto: el conceptual y el operacional.

El conceptual se lleva a cabo por medio de la revisión sistemática de las principales obras donde se presenta el personaje vampírico femenino a través del tiempo y hasta la actualidad.

En tanto que, lo operacional queda abordado por medio de la comparación de cualidades que se presentan en todos los personajes de la literatura universal estudiados y que se concentran en el personaje Sandra en la novela *La Sed*. Esta parte del estudio es analizado a través de la intertextualidad.

La vampira es un ser atemporal que se seguirá reinventando a través del tiempo, sobrepasando el desarrollo de las civilizaciones, cultura, contextos sociales, etc. A la par surge la necesidad de establecer una línea genealógica del personaje femenino vampírico para observar su trascendencia y posible estructuración de personajes futuros.

Los objetivos son determinar las características ineludibles de un personaje vampírico femenino en la literatura universal a través del estudio minucioso de Sandra, protagonista de la novela *La Sed* de Adriana Díaz Enciso, y sus vínculos intertextuales con los personajes femeninos equivalentes, presentes en las diversas etapas de la literatura universal.

La tesis consta de los siguientes apartados: en el primer capítulo abordaremos los antecedentes históricos que fueron moldeando a la figura de la mujer vampiro a través de un recorrido desde la cultura asiria babilónica hasta las leyendas medievales y personajes históricos que consolidaron el mito.

El segundo capítulo rastrea los temas-personaje y los motivos contenidos en siete relatos representativos de la literatura vampírica, así como su trascendencia histórica y heredada a los relatos contemporáneos que le dieron identidad a nuestro personaje de estudio.

En el tercer capítulo nos centraremos en el análisis de los elementos nucleares planteados por la temalogía desde la visión de Luz Aurora Pimentel en su libro de *Constelaciones: Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*; así como la temática general de la novela, el análisis intertextual de los relatos analizados en el segundo capítulo y la manera en la que Adriana Díaz Enciso los reconfigura para darle una innovadora identidad a su vampira.

A modo de conclusiones, se presentarán las respuestas que dieron origen a esta investigación y la comprobación de la hipótesis que generó el presente trabajo: la existencia de características ineludibles de un personaje vampírico femenino en la literatura universal que están plenamente representadas intertextualmente en Sandra, protagonista de la novela *La Sed* de Adriana Díaz Enciso.



# I. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA MUJER VAMPIRO

## 1.1 Vestigios de la mujer vampiro en la mitología

La palabra “vampiro” guarda muchos significados en nuestro contexto contemporáneo. Si nos remitimos al significado del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, vampiro significa: “espectro o cadáver que, según cree el vulgo de ciertos países, va por las noches a chupar poco a poco la sangre de los vivos hasta matarlos” (2001: 2268). Sin embargo, nuestro objeto de estudio no es el vampiro, es la mujer vampiro y al realizar una búsqueda, no sólo en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, no encontramos una definición de esta palabra si la cambiamos al género femenino. Quizá porque la conformación de este icono, no lo podemos reducir a un simple espectro que sale por las noches a alimentarse de sangre. El rastreo de dicha definición nos conduce a emprender un recorrido histórico hasta los propios orígenes de la civilización y todas las figuras divinas engendradas en la cosmogonía de estas primeras civilizaciones.

Debemos realizar una serie de cuestionamientos *a priori*, antes de adentrarnos en el tema de la vampira y su largo tránsito por el mundo de las letras: ¿cuál es la causa que ha hecho del vampiro una figura alienante en el largo peregrinar de la historia? ¿Por qué la figura del vampiro sigue siendo un icono actual en nuestra cultura?

Una de las respuestas automáticas tiene que ver con la figura mítica del vampiro existente desde el inicio mismo de la civilización. La inmortalidad, siendo una de las añoranzas más utópicas del ser humano, contribuyó a cultivar un sueño de eternidad que la humanidad alcanzó a cristalizar en seres divinos creados a imagen y semejanza de sus más

oscuros deseos. El detonante, el interruptor entre el alma y la inmortalidad son las venias divinas. Con los planteamientos de la mortalidad comienzan los principales planteamientos filosóficos. La muerte, desde nuestra concepción, implica un juicio divino, un aparato púnico que regula nuestra conducta en vida bajo un parámetro moralizante para obtener los beneficios o castigos, según haya sido nuestro desempeño en vida. La participación del alma y el cuerpo en la perpetuación de la vida, es el alma o el cuerpo los que implica la inmortalidad. El vampiro coacciona estos dos elementos vitales de la inmortalidad. Cualquier aberración antinatural es posible si se erradican los conceptos éticos y religiosos.

La religión exige la conservación de los cuerpos en cementerios con la supuesta esperanza de que el alma retornará al cuerpo para ser juzgada y poder aspirar a la inmortalidad en el jardín que el propio Dios decidió dejar desierto, expulsando y condenando a la mortalidad a sus dos herederos del Edén: Adán y Eva. Siempre está latente esta esperanza, tanto así, que nos esmeramos en conservar los recipientes en donde una vez fue vertida un alma. “Dormirse en la esperanza de la resurrección”, muerte momentánea con la firme promesa de volver de manera permanente.

La incertidumbre de la existencia del alma, lleva a consolidar varios mitos en el imaginario humano. Seres que fusionen alma y cuerpo por eternidades. Vida eterna es una promesa platónica para contener la libertad del espíritu en nuestro trance por esta vida.

El alma necesariamente necesita un vehículo de desplazamiento para que se cumpla la sentencia de la inmortalidad corpórea. No obstante, la inmortalidad del alma no está relacionada a la inmortalidad del cuerpo, éste comienza a morir desde el mismo día de nuestro nacimiento.

Las religiones, principal paliativo de nuestra condena de muerte, consuelan a la humanidad con promesas de la permanencia y transfiguración del alma. De manera irremediable, nuestro cuerpo morirá y es imposible demostrar la continuidad de la sustancia orgánica. Por esta razón, la filosofía y la religión se han encargado de darle forma a cientos de teorías que hablan de la permanencia eterna de algo que no podemos ver ni comprobar: el alma. Desde luego, el conducto más idóneo para perpetuar esta existencia eterna estableció un vínculo con la sangre, ese preciado fluido vital cuya pérdida trunca la vida de cualquier ser humano, no la de un dios.

Así, a lo largo de diferentes civilizaciones, sin importar la geografía o el origen cronológico, la humanidad se ha empeñado en poblar una realidad imaginaria de criaturas que viven de la sangre de los seres humanos. Se encuentran vestigios de ello, no sólo en la cultura rumana, sino en la India, Malasia, Roma, así como entre los aztecas y otros pueblos mesoamericanos.

La cultura china prolifera en la creación de criaturas mitológicas, divinas y terrenales; puebla su imaginario fantástico con distintos seres que se alimentan de sangre, tales como la sanguinaria Chang Kuei. Este personaje hace su aparición en algunos relatos de la tradición china. El relato narra la historia de un mensajero que ante los embistes de una tormenta, decide pedir posada en una cabaña solitaria del bosque. Para su sorpresa, una bella y joven dama era la habitante del inesperado refugio que encontró. Después de haber disfrutado de una deliciosa cena, la misteriosa mujer lo llevó a su habitación e hizo gala de sus encantos y sus artes amatorias. Al siguiente día, el mensajero despertó y su estupor fue enorme al darse cuenta de que no había ninguna cabaña a su alrededor. Descubrió que había

pasado la noche sobre una tumba vacía que pertenecía a una joven mujer, misma que noche tras noche abandonaba su moradora para alimentarse de jóvenes extraviados en el bosque.

La cultura india posee distintos seres que guardan una relación directa con el vampirismo. Prueba de ello es Churel “una mujer embarazada muerta en un festejo religioso [...] La mujer regresa al mundo como un espíritu que aborrece la vida con incomparable rencor, atormentando y alimentándose de quienes fueron sus familiares. Ataca con inusitada saña apareciendo en el crepúsculo” (Barrón, 2004: s/p). Cabe apuntar los motivos que retoma posteriormente Alexis Tolstoi de las Churel en el cuento de *La familia de los vourdolak*: los familiares vampirizados regresan de la tumba para convertir a toda su familia en un clan de revinientes. Así mismo, el factor de la puesta de sol es un detonante constante en el despertar del vampiro.

Cordewa es otro vampiro propio de la tradición india perteneciente a los Kuruh, habitantes de la región de Chota Nagpur en Jharkhand, India. “Se trata de una bruja que puede desprender su alma del cuerpo y convertirla en un gato vampiro [...] cuando logra lamer una vez los labios de una persona, ésta muere y entonces la cordewa bebe de su sangre”. (2004: s/p)

La lista de la cosmogonía vampírica indhú tiene su apoteosis con la diosa Kali, la bebedora de sangre. También conocida como la diosa Negra por el color de su piel, es uno de los *alter egos* de Devi, el aspecto femenino de la divinidad y el corazón de todas las diosas. Kali aparece por primera vez en el texto *del Rig-veda* y representa una de las siete lenguas de Agni, el dios del fuego. Aunque en el relato no aparece como una diosa, se asocia a la divinidad Ratri, diosa de la noche, prototipo de la personalidad maligna y

sanguinaria de Kali. No es sino hasta la aparición del *Matsya Purāna* que Kali adquiere la condición de diosa. Surge de la frente de Durga para alimentarse de la sangre de los guerreros muertos en combate.

Susana Castellanos en su obra *Diosas, Brujas y vampiresas*, describe a Kali de la siguiente manera:

Su boca abierta con aspecto sediento y su lengua de color rojo incandescente, siempre afuera, acentúa su aspecto salvaje y cruel. Aparece siempre agitando sus cuatro brazos con violencia: con el primero empuña una espada, el segundo sostiene la cabeza de un gigante, con los otros dos está animando a los devotos. (Castellanos, 2009: 84)

La propia Castellanos realiza una minuciosa descripción de su atemorizante representación:

Sus pendientes son dos cuerpos de muertos y además los adorna un macabro collar de cincuenta cráneos, ya que esta diosa se alimenta de sacrificios humanos. La faja que la cubre está hecha de las manos de los hombres muertos. Se la representa erguida, con un pie en el pecho de su marido y otro en su muslo. (2009: 84)

Kali representa la dicotomía entre la muerte y el renacimiento, es decir, para volver a la vida debemos pisar los territorios de la muerte.

En el mismo contexto asiático, Malasia tiene la leyenda de la Lahgsuir, una mujer de gran belleza que murió en momento del parto, “desde ese momento ronda las orillas de los ríos para robar su pesca a los pescadores, y buscando niños para completar esa dieta.” (Barrón, 2004: s/p)

El mundo clásico cuenta con sus propios revenants. Mención aparte merecen las larvae y lémures, terribles espectros de los muertos que vuelven a la vida para aterrorizar a

los vivos. Por esta razón, en la festividad conocida como Lemuria se realizaban ritos para calmar su ira. Eliphaz Levi en su tratado sobre *La ciencia de los espíritus*, describió a las larvas como:

Un cuerpo aéreo formado con vapor de sangre. Por eso buscan la sangre derramada y antaño se alimentaban del humo de los sacrificios. Son los hijos monstruosos de los sueños impuros que antiguamente se llamaban incubos o súcubos [...]. Estas larvas atraen el calor vital de las personas sanas y consumen rápidamente a las que son débiles. De ahí se han originado las historias de los vampiros. (Levi, 1988: 123)

El descubrimientos de América no sólo significó el contacto entre dos mundos que desconocían de su existencia, también denotó la revelación de un nuevo panteón mítico habitado por un sinnúmero de criaturas extraordinarias. Las historias trascienden y convergen en los temas recurrentes de las mitologías y leyendas anteriores. Tal es el caso de la Civateteo quien repite la historia de la lahgsuir malaya, con la variante de que una vez que atacaba y devoraba a sus víctimas, enfermaba y moría. No es un espíritu o demonio condenado a errar por eternidades enteras.

El recuento de cada una de estas figuras vampíricas llevaría a realizar un recorrido por cada uno de los rincones del orbe; sin embargo, no es motivo de nuestro estudio realizar una descripción minuciosa de las representaciones míticas y de leyenda asociadas con la inmortalidad y la sangre.

Sin embargo, haciendo un recorrido por estas diferentes manifestaciones, observamos que los principales seres mitológicos relacionados con la sangre tienen una identidad femenina. Una coincidencia que no resulta nada rara, ya que una vez que el componente vampírico adopta la identidad femenina, en ella resurgen todos los miedos y

temores de diferentes culturas que perciben a la mujer como un ser empeñado en romper toda la serie de atrocidades masculinas de las que ha sido víctima a través de la historia. Así, pasa a ser la victimaria, en lugar de la eterna víctima doblegada y menospreciada.

La mitología hebraica nos da uno de los primeros ejemplos: ¿no es acaso Eva la culpable de desatar la terrible ira de su creador? Haciendo un minucioso escrutinio de la terrible falta de Eva; se echa por tierra la idea falsa de una mujer sumisa y obediente a todos los caprichos de su compañero. Eva comienza a cuestionarse la prohibición de Dios cuando es tentada por la aguda pregunta de la serpiente: “¿Es realmente el caso que Dios dijo que ustedes no deben comer de todo árbol del jardín?” (Génesis, 3:1). Eva explica hasta dónde llega la permisión que Dios les ha dado y la sentencia que implica cometer tal acto de desobediencia: la muerte.

Una vez que la serpiente se percata de la duda que acompaña los argumentos de Eva y al incipiente concepto que tiene de muerte, trata de explicarle lo que ocasiona comer del árbol del conocimiento y precisa la connotación de muerte al que Dios hace referencia: “Positivamente no morirán. Porque Dios sabe que el mismo día que coman de él tendrán que abrirseles los ojos y tendrán que ser como Dios, conociendo lo bueno y lo malo.” (Génesis, 3:4).

Pero ¿cuál es este conocimiento al que hace referencia la serpiente? ¿Cómo hallar la maldad en el paraíso perfecto en donde todo ha sido diseñado bajo escrutinio divino, bajo la batuta de un ser omnisciente, omnipotente, magnánimo y benevolente? Quizá ésa sea la esencia del conocimiento al que hace alusión la serpiente: ver con ojos críticos, fuera de un dogma pecado-castigo, la verdadera esencia de Dios. Finalmente, Adán y Eva fueron

creados a imagen y semejanza de Él, con esa vena de maldad latente que su propio creador les heredó o, tal vez; la gran mentira de hacerles creer inmortales para obtener, sin ningún tipo de alegato, su incondicional obediencia. Esa fue la verdadera falta de Eva: reconocerse como un solo ser más de la creación, cuestionar el porqué de su existencia y ser consciente de su irremediable final, es decir, despertar a la realidad.

La figuración de Eva es sólo una imagen falsa que la religión católica se ha empeñado en vender a los creyentes para crear el prototipo de la mujer occidental. Es la misma Eva la que toma una actitud inquisitiva y decide probar del verdadero conocimiento simbolizado en la bella metáfora de la manzana: "Por consiguiente, vio la mujer que el árbol era bueno para alimento y que a los ojos era algo que anhelar, sí, el árbol era deseable para contemplarlo. De modo que empezó a tomar de su fruto y a comerlo." (Génesis, 3:6); conocimiento que, desde aquella época remota, se le ha negado con tanto recelo al género femenino. No obstante, Eva no se negó a esta oportunidad y, desafiando el mandato divino; sacia su hambre de conocimiento con la ingesta de la manzana.

Eva no se conforma con ser sólo ella la poseedora de tan divino baluarte: haciendo uso de su poder de persuasión, convence a Adán de ser partícipe de la nueva experiencia: "Después dio de él también a su esposo cuando [él estuvo] con ella y él empezó a comerlo." (Génesis, 3:6). El resto de la historia, ya la conocemos pero cabe resaltar el castigo del que es víctima Eva: "Aumentaré en gran manera el dolor de tu preñez; con dolores de parto darás a luz hijos, y tu deseo vehemente será por tu esposo, y él te dominará." (Génesis, 3:16).



La terrible sentencia cayó, no sólo sobre Eva, sino en toda su descendencia congénere. Sin embargo, la maldición de Dios va más allá de un simple dolor de alumbramiento y doblación para con su pareja. La señal más clara que indica que el cuerpo de una mujer está listo para engendrar vida, es la aparición de la menstruación; un ciclo de cada veintiocho días, el cual se manifiesta por una constante pérdida de sangre acompañada de fuertes dolores uterinos. Esta maldición divina es el principal detonante que ha ligado siempre a la mujer con los misterios y un sinnúmero de analogías relacionadas con la sangre.

Por lo anterior, el género femenino se vio rodeado de un halo de misticismo e incertidumbre acompañada de diferentes creencias que han provocado que las mujeres, a lo largo de la historia, hayan sido presa de diferentes mitos misóginos. Mitos que, debido a diferentes características fisiológicas propias de su naturaleza; fueron paradigmas de seres divinos relacionados directamente con la monstruosidad y la sangre (Kappler. 1986).

### **1.1.1 Lilith, la hija desconocida de Dios**

Sin duda, el legado más antiguo de una divinidad vampírica es el mito babilónico de Lilitu, uno de los más terribles miembros de los hijos de Anu. La etimología revela la principal característica de dicha divinidad vampírica: “procede de la voz sumeria lalû y la más antigua lulû, que significan lascivia y lujuria.” (Barrón: 2004, s/p)

Lilitu gustaba de provocar imágenes lascivas en los hombres, las cuales los perdían en sueños de lujuria mientras eran vaciados de sangre. Éste era el mejor de los casos, la otra opción era que Lilitu eligiera a un hombre para consumir el acto sexual y engendrar así a alu y galu. De acuerdo con el teórico Néstor Barrón eran: “[...] feroces horrores sin rostro que luego se dedicarían a descuartizar humanos moribundos.” (2004: s/p)

Hallar las primeras manifestaciones mitológicas de Lilith dirigen el rastreo hasta el tercer milenio antes de nuestra era a las antiguas culturas mesopotámicas. De acuerdo con Susana Castellanos, “Lilith proviene de la palabra *lil* que significa viento, aire o espíritu. Era una deidad nocturna, una de las representaciones de la diosa Ishtar de quien retomará la vitalidad nocturna y la exacerbada sexualidad.” (Castellanos, 2009: 74)

Vestigios de ella fueron hallados en una tablilla sumeria, hallada en Ur en cuyos grabados se encuentra la leyenda de Gilgamesh y el Sauce. Lillake es el nombre bajo el que aparece y representa un demonio hembra que vive en un sauce. El siguiente fragmento está en la tablilla XII y contiene la siguiente narración:

"Entre sus raíces, la serpiente "que no conoce reposo"

había situado su nido;

en su copa, el pájaro de la Tempestad,

había colocado su cría;

en el centro Lillake construyó su casa.

[...]

Gilgamesh se quita de su talle su armadura,

Cuyo peso es de cincuenta minas.

[...]

Gilgamesh empuñó su hacha en la mano,

(hacha) que pesaba siete talentos y siete minas,  
y entre las raíces del árbol golpeó  
a la serpiente "que no conoce reposo";  
y en su copa el pájaro de la Tempestad  
le robó su pequeñuelo, teniendo que huir  
el pájaro a la montaña.  
Gilgamesh destruyó la casa de Lillake  
Y dispersó sus escombros".  
(Sanmartín, 2005: 34)

En el fragmento anterior, Lillake no manifiesta ninguna característica vampírica. Dentro del poema de *Gilgamesh* simboliza a un demonio, analógicamente vinculado a la efigie de la serpiente, un motivo tratado en capítulos posteriores en donde encontramos un motivo hipotextual que será retomado por los escritores del período romántico, cuna de la vampira literaria. Otro motivo persistente que hallamos en *Gilgamesh*, considerado en literaturas posteriores, es el rasgo de “no conocer reposo” debido a que nos hace establecer una relación con la inmortalidad, pero esa inmortalidad incómoda que obliga a los vampiros a cumplir una condena de vida perpetua.

No es, sino hasta que la tradición judeo-cristiana la adopta, cuando la verdadera figura vampírica comienza a dar sus primeros bosquejos. Desde luego, la historia católica se ha encargado de borrar el nombre de Lilith de las sagradas escrituras debido a que es el paradigma de la mujer no deseada en una sociedad donde impera el paradigma evidentemente patriarcal; en la cual resulta inconveniente una mujer inquisitiva, insubordinada, libre e independiente en total oposición a la mujer virginal, asexuada y

sumisa, estigma moralista que las civilizaciones de todos los tiempos siempre han grabado en la frente de las “buenas mujeres”,

Sólo algunas ediciones de la *Biblia* recuperan su presencia como en el caso del libro de Isaías. En dicho fragmento la relacionan como una de las pobladoras de la ciudad de Edom, misma que fue destruida por la espada vengativa de Dios. El fragmento revela la última morada de Lilith y el fin de su penoso errar como la primera proscrita del jardín del Edén: “Allí se juntarán los gatos salvajes con los pumas, y se darán cita los chivos; allí también se echará a descansar el monstruo llamado Lilit.” (Isaías, 34:14). Esta referencia apela sólo al uso textual del nombre de Lilith. Sin embargo, en el Génesis se infieren algunos indicios de una antecesora de Eva.

Dios sumerge a Adán en un profundo sueño para tomar una de sus costillas y crear a su perfecta compañera. Una vez que Adán despierta y contempla el regalo de su creador, dijo: “Esto por fin es hueso de mis huesos y carne de mi carne.” (Génesis, 2:23). El adverbio “por fin” alude a la culminación de algo, una vez que han existido otros intentos. Tal vez Adán refiere a la previa creación fallida de su compañera. Deja abierta la posibilidad de creer en una mujer anterior a la propia Eva.

Las pistas que Lilith dejó en la literatura hebrea se encuentran en el Zohar<sup>1</sup> y en un Midras<sup>2</sup> del siglo XII en donde aparece como la primera mujer de Adán pero, a diferencia de Eva, ésta fue hecha con sedimentos e inmundicia. La pareja nunca encontró un canal de entendimiento porque Lilith se negaba a obedecer las demandas de su consorte y se oponía

---

<sup>1</sup> “El libro del esplendor”, obra principal de la Cábala, compendio de enseñanzas judías místicas sobre el Antiguo Testamento.

<sup>2</sup> En el Talmud, Midrás equivale a una exégesis no literal de la Biblia

a renunciar a su igualdad en el momento de consumir el acto sexual. Robert Graves y Rafael Patai realizaron un hipertexto de este mito de la siguiente manera:

Adán y Lilit nunca hallaron armonía juntos, pues cuando él deseaba yacer con ella, ella lo tomaba como ofensa por la postura reclinada que él exigía. ‘¿Por qué he de yacer debajo de ti?’ Ella preguntó. ‘Yo también fui hecha de polvo, y por tanto, soy tu igual.’ Porque Adán trató de obligarla a obedecerlo forzándola, Lilit, en un ataque pronunciando el nombre mágico de Dios, se elevó por los aires y lo abandonó. (Graves-Patai, 65:1989).<sup>3</sup>

Su insubordinación le valió la ira del creador y envió a sus ángeles Senoy, Sansenoy y Semangelof para traerla de vuelta. El mito cuenta que la hallaron en el Mar Rojo cohabitando con el demonio Samael. Los ángeles le explicaron que Dios la perdonaría, siempre y cuando; rindiera obediencia a su compañero. Lilith se negó de manera rotunda, desatando Dios sobre ella una terrible maldición: “ [...] Dios castigó a Lilith haciendo que un centenar de sus hijos demoníacos perecieran diariamente; y si ella no podía destruir la vida de un infante humano por el amuleto angelical, se volvería en rencor contra los suyos propios”. (1989: 65)<sup>4</sup>

La terrible sentencia desató el verdadero mito de Lilith: se convirtió en un sanguinario demonio que descargaba toda su frustración materna contra mujeres en vísperas de alumbramiento y bebés recién nacidos o bien, como un súcubo devorador de la energía vital de los hombres, lascivo e insaciable que seduce y aniquila en el letargo del sueño.

---

<sup>3</sup> Adam and Lilith never found peace together; for when she wished to lie with her, she took offence at the recumbent posture he demanded. ‘Why must I lie beneath you?’ she asked. ‘I also was made from dust, and am therefore your equal.’ Because Adam tried to compel her obedience by force, Lilith, in a rage, uttered the magic name of God, rose into the air and left him. (La traducción es mía)

<sup>4</sup> God punished Lilith by making one hundred of her demon children perish daily; and if she could not destroy a human infant, because of the angelic amulet, she would spitefully turn against her own.

Después de estudiar brevemente el viacrucis de esta figura mitológica, central en el presente trabajo de investigación, se comprende el por qué la literatura judeo-cristiana se ha empeñado en desaparecer cualquier indicio de Lilith de sus páginas. Acertadamente, Erika Bornay comenta al respecto:

En un intento de aproximación a la causa de que los rabinos adoptaran a la demoniaca Lilith [...], haciéndola la primera esposa de Adán, se cree que aquellos necesitaron de otra figura femenina a quien culpabilizar del mal que afligía a la humanidad desde su creación. (Bornay, 2008:26).

La culpa de Eva debía ser aminorada y qué mejor manera que compartir la culpa con la mujer desobediente y transgresora. De este modo, responsabilizaron a Lilith de todos los males de la humanidad y polarizaron los dos paradigmas que una mujer puede seguir: La virgen o la vampiresa. Sin embargo, el verdadero castigo de Lilith fue su casi completa desaparición de la historia. Dios quiso borrar a Lilith.

El mito de Lilith tiene su equivalente en otras culturas. La Grecia clásica no podía ser la excepción y nos habla de las empusas y de Lamia.

### **1.1.2 Lamia en la mitología griega**

Lamia fue hija de Poseidón y de Sibila, reina de Libia. Su belleza atrajo la atención de Zeus y los celos enfermizos de Hera. Lamia concibió varios hijos con Zeus que le valieron la venganza de la iracunda esposa del Dios del Trueno ya que, todos ellos, instantes después de nacer, le eran arrebatados y asesinados por Hera. La venganza de Hera no terminó con la terrible transformación, la condenó al insomnio eterno para que una y otra vez reviviera el

asesinato de sus hijos. Zeus, conmovido ante el dolor de Lamia, le concedió la venia de poderse quitar los ojos y poder conseguir unas horas de sueño, libres de la imagen de sus hijos muertos.

El profundo dolor la fue transformando poco a poco en un espantoso monstruo que “[...] tiene extremidades de serpiente marina, posiblemente heredadas de su padre.” (2009: 81). Una vez más, la característica ofídica se ve estrechamente vinculada con el símbolo femenino en desgracia. No olvidemos que el pecado de Eva fue inducido por una serpiente que pareciera, cíclicamente, anunciar la maldición que pesará sobre aquellas mujeres que se atreven a desafiar a la divinidad, sin importar la religión.

La frustración materna y la venganza provocó en Lamia odio contra todas las madres que podían disfrutar de sus hijos, misma frustración que la alentaba a devorar a los recién nacidos y a alimentarse de su sangre, un rasgo heredado de su antecesora judía.

Con el paso del tiempo, la connotación de Lamia adquirió el significado de monstruos de género femenino que “buscan a jóvenes para chuparles la sangre y ahogarlos cabalgando sobre su pecho. A estos seres se les atribuían formas espantosas, capacidad de metamorfosis y [...] una insaciable sed de sangre. También son conocidas como Empusas.” (Castellanos, 2009: 81)

En el efervescente imaginario de la Edad Media, la empusa ya era asociada con el vampirismo. Se les representaba como monstruosas criaturas con cabeza y pecho de mujer y extremidades de serpiente. Capaces de transformarse a placer, regularmente tomaban la forma de atractivas mujeres con la finalidad de atraer a los hombres.

La empusa es:

Una clase de espectro infernal relacionado con el mundo de los muertos, [...] puede transformarse a voluntad en diversos animales o en mujeres seductoras que chupan la sangre de los jóvenes para adquirir consistencia y vitalidad. Sólo así se liberan de su propio horror, que consiste en que no son nada y lo saben. (Pedraza, 2004: 191).

El mito de las empusas aporta a la configuración de la mujer vampiro nuevos matices. En primer lugar, la facilidad de metamorfosearse en diferentes animales pero esta característica no es propia de su género. Es bien sabido que es una característica compartida con el género opuesto. En segundo lugar, la sangre que succiona de los jóvenes es un vehículo de vitalidad. Con su antecesora hebraica, la sangre no cumple con dicha función.

Como tercer punto, encontramos la nulidad de su existencia. Una persona que no goza de estar vivo, es simple y llanamente inexistente ante los ojos de los mortales. Quizá la metáfora más famosa de la que hacen gala escritores y cineastas es el espejo que sólo devuelve un vacío en lugar de la figura del vampiro. El espejo es el único objeto que nos hace reconocernos ante nuestros propios ojos, éste nos ‘devuelve’ nuestra imagen al revés, pero nuestra imagen al fin y al cabo. El vampiro ha dejado de existir en el mundo de los vivos; por lo tanto, el objeto que sirve para reflejar literalmente una realidad, no lo reconoce como parte de ella.

Flavio Filóstrato, en *Vida de Apolonio de Tiana*, nos ofrece uno de los mejores ejemplos de una empusa:

Una vez que pasaron el Cáucaso, afirman que vieron hombres de cuatro codos que eran ya negros, y otros de cinco codos, cuando pasaron el río Indo. En el camino hasta este río encontraron digno de referencia lo siguiente: Caminaban efectivamente bajo una luna brillante y se les presentó



la aparición de una empusa, que se vuelve ya una cosa, ya otra, y que desaparece. Apolonio advirtió lo que era, así que se puso a insultar a la empusa él mismo y encargó a los que iban con él que hicieran lo mismo, pues este es el remedio contra tal irrupción. La aparición se dio a la fuga chillando como los fantasmas. (Filóstrato, 2009: 946)

El caso de Lamia es diferente. Ella no pertenece a una especie de semihumanos. Ella, al igual que Lilith, es el resultado de la venganza de una diosa carcomida por los celos. Lamia era amante de Zeus y se convierte en infanticida después de que Hera causó la muerte de todos sus hijos.

La suerte de Lamia vuelve a retomar la frustración materna que se ve volcada en una venganza en contra del producto de aquellas que sí pueden disfrutar de criar al producto de sus entrañas.

## **1.2 Erzebeth Bathory, la vampira de carne y hueso**

Pocos son los registros que se han encontrado acerca de la terrible condesa de Csejthe. Los archivos de Hungría del castillo de Budapest, guardan parte de las hazañas de Ferencz Nádasdy, esposo de Erzébet; así como del proceso que se siguió en su contra. Sin embargo, uno de los libros que compila documentos fidedignos y da fe de todas las atrocidades de Erzébet, es “La Condesa Sangrienta” de Valentine Penrose.

Los Báthory desde sus más remotos orígenes, siempre destacaron en los dos ámbitos del juego maniqueo: fueron reconocidos por sus labores altruistas, hazañas heroicas en el

campo de batalla o bien, temidos y señalados por sus escándalos envueltos en los excesos de la locura y la crueldad.

Los dos primeros Bathory de los que se encuentran vestigios en los anales de la historia, aún cuando la familia no había sido acreedora del sobrenombre “bajor” o báthor, el valiente. Eran dos hermanos: Guth y Keled. Venían de Svabia y su cuna era el castillo de Staufen, o Stof; que había de ser también la primera morada de los Hohenstaufen. Esto fue alrededor del año XI, en tiempos de los Dacios.

En el año 1036, según la Crónica Ilustrada de Viena<sup>5</sup>, el emperador Enrique III los envió a Hungría al frente de una expedición de guerreros para ayudar al rey Pedro que reinaba ese territorio. Diferentes actas reales de donación dan fe del constante favor de los soberanos a partir de ese momento.

La familia había de dividirse en dos ramas: una se extendió hacia el este de Hungría y Transilvania, otra hacia el oeste. Pedro Bathory, quien fuera canónigo, es el antepasado de una de estas ramas: Bathory-Ecsed, en el condado de Száthmor, en el nordeste. Es precisamente, de esta rama donde se origina el legado del cual desciende Erzebeth, la protagonista de esta reinvención mítica, heredera de un linaje de tarados, crueles, lujuriosos, lunáticos y valerosos Báthory.

---

<sup>5</sup> La Crónica Ilustrada o Iluminada de Viena, llamada en húngaro: *Képes krónika*; es la crónica ilustrada del Reino de Hungría desde el siglo XIV (Edad Media). Representa el estilo artístico internacional de las cortes reales, en especial la de Luis el Grande. La iluminación decorativa del manuscrito fue realizada en Hungría antes de 1360, y muestra un gran conocimiento de la vida húngara, sus tradiciones históricas y leyendas.

A estas alturas, los mitos y las leyendas dejan de serlo para darle vida a uno de los seres más inspiradores y perversos que hayan pisado la tierra. Lilith, Lamia, Zmeu y Khali ven redimida su historia en un ser de carne y hueso: La Condesa Erzebeth Báthory. Incluso algunos estudiosos del tema han sugerido que la inspiración de Bram Stoker para convertir al valeroso héroe rumano, Vlad Tepes III, en un vampiro le vino de la famosísima condesa sangrienta.

Erzébet nació en 1560, en uno de los castillos pertenecientes a la rama Ecsed. Su padre era György Báthory, excelente soldado, tan pronto aliado de Fernando I de Habsburgo como de Zapoly, el adversario de Fernando. Su madre, Anna, ya había estado casada dos veces y había tenido otros hijos.

Anna Báthory, hija de István Báthory y de Katalin Telegdy, era la hermana de Stephan Báthory, rey de Polonia y pariente lejano de Vlad Dracul. Perteneecía a la rama Samlyo. Había recibido una educación considerable para su época: leía la biblia y la historia de Hungría en latín. Sus padres hicieron de ella una joven perfecta, pues pocas mujeres sabían leer y escribir. Anna Báthory descendía de uno de los siete reyes, a partir de los cuales se desarrollaban los altos linajes de Hungría: “los siebenbürgen”.

La madre de Erzébet tuvo sanas preocupaciones matrimoniales y sociales. Los pretendientes afluyeron y escogió a Gáspar Dragfy. Vivieron muy felices en Erdüd, en una provincia de Szathmar, al noreste de Hungría, muy cerca de Transilvania. Era una feroz protestante. Anna procreó con Gáspar dos hijos: Janos y György. Desafortunadamente, su primer marido muere en 1545.

El padre de Erzébet murió cuando ella tenía 10 años. A una edad muy avanzada, Anna Báthory murió piadosamente, añorada y dejando a sus hijos, junto con múltiples moradas y bienes.

Erzébet había nacido allí, en una maraña de malicia, locura, crímenes y vejaciones disfrazados de buenas costumbres, beneficios solamente otorgados por la alta alcurnia húngara. Fue en 1560 el año que vio surgir a la protagonista de esta historia, en el noroeste de Hungría, en aquel humus de brujería, en aquellos valles donde se veneraba a la diosa Mielliki y su fastuosa fuerza de los bosques; a Isten, el dios y a Ördög, el diablo servidor de las brujas. No tenía nada de la niña corriente a quien el instinto y la vitalidad hacen huir de los demonios. Los demonios los llevaba adentro, ocultos en el vacío de su mirada, en esa palidez mortuoria que, como oráculo griego, anunciaba el fatídico hado de tragedia y mortandad en el que se verían inmersos los alrededores del castillo de Csejthe.

Cuando Erzébet cumplió 11 años, fue prometida a Ferenc Nadasdy, hijo de otra encumbrada familia transilvana. De hecho, los jóvenes Ferenc y Erzébet jamás tuvieron contacto alguno antes de la boda. Él conocía su aspecto únicamente por un óleo realizado con motivo de ocasión, que permanece aún expuesto en la colección Schoenbruun.

Ya Erzébet era toda una belleza: “blanca piel de consistencia cremosa, abundante cabello negro recogido en torno al rostro ovalado, grandes ojos negros bordeados por espesas pestañas, boquita de piñón, elevados pómulos, esbelto cuello y pequeñas orejas.” (Penrose, 2001: 68). Había recibido además una exquisita educación en las artes de la corte: tocaba el clavecín, hablaba latín, francés y alemán, e incluso, al contrario de la mayoría de las damas de su tiempo; sabía leer y escribir.

Ferenc y Erzébet se casaron cuando ella tenía 15 años y se trasladaron a uno de los muchos castillos de la familia de Ferenc, el castillo de Csejthe, al pie de los Cárpatos y rodeado por densos bosques. Como era costumbre en la época, la joven esposa permanecía en el castillo cada vez que su marido tenía diligencias militares por alguna guerra. Unos de sus biógrafos asegura que fue la desolación y la soledad en aquel lugar tan lúgubre lo que la condujo a las prácticas de la magia.

Lo cierto es que la Condesa no se inició sola en las artes del ocultismo; se encontró a alguien que la acompañara en esos períodos de soledad: Dorottya Szentes, a quien ella cariñosamente llamaba Dorkó. “[...] una mujer muy alta, huesuda, fuerte como una bestia de carga, fea, con la dentadura podrida [...]” (2001: 88). Se trataba de una mujer del lugar, de la que se aseguraba tenía poderes de bruja.

Dorkó le enseñó a obtener placer torturando a otros y, ayudada por su sirviente Ujváry János, el lacayo de Erzébet, un muchacho de la región, horrorosamente feo, una especie de duende jorobado y medio idiota, que estaba desde siempre al servicio de la Condesa, buscaban jóvenes muy jóvenes y hermosas en su mayoría, rubias de tez tostada, que no sabían ni firmar con su nombre, supersticiosas y torpes; a las que llevaban al castillo con la promesa de trabajo. Sin embargo, las conducían a las mazmorras donde eran azotadas, machacadas a puñaladas, muertas de inanición, destripadas vivas, en fin...todo un sainete sangriento para divertir a la señora del castillo. Evidentemente, ninguna de estas chicas sobrevivía a tan singular calvario.

A pesar de dicha carnicería, aún cuando el marido regresaba del campo de batalla, se encontraba a su hermosa mujer tan atenta como siempre, a los sirvientes atareados para

que todo estuviera a placer del señor del castillo y, cualquier rastro de sangre, borrada del suelo y las paredes de piedra.

Entre Ferenc y Erzébet existía un estrecho amor, aunque la dama despertaba en él una loca pasión mezclada del temor. Nunca se enteró que la mujer con quien compartía el lecho, era un monstruo en toda la extensión de la palabra. No obstante, la Condesa se le allegaba durante las treguas bélicas y la enloquecía el olor impregnado, en las ropas militares, a sangre derramada y al olor de los caballos. El humor emocionaba activamente a la delicada Erzébet, siempre vestida con ricas telas y perfumada con lujosas esencias.

Fruto de su amor, los condes procrearon a cuatro hermosos niños: tres mujeres y un hombre. De hecho, Dorkó cuidó a dos de sus hijas mayores, y nimbó a los cuatro niños con hechizos protectores, por lo que el conde la veía como una presencia amable en su hogar. En cuanto a Erzébet, contrariamente fue una madre cariñosa, y años más tarde, cuando fueron descubiertas sus atrocidades; sus hijos se negaban a creer que hubiera podido hacer aquellas vejaciones y le mostraron su apoyo.

Entre tanto, el marido de verde caftán y negra barba envejecía en la rústica vida de las contiendas militares. Colmado de honores, cada vez se acogía más en las plegarias religiosas, se iba retirando sutilmente del mundo y dedicaba horas a la oración. Pocos son los registros que hablan de la muerte de Ferenc Nádasdy, sólo se sabe que el 4 de enero de 1604, a la edad de cuarenta y nueve años, en Csjethe entre los afligidos cortesanos.

Tras la muerte de su esposo, la obsesión de Erzébet aumentó. Tenía cuarenta y cuatro años y el paso del tiempo comenzaba a dejar caminos en su bello rostro. Al principio, se mostraba abatida y su tan amado espejo en forma de pretzel, antes su aliado y

mejor compañero, ahora yacía abandonado como mudo testigo del envejecimiento de su ama y señora.

Erzébet buscaba cobijo en las mazmorras y en los alaridos desgarradores de sus víctimas, sólo aquello podía acallar sus voces internas que le decían a gritos que su alabada belleza se acercaba al ocaso de sus días. Hasta que, en cierta ocasión, una de sus camareras peinaba el cabello de su ama y con la punta afilada del bastoncillo del peine, la dama de honor ahuecó, sin el menor cuidado, los cabellos más de un lado que del otro. Bruscamente, la Condesa se volvió y golpeó bruscamente el rostro de aquella desdichada, inmediatamente brotó la sangre y la salpicó en su blanquísima mano y observó que debajo de la sangre coagulada, su piel tenía el resplandor cerúleo, tan añorado, o al menos eso le pareció.

Después de obrado el milagro, sus damas brujas le llevaron a Anna Darvulia, la bruja del bosque, quien le había asegurado que la sangre fresca podía detener el proceso de deterioro físico. Así pues, empezaron a llevar a las chicas de dos en dos, inclusive, de tres en tres; al castillo. Se reveló ante sus ojos el misterio tántrico de Kali, la madre negra y esposa del tiempo, al igual que ella, armada de tijeras y herramientas que desgarran, se dedicó a beber la sangre del mundo. Entendió que la supresión del fenómeno vital de la sangre, era la única vía que la conduciría al numen.

La sádica Condesa hizo que le instalaran una bañera en las mazmorras para que la sangre con que se bañase fuese lo más fresca posible. Janos le construyó una jaula de hierro llena de pinchos por todos lados que podían ser levantados por una polea. En su interior había el espacio para dos chicas acuclilladas, a las que pinchaban y rajaban para que la Condesa pudiera tomar su, tan revitalizante, ducha de sangre.

Existía en Nuremberg una virgen autómata llamada “la Doncella de Hierro”. Erzébet adquirió una réplica para su exclusiva sala de torturas. La dama metálica era del tamaño y color de la criatura humana. Desnuda, maquillada, enjoyada, con rubios cabellos que llegaban al suelo, un mecanismo permitía que sus labios se abrieran y sus ojos se movieran. La condesa, sentada en su trono, contemplaba el terrible mecanismo de su nueva adquisición: para que la doncella cobrara vida era preciso presionar las gemas de su collar.

Su respuesta asemeja lamentos mecánicos, lentamente eleva los blancos brazos para que se cierren en mortal abrazo sobre las aterradas doncellas. La autómata la abraza y ya nadie podrá separar el aliento vivo del cuerpo de hierro, ambos iguales en belleza. De pronto, los senos maquillados de la dama de hierro se abren y aparecen cinco dagas que atraviesan a su viviente compañera. Terminado el sacrificio, los brazos caen, la sonrisa se cierra así como los ojos, y la victimaria vuelve a ser la “virgen” inmóvil en su sarcófago.

Durante seis años la Condesa cometió cualquier tipo de bestialidades sin temor al castigo. En el transcurso de esos años, no había dejado de correr la sangre sin el menor pudor o discreción. Con ella los rumores y las sospechas que no tardaron en alertar a los moradores de las orillas del castillo de Csejthé. Pero el nombre Báthory, no sólo ilustre sino activamente protegido por los Habsburgo, acallaba a los pobladores denunciadores.

Hacia 1610 el rey tenía los más siniestros informes, acompañados de pruebas, acerca de la Condesa. Después de largas disertaciones decidió tomar el asunto en sus manos. Encargó al poderoso palatino György Thurzó que investigara los fúnebres hechos de Csejthe y castigase al culpable.



Con una considerable cantidad de hombres armados, Thurzó llegó al castillo sin anunciarse. En los sótanos, caóticos por la orgía de sangre de la noche anterior, encontró un hermoso cadáver mutilado y dos jovencitas agonizantes. Lamentablemente, el terrible espectáculo de apertura, sólo era un pequeño entremés que inauguraba el umbral a las entrañas del infierno. Thurzó llenó sus pulmones con el olor de la muerte, miró los muros cubiertos por una extraña tintura carmesí, miro a la “Doncella de Hierro”, la jaula, los instrumentos de tortura, las vasijas con sangre coagulada, las mazmorras con un grupo de jovencitas que aguardaban la muerte, casi muertes de hambre porque, después de muchos días de ayuno, las alimentaron con carne asada que había pertenecido a sus antiguas compañeras de celda.

La Condesa, sin negar las acusaciones de Thurzó declaró que todo aquello era su derecho de mujer noble y de alto rango. A lo que respondió el palatino: “te condeno a prisión perpetua dentro de tu castillo.”

Desde lo más profundo de su alma, el palatino hubiera exigido la cabeza de Erzébet, desgraciadamente este castigo hubiese podido levantar ámpula en la nobleza de aquel tiempo. Mientras tanto, en el aposento de la Condesa se encontró un cuadernillo escrito por ella, contenía los nombres de las 610 jovencitas y sus señas particulares. En cuanto al séquito de Erzébet, se los procesó, confesaron las más terribles aberraciones y murieron en la hoguera.

El castillo de Csejthé se convirtió en su prisión, lapidaron las puertas y ventanas de su recámara. Sólo un pequeño huequecillo permitía poder pasarle los alimentos. Así vivió más de tres años, medio muerta de hambre, medio muerta de frío y con la ignorancia

absoluta de la comprensión de su condena...nunca en su rostro se dibujó el arrepentimiento. El 21 de agosto de 1614, un cronista de la época escribía: “[...] murió hacia la media noche, abandonada de todos.” (2001: 214)

Es válido poner en tela de juicio todas las crueldades adjudicadas a la condesa. Puede inferirse su victimización como consecuencia de viejas rencillas familiares y fuertes intereses políticos y económicos, no obstante, la trascendencia de la musa vampírica es la que realmente interesa a los fines del presente estudio. Su historia cautivó a los escritores románticos y la inmortalizaron en seductoras vampiras sedientas de sangre, o bien, su esencia masculinizada marcó profundamente la imaginación de Polidori y la inspiración de Stoker.

## II. ANTECEDENTES DE LA MUJER VAMPIRO EN LA LITERATURA

Las figuras mitológicas y legendarias analizadas en el primer capítulo, nutrieron la imaginación de los escritores románticos. Bajo el velo tejido entre Eros y Tanatos, se dieron a la tarea de poblar la literatura fantástica de monstruos representativos de su época, en donde las bajas pasiones y los sentimientos más oscuros revelaron una nueva faceta del monstruo.

Grandes escritores de la talla de Goethe, Keats, Coleridge; por mencionar sólo a algunos, alimentaron sus versos con la fascinación de las hermosas difuntas, como refiere Mario Praz en *La carne, la muerte y el diablo*

[...] especialmente en las grandes cortesanas, las reinas lujuriosas, las famosas pecadoras [...] probablemente bajo el influjo de la leyenda vampírica, la figura de la Mujer Fatal encarnada sucesivamente en todos los tiempos y en todos los países, un arquetipo que reúne en sí todas las seducciones, todos los vicios y todas las voluptuosidades. (Praz, 1999, 392)

Sin importar el período literario o la región geográfica, las letras se han encargado de configurar y reconfigurar a esta especie de femme fatale que se niega a aceptar el descanso eterno y se reinventa una y otra vez, a través de las diferentes miradas de sus autores.

El presente capítulo realiza un análisis de los motivos, definidos por Greimas como:

[...] unidades figurativas transfrásticas constituidas en bloques fijos [...] formas narrativas y/o figurativas autónomas y móviles, susceptibles de pasar de una cultura a la otra, de integrarse en conjuntos más vastos, perdiendo parcial o

totalmente sus significaciones antiguas en beneficio de nuevos investimentos semánticos [e ideológicos, habría que añadir]. (Pimentel, 2012: 260)

Es decir, a partir del primer personaje que se tiñe de características vampíricas, hasta nuestro personaje de estudio; analizaremos cada uno de estos motivos, la manera en que se figuran, configuran y reconfiguran en los personajes que podemos considerar como mujeres vampiro en las siete obras seleccionadas.

## **2.1. La novia de corinto**

La primera obra literaria en donde podemos rastrear las características formales de una mujer vampiro es *La novia de Corinto (Die braut von Korinth)* de Johan Wolfgang Goethe, escrita en junio de 1797. Si bien, algunos críticos encuentran la inspiración de Goethe en un episodio de Vida de Apolonio de Tiana de Flavio Filóstrato, la referencia más antigua del poema en cuestión nos remite a *De rebus mirabilis*, escrito por Flegón de Trales hacia el 356 a.C.

Los motivos identificados en el poema de Goethe son los siguientes:

La descripción vaporosa, casi virginal y angélica con las que los escritores románticos presentan siempre a la reviniente:

[...] una joven silenciosa y púdica,  
cubierta de un velo y vestidos blancos;  
un lazo negro y oro ciñe su frente [...] (Goethe, 2006:12)

El simbolismo del color blanco es una constante de pureza y virginidad en la cultura griega por su relación inherente a los suffibulos utilizados como vestimenta por las vestales. De este modo, la protagonista de Goethe se presenta ante el huésped y futuro esposo de la hermana mayor. Por medio de esta imagen, la novia de Corinto hace su primera incursión en la historia como una aparición mariana. Esto provoca el estupor y la sensación casi angelical en el huésped que cae presa de un encanto ante la divinidad del espectro. Dichas características, provocan una confianza ciega y enamoramiento de quienes son testigos de tales apariciones. El color blanco siempre está asociado con las características positivas que identifican el “bien”.

Otro motivo recurrente es el tiempo en el que se manifiestan las mujeres vampiro. Es en este sopor, entre la realidad y el sueño, ésta ensoñación llamada vigilia en donde es fácil confundir lo que puede ser real y lo que no pertenece a este mundo. El joven de Atenas, yace casi dormido cuando advierte la presencia de la dama misteriosa:

[...] y vestido en el lecho se ha tumbado.  
Ya se durmió... Pero un extraño huésped,  
por la entornada puerta deslizándose,  
a despertarlo de improviso viene. (2006: 12)

El momento histórico en el que Goethe sitúa el poema, es una etapa crítica en las colonias romanas. El emperador Constantino I establece, a través del Concilio de Nicea, la religión cristiana como la oficial del imperio romano. Grecia, no fue la excepción; aunque muchas provincias mantenían el ahora llamado paganismo, una gran cantidad de familias griegas habían adoptado la nueva religión. La familia que recibe al huésped ateneo ha

abrazado el nuevo credo y consagró a una de sus hijas a los votos monacales. Desgraciadamente, antes de ser entregada como esposa de Cristo, ella muere. Sin embargo, ella regresa de la tumba para consumir el amor que en vida le fue vedado. Ciertamente, la novia de Corinto, no fue maldecida por una diosa resentida como es el caso de Lamia; pero sí recibe el castigo de un “sólo Dios invisible en el cielo, Salvador sobre la Cruz; a quien nadie aquí le ofrece en sacrificio toros y corderos sino víctimas humanas en cantidad infinita” (2006: 13-14)

De esta manera, ella se convierte en el sacrificio, en el cuerpo y la sangre que le han sido ofrecidos al nuevo dios que preside sus templos. El móvil de la transformación ya no es la venganza, sino la ruptura de un juramento; al fin y al cabo, juguetes de un destino divino.

El siguiente fragmento revela al huésped el sacrificio al que la joven ha sido entregada por su propia madre:

-¡No te acerques a mí, joven! ¡Detente!  
¡Vedada tengo yo toda alegría!  
Que estando enferma hizo mi madre un voto  
que cumple con severa disciplina.  
Naturaleza y juventud -tal dijo-,  
al cielo en adelante  
habrán de estarle siempre sometidas. (2006: 13)

El factor religión, nuevamente condena los deseos carnales de una mujer, reprime el deseo de ser amada y darle rienda suelta a la pasión que consume su alma. Éste es un

motivo recurrente que devolverá a las bellas durmientes siempre a la vida: el deseo de ser amadas.

El amor desmedido y carnal por los jóvenes bellos y vigorosos es otro motivo presente en la literatura vampírica. La mujer vampiro buscará la vitalidad de los hombres con estas características para mantener su “no vida”. Nuestra protagonista vuelve a la vida al saber que un hombre, joven y apuesto, ha llegado a su casa para desposar a la más joven de sus hermanas. El calor de los latidos de este joven corazón, devuelven a la muerta del sepulcro para saciar su deseo y tomar el elixir de la inmortalidad: la sangre.

Hábilmente, Goethe hace una analogía entre el cuerpo y la sangre de Cristo, sacrificio simbólico de la eucaristía, con el pan y el vino que departen en su velada el joven de Atenas y la Novia de Corinto:

[...] y el oscuro vino  
se brindan mutuamente, y con sus pálidos  
labios sorbe la novia el vino rojo.  
Pero del pan que con amor le ofrecen,  
abstíenese -y es raro-  
de probar tan siquiera un parvo trozo. (2006: 15)

El color rojo del vino simboliza la sangre que ella está bebiendo de los labios de su presa. No obstante, no prueba el pan. Una característica de los vampiros que se mantendrá en las obras subsecuentes hasta la actualidad: el vampiro sólo puede alimentarse de sangre.

El amante elegido por la vampira tiene el conocimiento de que se ha enamorado de un ser de ultratumba, pero absorto en la voluptuosidad y el hechizo de dicho ser, se olvida de su origen y se entrega a un amor fugaz que sabe, se repetirá noche tras noche.

En la Novia de Corinto, el amante describe a su visitante nocturna: “blanca como la nieve pero fría como el hielo” (2006: 16). Entregado a los goces y olvidándose de su conciencia, pretende devolverle la vida a su amada a través del acto sexual. A pesar de todo, no consigue reanimar los latidos del inerte corazón: “Con su fuego el joven, la sangre le incendia; ¡mas ningún corazón palpita en ella!” (2006: 17)

El punto apoteósico del poema es cuando la vampira llena de imprecaciones a su madre, en el momento en que es descubierta yaciendo con el extranjero. Reclama su derecho de amar y ser amada, el cual le fue truncado al ser entregada en sacrificio:

Por vindicar la dicha arrebatada  
la tumba abandoné, de hallar ansiosa  
a ese novio perdido y la caliente  
sangre del corazón sorberle toda. (2006: 18)

Los motivos que devuelven al reviviente a la vida son diversos, aunque en la mujer vampiro siempre se ve ligado a un amor carnal o filial interrumpido por la muerte. La novia de Corinto se opone al designio divino y al sacrificio paterno, desafiando incluso las leyes de la vida para repetir una y otra vez ese artificio que la devuelve a la vida: el acto sexual, conducto idóneo de donde toma la energía vital.



En la Novia de Corinto, existe ya un latente repudio por los símbolos de la religión cristiana, otro factor determinante en la caracterización del vampiro. La joven expresa a su madre que no sirven de nada todas las plegarias, ni el agua bendita para redimir su alma a un falso dios. Antepone la promesa hecha de su casamiento en el templo de Venus, nulificando el sacrificio realizado al dios de los judíos.

Otro motivo concurrente es la maldición que se cierne sobre los hombres que han establecido una relación con la mujer vampiro: morirán poco a poco, consumidos por el deseo al ser partícipes de la naturaleza de la difunta terrible y la amante peligrosa y, además, el vacío interior y la carencia de voluntad que lo convierte en autómeta, totalmente a merced de su amante.

-¡No vivirás, hermoso adolescente!  
¡Aquí consumirás tus energías!  
¡Mi cadena te di; conmigo llevo  
un rizo de tu pelo en garantía!  
¡Míralo bien! ¡Mañana tu cabeza  
blanca estará,  
y tu cara, al contrario, estará negra! (2006: 19)

Las muertas enamoradas repiten su historia y sus promesas con cada víctima. La víctima en cuestión carece de importancia debido a que la necesidad de brindar su amor no está ligada con un nombre y apellido en especial, es el acto de amar y nada más. Esta sentencia la hace patente Goethe, cuando la novia sepulcral dice a su madre que “me pondré en busca de otros y mis jóvenes amantes serán víctimas de mi deseo furioso.” (2006: 21). Es decir, el amor durará mientras exista un corazón latente que devuelva el flujo a su sangre muerta.

Finalmente, tenemos el elemento purificador: el fuego. En muchos relatos y leyendas de vampiros, encontramos el fuego como elemento redentor de las almas pecadoras, inclusive, la única manera de exterminar a un vampiro, sin temor a que vuelva a levantarse de su tumba; es incinerando al cadáver reanimado. La obra de Goethe marca este paradigma en su poema:

¡Una hoguera prepara, en ella arroja  
en sus llamas descanso al que ama, ofrece!  
Cuando salte la chispa  
y el escoldo caldee,  
a los antiguos dioses tornaremos solícitas (2006: 20)

## **2.2 Christabel: la dama perdida del bosque**

La empusa emprende el vuelo, su carácter ofidio le permite cambiar de piel y develar la apariencia que ella desee. Ya sea bajo el estigma de una diosa griega, en el caso de Lamia, o como vástago de la terrible Hécate, este ancestro de la vampira reencarna una y otra vez sin importar el tiempo ni el espacio, arribando a tierras anglosajonas apoderándose del fantástico literario.

Colleridge, pionero del romanticismo británico, no pudo negarse a la seducción de la vampira y en 1797, casi a la par de *La Novia de Corinto* de Goethe; escribe la primera parte del primer poema considerado de vampiros en la literatura inglesa: *Christabel*. El poema es una balada inconclusa escrita en diversos intervalos de tiempo. Colleridge terminó la segunda parte en 1801, aunque ambas partes no se publicaran hasta 1816.

Christabel desarrolla una historia con las características propias de la literatura de su época: la historia se desarrolla en un viejo castillo gótico rodeado por la exuberancia de un paisaje boscoso. Es en este preciso escenario donde se encuentran Christabel, la protagonista quien da nombre al poema y la mujer vampiro personificada por Geraldine que, en palabras de Pilar Pedraza “es un vampiro psíquico, bello y poderoso que convierte en víctimas a los huéspedes que le han dado generosa hospitalidad” (Pedraza: 2004, 302)

El planteamiento es clásico de una poesía romántica: la historia se desarrolla en un apartado castillo gótico en donde vive Sir Leoline, padre devoto, consagrado a Christabel al perder a su esposa durante el parto. El recuerdo de la ausente provoca un constante ambiente de tristeza y melancolía que confina a los habitantes del castillo a un exilio solitario. Cierta noche, Christabel decide salir al bosque a orar por su amado debido a que terribles pesadillas han perturbado su sueño la noche anterior. Sus plegarias se ven interrumpidas por un sollozo de una bella dama que ha sufrido el ultraje perpetrado por cinco caballeros. Christabel queda prendada de la mujer de ”ojos de serpiente” y le ofrece hospedaje y cuidado en su castillo. La estancia de Geraldine con sus hospitalarios e ingenuos anfitriones desatará la tragedia de la casa de Sir Leonile.

Bajo este marco de referencia, Coleridge acuña a su vampira haciendo uso de pasados motivos intertextuales hallados en las tradiciones míticas y legendarias descritas en el anterior capítulo, así como también completa su creación con innovadores motivos que servirán de hipotextos arquetípicos en relatos posteriores, como es el caso de Carmilla de Joseph Sheridan Lefanu, de quien se hablará en un subcapítulo posterior.

El primer motivo a analizar es la ausencia de la figura materna y su presencia constante en el desarrollo del poema. Las mujeres elegidas por la vampira sufren el vacío de la orfandad. Dicha orfandad espiritual es el refugio óptimo para albergar el amor de la vampira aunque el espíritu de la madre no se aleja y simboliza la advertencia ante la inminente seducción a manos de la vampira.

La misma noche en que Geraldine llega a la casa de Christabel percibe al espíritu de la madre y le increpa:

“¡Fuera, mujer, fuera! esta hora es mía  
Aunque tú, su espíritu guardián seas,  
¡Fuera, mujer, fuera! es mía.” (Colleridge, 2006: 20)

Christabel no repara la advertencia pero descubre la naturaleza sobrenatural de la dama que ha llevado a su hogar. Ante la tribulación de su encuentro con Geraldine, sólo pudo percatarse de la belleza excedente de la dama, otro motivo, siempre presente en la prosopografía de la vampira:

Ahí mira a una brillante damisela  
vestida en una capa de seda blanca.  
Esa sombra que en la luz de la luna brillaba:  
con el cuello pálido sobre la capa blanca.  
Su magnífico cuello y brazos desnudos;  
sus pies descalzos y de venas azules:  
y brillando salvaje aquí y allá.  
Las gemas bordadas en su cabello.  
Creo que fue temible ver ahí

una dama vestida tan deliciosamente

¡De belleza excedente! (2006:23)

Geraldine se presenta, de igual manera que la dama corintia, ataviada en una capa blanca, símbolo de su pureza e inocencia para acentuar un poco más su frágil y vulnerable estado. No hay signos de peligro que adviertan a la joven Christabel acerca de la vampira que ya la ha elegido como víctima.

Aunado a esto último, otro motivo latente es una aparente tragedia que viste las circunstancias de arribo de Geraldine, motivo retomado en Carmilla como se estudiará posteriormente. El episodio fatídico del que es víctima la vampira es el perfecto disfraz para ser amparada por la buena voluntad de sus próximas víctimas.

Otro motivo intertextual es la evasión de los ritos religiosos. Cuando ambas jóvenes llegan al castillo, libres de todo peligro, Christabel eleva una plegaria a la virgen en agradecimiento por su protección:

Tan libre de peligro, tan libre de miedo.

Cruzaron la entrada, alegres estaban

y Christabel lloró devotamente;

“¡Alabemos a la virgen tan divina

que te ha rescatado de la agonía!”

“¡Claro, claro!” Dijo Geraldine

“Pero no puedo hablar por la fatiga” (2006:26)

El rechazo de Geraldine no es contundente, pero sí existe una evasión a la invitación de su anfitriona al alegar un supuesto cansancio y falta de aliento para agradecer a una

instancia divina. Dicho motivo lo hallamos desde la reticencia de Lilith a los símbolos angelicales, la abyección de La Novia de Corinto ante el cristianismo, Carmilla, como se analizará más a fondo en el siguiente capítulo y en los prototipos paradigmáticos en la literatura del siglo XIX y XX.

Un motivo más que incorpora Coleridge es la sobrecogedora pasión femenina entre la protagonista y la vampira. La tensión sexual que vincula a ambas mujeres se ve reflejada en el momento en que se disponen a compartir la misma habitación.

“¡Que así sea!” Dijo Christabel  
y como la dama pidió, hizo.  
Sus miembros suaves desnudó  
y se acostó en su hermosura.  
Pero a través de su cerebro, de penas y alegrías,  
muchos pensamientos se movieron de aquí para allá,  
¡Que vanos fueron sus párpados para cerrar!  
Así que a mitad de su ensueño de la cama se levantó,  
y con el codo se enderezó  
para ver a la señora Geraldine.  
Bajo la lámpara se inclinó,  
Y poco a poco fijó los ojos en todo;  
luego, en un respiro agitado  
como si se hubiera estremecido,  
el cingulo por debajo de su pecho:  
su túnica de seda, y sus interiores,  
cayeron a sus pies, y completa a la vista,  
mirad ¡su pecho y la mitad de su figura  
una vista de ensueño, secreto! (2006: 30)

Christabel cae transtornada ante el encanto de la bella vampira y no se reusa a revelar su desnudez, accede a tenderse sobre su lecho y comparte los aposentos con la causante de aquel hechizo lascivo. Mismo del que será víctima Laura en el relato de Sheridan Le Fanu.

La sangre como líquido vital, es un motivo que Coleridge no evidencia en su poema, pero existe una implicación clara de que Geraldine se alimenta de la energía y la voluntad de Christabel. La mañana posterior a la noche del encuentro, Geraldine despertó “¡Más bella todavía y aún más bella!” (2006: 32) Nada quedó del supuesto ataque del que fue víctima, aparece revitalizada y con un brillo más intenso en sus ojos verdes.

Por otro lado, una tremenda dualidad emocional se apodera del alma de Christabel. Debe expiar sus culpas y ser perdonada por haber cedido a los goces de la carne y haber faltado a su voto de fidelidad en aquella noche que compartió con Geraldine.

“¡Seguro que he pecado!” Christabel dijo,  
“¡Ahora el cielo sea alabado si todo es así!”  
[...]  
Así que rápidamente se levantó y vistió,  
sus miembros de mujer, y agitada rezó:  
que Él, que en la cruz gimió  
pueda lavar sus pecados desconocidos. (2006: 37)

Se ha hablado del vínculo que establecen los seres vampíricos a través del sueño que está asociado como lugar del tiempo y espacio de los demonios, las hechiceras y las vampiresas, relacionado no sólo con los conjuros los maleficios y la muerte, también con

presagios que anuncian la ruina de quien los tiene, o bien, de los seres cercanos a esa persona.

Bracy, el bardo del castillo, revela el extraño origen de la huésped al relatar un sueño que tuvo la noche anterior, justo al filo de las doce:

¡Cuando he aquí! Vi una serpiente de color verde brillante  
enrollada alrededor de sus alas y el cuello.  
Verde como la hierba sobre la que se arrastraba  
muy cerca de la cabeza de la paloma se agachó;  
y con la paloma entonces agitada,  
hinchando su cuello como el de ella.  
Me desperté, era la medianoche. (2006: 41)

En el relato del poeta la paloma es símbolo de la inocencia y análoga a la belleza sencilla, natural y mortal de Christabel. Contrariamente, la serpiente refleja la otra manera de entender a la mujer: representa a la mujer peligrosa, de belleza artificiosa y perturbadora, capaz de rendir a cualquier ser humano a sus pies. En la imagen de Bracy, se conforma la dicotomía perfecta del símbolo vampírico, la maldad y la astucia que envuelven y asfixian la inocencia y pureza de sus víctimas. La relación de Geraldine con la serpiente como símbolo que da énfasis a su carácter maléfico, alude a Melusina, la mujer serpiente, debido a los constantes motivos a la personificación ofídica de Geraldine: “sus ojos de serpiente”, su “aliento con siseante sonido” y su “frío regazo”, serán constantes en futuros relatos.

Hasta este momento, se abordaron los principales motivos intertextuales e hipotextuales emblemáticos que retomarán otros autores posteriores. Si bien, el poema no



fue terminado, conserva gran parte de los motivos míticos e históricos de las revinientes anteriores, además de aportar los elementos suficientes para la estructura de vampiras paradigma tales como Carmilla, Clarimonda y la misma Sandra.

Simultáneamente, es cautiva de un hechizo sensorial, víctima de un enamoramiento ante la belleza sobrenatural de Geraldine. Libra una constante lucha entre su fe y su moral por haber sucumbido ante los encantos homoerotizantes de su protegida. El mismo cargo de conciencia será heredado a víctimas subsecuentes que viven el enamoramiento del vampiro como es el caso de Laura, Mina Murray y Sandra, figura central del presente estudio.

## **2. 6 Brunhilda: la obsesión del viudo**

*No despertéis a los muertos* es un relato que se le ha atribuido a Johan Ludwig Tieck, publicado en 1832. El texto desarrolla la historia de Sir Walter y su obcecada obsesión por su esposa fallecida, la bella Brunhilda. El dolor de su pérdida lo lleva noche tras noche a velar el descanso de su amada y consumirse en la obsesión de volverla a tener entre sus brazos.

Pasados algunos años contrae matrimonio con Swanhilda, una dulce mujer de belleza discreta e inocente, contraria a la belleza exuberante de Brunhilda. Juntos procrean dos hijos. Sin embargo, Walter seguía cultivando su amor necrófilo por su primera esposa.

El sufrimiento revitalizado de su pérdida lo lleva a recurrir a un nigromante que encuentra por casualidad en una de tantas noches que le dedica sus lamentos plañideros a la tumba de su amada. El hechicero cuestiona su llanto y después de una larga disertación

acerca de los riesgos de devolver a un ser que ya pertenece a la tierra, el nigromante accede a realizar el rito que le entregará a los goces que sólo Brunhilda podía proporcionarle.

La resurrección de Brunhilda y el extraño comportamiento con el que ha regresado de la tierra de los muertos, detonan el componente vampírico en el relato. Tieck rescata una serie de motivos propios de las vampiresas míticas antes mencionadas e incorpora un rico bagaje de leyendas germanas a la caracterización de su vampira.

En primer lugar, la vampirización de Brunhilda no obedece a los cánones anteriormente estudiados. No es producto de una venganza divina, tampoco la devuelve a la vida el sufrimiento de la frustración materna, mucho menos pertenece a una extraña especie vampírica. La causa que despierta a Brunhilda de su sueño mortal es un ritual de magia negra. En dicho conjuro, el brujo utiliza la sangre para devolverle la vida a la esposa de Sir Walter:

-Bebe, durmiente, de este cálido licor, para que tu corazón pueda latir de nuevo en tu pecho -y tras una breve pausa, derramando sobre ella otro líquido misterioso, gritó con la voz de un inspirado-: Sí, otra vez late tu corazón con el fluido de la vida; tus ojos se han abierto nuevamente a la visión. Así pues, levanta, y sal de la tumba. (Tieck, 2010: 57)

No hay que perder de vista que para muchas religiones, como es el caso de la tradición hebraica, la sangre es el asiento del alma. Partiendo de esta concepción, encontramos en la Biblia la constante prohibición de no alimentarse de sangre. En el Génesis se advierte que

Todo animal moviente que está vivo puede servirles a ustedes de alimento. Como en el caso de la vegetación verde, de veras se lo doy todo a ustedes. Sólo carne con su alma –su sangre- no deben comer. Y, además de eso, la sangre de sus almas la

reclamaré. (Génesis, 9: 3-4)

En este sentido, el vampiro no se alimenta de la esencia física de la sangre, si no del alma y su poder divino de prolongar la vida. Ahora se puede comprender la vehemencia con la que estos seres buscan la sangre. Desde otra arista, es considerado un ser impuro aquel que bebe la sangre humana puesto que, como el mismo Yahvé sentencia, todas las almas le pertenecen. El vampiro, a modo de blasfemia y desafío, se alimenta de la creación máxima de Dios: el hombre.

Entendido el paradigma central de esta creencia, se puede comprender por qué el hechicero vertió la sangre sobre la podredumbre de Brunhilda: en realidad depositó un poco de la única sustancia inmaterial capaz de animar la inmovilidad de la muerte y conectar a los muertos con las pasiones terrenales.

La siguiente característica intertextual y motivo inherente al constructo de la mujer vampiro radica en la belleza atípica, lasciva y seductora de la que son poseedoras. En Brunhilda prevalece la voluptuosidad de Lilith, la mirada profunda de los abismos oculares de Lamia y la sexualidad exacerbada de las langsyar malayas. Tieck abunda en su prosopografía y la describe como una

[...] belleza que sobrepasaba en encantos a la de todas sus rivales: porque su cabellera oscura como el rostro negro de la noche, derramada sobre sus hombros, realizaba sobremanera el esplendor de su esbelta figura, y el rico color de sus mejillas, cuyos matices eran como el cielo encendido y brillante de poniente. No semejaban sus ojos a esos orbes cuyo pálido brillo adorna la bóveda de la noche, y cuya distancia inmensurable nos llena el alma de profundos pensamientos de eternidad, sino más bien a los sobrios rayos que alegran este mundo sublunar y que, a la vez que iluminan, inflaman de alegría y de amor a los hijos de la tierra. (2010: 52)

Brunhilda no está exenta de las características estéticas de una belleza oscura, siempre descrita con símiles que aluden a elementos inanimados propios de la noche tales como el cielo nocturno en claroscuro con el brillo lunar. La belleza bruna, como en alegoría de su nombre, acentúa su voluptuosidad emulando a las diosas ctónicas de quien es descendiente por haber regresado del inframundo. De igual modo, la muerte confiere a la vampira una belleza monstruosa por exceder los cánones de la belleza mortal.

Ludwig Tieck, al igual que Coleridge y Le Fanu, realiza una dualidad entre la mujer fatal en contrapunteo con la inocente virginal, al construir la belleza de Swanhilda con características angelicales y níneas tales como el cabello rubio y los ojos claros, que destacan y polarizan las características de su contraparte. De este modo, se construye la dicotomía entre la mujer fatal y la mujer mariana.

La vampira de Tieck está representada a través de símbolos de la noche, por esta razón, el siguiente motivo no fue pasado por alto por el autor: la repulsión a la luz del día.

[...] evitaba siempre con gran cuidado la luz radiante del sol, y acostumbraba pasar los días más luminosos en los aposentos más retirados y oscuros: sólo salía a pasear en el crepúsculo del comienzo y el final del día, aunque su hora preferida era cuando la luz fantasmal de la luna daba a todos los objetos una apariencia vaga y un color sombrío. (2010: 63)

La vida de la vampira transcurre en un mundo distorsionado por la penumbra porque existe el temor de no reconocerse con la claridad que revela la luz del sol. Los vampiros son ausencia y no pueden contextualizarse en la realidad de la que gozaron en vida. Prefieren la nulificación que brinda la oscuridad a los objetos, la incertidumbre y la inferencia de lo que puede existir en las sombras. El vampiro es apariencia: aparenta estar

vivo, aparenta poseer un alma y aparenta ser un humano.

La muerte anula a un individuo porque lo priva de un alma. El vampiro regresa sin esa pulsión de vida, sólo con un vacío, la nada como certeza y sin un alma que le regale una identidad. Por tanto, se convierte en un ser nihilista que busca llenar esa nada a través de las emociones humanas que hallan en la sangre de sus víctimas. Brunhilda por eso busca llenar su vacío de almas, no de sangre como se observa en el siguiente fragmento:

Las artes del brujo habían concedido a Brunhilda, efectivamente, una vida artificial, y el alimento que tomaba mantenía su cuerpo restituido. Sin embargo, este cuerpo no era capaz de conservar el calor vivificante de la vitalidad y la llama de la que emanan los afectos y las pasiones, sean de amor o de odio, porque la muerte la había apagado y extinguido para siempre [...] Necesitaba un licor mágico que animase el apagado caudal de sus venas y la despertase al calor de la vida y a la llama del amor, una poción abominable que no puede nombrarse sin una maldición: sangre humana. [...] Éste era el líquido infernal del que Brunhilda tenía sed; pues, al no participar de los sentimientos más puros de la humanidad, ni hallar gozo alguno en nada de cuanto interesa a la vida y ocupa sus diversas horas, su existencia era un mero vacío (2010: 64)

La búsqueda de llenar su asfixiante vacío la lleva a alimentarse de todos los niños del castillo y sus inmediaciones, de la misma manera que lo hicieron Lamia y Lilith. La presencia de Brunhilda asola el poblado como una peste, relación siempre vinculada entre la enfermedad y la voracidad del monstruo.

La muerte induce a los deseos y las pasiones humanas a un estado catatónico, despoja al pecado de las interpretaciones éticas y devuelve a un ser purificado de los prejuicios sociales. De este modo, la única cicatriz de mortalidad que delata a Brunhilda es el profundo amor que siente por sir Walter y la esperanza de que él cumpla su promesa de permanecer eternamente a su lado.

En contraste, el corazón del amante sufre una lucha entre el temor y el deseo. Sir Walter ama profundamente a su esposa resucitada, tanto que fue su misma obsesión quien le devolvió la vida aunque el conocimiento de saberla un ser expulsado de la tierra del campo santo le provoca un agudo temor, incluso repulsión como se describe en la siguiente cita:

Rara vez se apartaba Walter de Brunhilda: un hechizo desconocido parecía retenerle junto a ella; incluso el temor que sentía en su presencia, y que le impedía tocarla, tenía su mezcla de placer; era como la emoción estremecida que experimentaba cuando le envolvían los acordes de una música sacra bajo la bóveda de algún templo. Así que, más que tratar de evitar esa sensación, la buscaba. (2010: 59)

La fusión de ambos sentimientos detonan un elixir que tiene encantado al amante. El desenfrenado deseo sexual de Brunhilda, como lo será también con Clarimonda, es el mecanismo óptimo por medio del cual subyugan y pierden a sus amantes. Walter está embriagado de su amor sobrenatural y totalmente incapacitado para advertir la ruina que amar a una mujer muerta significa porque en ella convergen Eros y Tánatos y, de la mano de los dos más grandes deseos de la humanidad, transgrede todas las convenciones sociales simbolizadas en la inversión de las leyes de la vida y la muerte.

El mundo del ensueño es un motivo del cual también se servirá Brunhilda para alimentarse de sus víctimas. Es a través de éste que la vampira gana los afectos de sus hijastros al infundirles los sueños más hermosos y poder alimentarse de ellos.

Cuando se cansaban de jugar o de escuchar sus narraciones, los sentaba sobre sus rodillas y los arrullaba hasta que se dormían. Entonces, los sueños de los niños se poblaban de visiones de la más espléndida magnificencia [...] Tan paradisiacos se hicieron estos sueños para los niños en poco tiempo, que no anhelaban otra cosa que dormir en el regazo de Brunhilda, ya que de otro modo no tenían visiones de seres celestiales. [...] Los inocentes tendían sus brazos a la muerte que les iba al

encuentro, la cual había adoptado la máscara del placer. Porque, mientras ellos se sumían en esos sueños extáticos, Brunhilda chupaba de sus pechos el fluido vital. (2010: 66)

Al igual que el murciélago adormece la zona de donde se alimenta de sus presas, Brunhilda provoca el sueño a través de su aliento y sumerge a sus víctimas en un sueño profundo, momento álgido de la vulnerabilidad humana, mientras ella toma la preciosa sustancia que mantiene su existencia artificial.

Walter no es la excepción pues, pese a abstenerse de alimentarse de su esposo, no le queda más remedio que beber de su sangre en el momento en que las inmediaciones del castillo no son más que una estela de muerte y desolación. Sin embargo, los esfuerzos de Brunhilda por preservar la ensoñación en la que ha sumergido a Walter, y que ni la muerte de sus hijos había podido desvanecer, se ve disipada cuando el noble caballero descubre que la vampira ha comenzado a alimentarse de su sangre:

Cuando Walter regresó por la noche, y se acostó como siempre junto a Brunhilda, el poder mágico del pecho de ésta no hizo efecto en él; y por primera vez en muchos meses, Walter cerró los ojos vencido por un sueño natural. Sin embargo, apenas se durmió, un dolor agudo, punzante, le sacó de su descanso; y al abrir los ojos, descubrió, a la luz melancólica de una lámpara que brillaba en el aposento, algo que por unos instantes le dejó petrificado. Porque era Brunhilda, que le estaba extrayendo sangre del pecho con sus labios. El grito de horror que finalmente se le escapó aterró a Brunhilda, que tenía la boca manchada de sangre caliente. (2010: 69)

La anagnórisis de su terrible falta lo despierta abruptamente del encantamiento y el terror y la abyección se apoderan de su espíritu y le increpa:

-¡Monstruo! -exclamó Walter, saltando de su lecho-. ¿Es así como me amas?

-Sí; así es el amor de los muertos -replicó ella con malvada frialdad

-¡Criatura bebedora de sangre! -prosiguió Walter-: ha terminado el delirio que hasta aquí me ha tenido ciego. Tú eres el demonio que ha destruido a mis hijos... que ha dado muerte a los hijos de mis vasallos.(2010: 69)

La ingratitud de Walter y la evasión de la consecuencia de sus actos acusan y maldicen a la desventurada reviniente. Ha olvidado que su irracional deseo fue el que devolvió la vida a una muerta que ya dormía el sueño eterno y que ya no tenía conciencia del sufrimiento y las lamentaciones de su amante en vida. Walter la arrebató de la tumba sin conocer el proceder del amor de los muertos y cómo es que aman aquellos que han transgredido las leyes de la naturaleza y que conocen el vacío espantoso entre la vida y la muerte. Es en ese espacio límbico en donde se nutre el amor de la vampira.

Brunhilda no se presenta como la arquetípica *femme fatale* decimonónica, sino como una víctima de los abominables deseos de su esposo. Las calamidades y hechos espantosos perpetrados por ella son consecuencia de la pertinacia del visceral amante. El sentido de pertenencia de Walter juega, ya no sólo con la vida de su esposa, ahora también lo hace en los terrenos que supuestamente habrían de liberarla de toda opresión. Ante este escenario, Brunhilda invierte las circunstancias para descubrir al verdadero monstruo: “- No soy yo quien los ha matado; yo me veo obligada a saciarme con sangre caliente de jóvenes para poder satisfacer tu deseo frenético; ¿eres tú el asesino!” (2010: 69). Y ante el estupor y la aterrada conciencia de Walter, agrega:

[...] ¿Tú, que tienes el valor de amar a los muertos, de llevar a tu lecho a la que dormía en la sepultura, a la que fue compañera de cama de los gusanos, tú que has estrechado en tus brazos la corrupción de la tumba, tú, profanador, te atreves a elevar ese llanto espantoso por el sacrificio de unas pocas vidas? Esas vidas no son más que hojas arrancadas por la tormenta. Vamos, desecha esas figuraciones idiotas, y saborea la dicha que tan cara has comprado. (2010: 69)



Walter evade su culpabilidad y busca al nigromante para darle segunda muerte a su esposa y librarse de la promesa bajo la cual regresó a Brunhilda de su sepultura. El hechicero refiere que el único artífice que podrá librarlo de la vampira es atravesar su corazón con una daga. Ludwig Tieck comienza a dibujar el artilugio que será en todos los relatos posteriores el arma infalible para aniquilar al vampiro: un prototipo de estaca.

[...] -le atravesarás el pecho con una daga afilada que yo te daré. Al mismo tiempo, habrás de renunciar a su memoria para siempre, jurando no volver a pensar en ella de manera intencionada. Y si lo hicieras involuntariamente, deberás repetir la maldición. (2010: 72)

A diferencia de los relatos posteriores, la muerte de la vampira no sólo irá asociada a la muerte del cuerpo físico, también a la anulación de su existencia asociada con la memoria y el recuerdo.

Walter deberá matarla mientras ella duerme en sus aposentos. Si bien el autor aún no sitúa el reposo de la vampira en su sepultura, si lo hace bajo las mismas condiciones que le confiere la vulnerabilidad de su descanso diurno. De igual modo que pasará con las futuras vampiras, Brunhilda no opone resistencia a su irremediable final.

Ludwig Tieck hace notorio en el relato el dominio que poseía con respecto a diferentes leyendas germanas ya que en Brunhilda renace la mítica Ondina y su sentencia de muerte que profiere ante aquel desdichado amante que faltó a sus votos de amor eterno. Tieck le concede este beneficio a Brunhilda y antes de que ella libere su último aliento, exclamó su sentencia: “¡Yo te maldigo para siempre!”, “¡Tú también estás condenado a la perdición!” (2010: 75)

Atendiendo a los motivos característicos de los relatos de vampiras, la historia de

Brunhilda debiera terminar con su exterminio. Sin embargo, Tieck decide regresarla una vez más y consumir su venganza.

Tiempo después, Sir Walter conoce a una misteriosa mujer en el bosque en compañía de un pintoresco séquito. Le atrae su parecido a Swanhilda, sólo que castaña y de ojos negros. No tarda en enamorarse de ella y contraer nupcias pero en la noche de bodas, renace en su nueva esposa el espíritu de Brunhilda y se convierte en una enorme serpiente que le da muerte a Sir Walter.

Pero, ¡horror!, apenas la tuvo en sus brazos, la vio transformarse en una serpiente monstruosa que le abrazó con sus anillos horribles, y le estrujó hasta hacerle morir. El fuego comenzó a crepitar en todos los rincones de la alcoba. Pocos minutos después, las llamas envolvieron el castillo, y lo consumieron enteramente. Y mientras los muros se derrumbaban con estrépito tremendo, una voz exclamó muy alto: "¡No despertéis a los muertos!". (2010: 78)

Una vez más, la analogía con la serpiente se asocia con la vampira. En Brunhilda resurgen Lamia y Melusina para devorar al desleal amante y en contraste con los otros relatos, la figura patriarcal muere a manos del símbolo de la mujer transgresora y maligna.

## **2.5 Clarimonda: el trágico deseo del reviniente**

*La muerte enamorada (La morte amoureuse)* es un cuento escrito por Teophile Gautier en 1835. El relato comienza cuando el protagonista cuenta su desafortunada historia ocurrida años atrás: Romualdo, un joven seminarista, inocente y muy religioso; sucumbe ante la mirada de una hermosa mujer que asiste en el preciso momento de su ordenación. Romualdo queda hipnotizado y cautivado por la misteriosa dama que, incluso, lo hace

dudar de su vocación. El sacerdote comienza a ser acosado por su propia obsesión, la bella dama se le presenta en sueños declarándole su amor. Pasa el tiempo y Romualdo no vuelve a saber de ella hasta que un sirviente de Clarimonda acude a su capilla para pedir la extremaunción de su ama. Hasta esta coincidente circunstancia, el relato pareciera no tener un punto de encuentro con nuestro tema, no obstante, es en este momento del relato cuando encontramos los constantes motivos expuestos en la literatura vampírica.

El primer encuentro entre Clarimonda y Romualdo se ve envuelta en este halo virginal que rodea a Clarimonda: “¡Era tan hermosa! Los pintores más célebres, que después de buscar en el cielo la belleza ideal nos han legado el retrato de la virgen, ni siquiera logran acercarse a una a una realidad tan maravillosa.” (Gautier, 2001: 18)

Una aparición etérea que no nos permite adivinar los horrores y la vida disipada a la que pertenece Clarimonda. La traza virginal siempre resulta el perfecto anzuelo para encantar al género masculino. Si las vampiresas mostraran su aspecto debajo del disfraz, no captarían la atención del género masculino. La sociedad, independientemente del momento histórico, demanda la pureza, la autorepresión del deseo en el género femenino. La sexualidad femenina se reduce a un simple hecho de preservación de la especie, nunca a un acto de placer.

El ardor, el fuego que despertó Clarimonda en Romualdo, Gautier lo relaciona inmediatamente con un acto procedente del infierno. El amor puro, alejado de la voluptuosidad y la lascivia es un hecho relacionado al amor celestial, aquel que es puro y reprime los instintos sexuales. Si el amor está ligado a la carnalidad, será asociado con la parte terrenal, etiquetada por el título de “las bajas pasiones”. Es una manera por la cual

opta el género masculino para no responsabilizarse de sus instintos y cargar con la consecuencia de sus actos.

En esta misma dinámica, Gautier simboliza la asociación de Clarimonda con Lilith: “Esa mujer era un ángel o un demonio, puede que ambos. Desde luego no procedía del vientre de Eva, nuestra madre común.” (2001: 19). La cita revela el posible origen de la dama en cuestión: el vientre de la otra madre, aquella que ha dado a luz a las mujeres que rompen los protocolos, estereotipos y roles sociales; el vientre de Lilith, la madre de todos los monstruos.

El siguiente motivo relaciona el simbolismo de Lilith con las vampiresas reconfiguradas en la literatura: la serpiente, el modelo de la mujer oscura, el ángel caído y cuya belleza viene marcada por el engaño y el artificio. “A veces su cabeza se erguía con un movimiento de serpiente o de vanidoso pavorreal [...]” (2001: 19) Una mimesis directa con la serpiente y la paloma con Christabel y Geraldine del poema “Christabel” de Coleridge. Gautier hace patente este motivo en Clarimonda porque debajo de ese bosquejo de dama virginal, deja entrever los rasgos característicos de la serpiente y su asociación con ella. Las vampiras engendradas en el imaginario del escritor romántico, retoman los mitos medievales como el de Melusina, la mujer serpiente, quien estrecha una cercana relación con la vampira, ya que es también una bella dama que por las noches se transforma en monstruo; mitad mujer, mitad serpiente y devora a sus pretendientes.

La asociación entre mujer y serpiente, tiene un origen más lejano. Recordemos que es la causante de que Eva caiga en la tentación y sea castigada con todos los males característicos de su género. Penelope Suttle y Peter Redgrove analizan una serie de

tradiciones folclóricas medievales que achacan la menstruación de la mujer a la mordedura de una serpiente: esa mordedura conlleva la pérdida de sangre y un despertar a la sexualidad por parte de la mujer, un proceso que siempre ha resultado aterrador para el pensamiento masculino. No es gratuito que las incisiones que provoca la mordida de un vampiro disten de parecer provocada por una dentadura humana. La icónica marca del vampiro deja dos finas punciones, más parecidas a la mordedura de una serpiente que a la de un ser humano. (Cueto, 2001)

La simbólica tentación ofídica pareciera gestar esta nueva raza de vampiros femeninos que regresan a la vida bajo un estandarte de iniciativa sexual, tantas veces reprimida y negada en vida, sólo por el impulso e imposición de una sociedad patriarcal.

El amor hacia los muertos sólo puede ser dado si estos pueden camuflarse en el mundo de los vivos. La necrofilia disfrazada de vampiro o fantasma, anima a los cuerpos inertes para justificar la insana satisfacción que les ocasiona a los vivos. El vínculo amoroso se establece en vano con las mujeres terrestres.

El hombre tiene que matarlas, como si la muerte fungiera como elemento purificador del pecado original, para revivirla y amarla en una utopía remota; la muerte como la sublimación del amor. Siempre ligadas a lo cruel y lo perverso, inevitablemente se proyectan los tipos de relaciones entre vivos a través de estos dos canales. El género femenino debe de ser nulificado con la muerte para poder ser amado sin límites impuestos por la moral propia de la época en la que la vampira resucite.

Romualdo es un digno ejemplo de dicha necrofilia eufémica cuando se interna en la habitación mortuoria donde descansa el cuerpo inerte de Clarimonda. El mismo describe

que “flotaba en la atmósfera tibia el lánguido aroma a perfumes orientales, y un voluptuoso olor a mujer.” (2001: 33). Como se puede observar, la muerte funciona como un catalizador sexual en los relatos de vampiras. Exalta la sensualidad femenina puesto que la resurrección devuelve a la amada muerta en un manto de lascivia que en vida no le permitían ostentar los cánones virginales de la mujer asexuada.

Contrariamente al amor pasional que siente Romualdo, la melancolía es un motivo latente en el tórrido romance que vive con Clarimonda. Este amor prohibido y sobrenatural roba la voluntad de sus víctimas. El mismo Romualdo es consciente de su estado al reconocer que su voluntad lo ha abandonado y que ya no vive en él, sino en ella y para ella. La melancolía enferma a los amores de las vampiras. La misma situación se suscitó con Walter en *No despertéis a los muertos*, y como se verá en el siguiente apartado, con Laura, víctima de los afectos de Carmilla.

Las vampiras, sin lugar a dudas, siempre serán espejos deslumbrantes del deseo. El amor vampírico es el amor ideal y se opone ante una cadena de reglas moralistas y religiosas que van a condenar la posible eternidad de este sentimiento porque el único amor eterno es el que se profesa a Dios.

En *La muerte enamorada* se desencadena una encarnizada disputa por el amor de Romualdo, una batalla entre la fe del sacerdote y la vampira. Clarimonda hace patente su aberración a Dios cuando se le presenta a Romualdo, en un delirio onírico posterior a su ordenación. Ella apareció al darse cuenta del martirio que padecía y le dijo:

Si deseas ser mío, yo te haré más feliz que el propio Dios en su paraíso; los ángeles te envidiarán. Rompe ese fúnebre sudario con el que pretenden envolvarte; yo soy la belleza, yo soy la juventud, yo soy la vida: si vienes,

seremos el amor. ¿Qué podría ofrecerte en cambio Jehová? Nuestra existencia se deslizará como un sueño y se convertirá en un beso eterno. Derrama el vino de ese cáliz y serás libre. [...] deseo arrebatarte a tu Dios, hacia el que tantos corazones vierten ríos de amor, sin alcanzarlo jamás. (2001: 21)

Clarimonda deja expuestos sus celos en este fragmento. Le increpa a Romualdo el profesar su amor y fe a un ser inalcanzable que jamás escucha los ruegos de sus creyentes. En cambio ella está dispuesta a corresponder ese amor y brindarle la vida eterna, misma promesa que la religión hace a sus fieles.

El cristianismo predica con el estandarte de la inmortalidad en un paraíso celestial. A través de la liturgia ofrece a los feligreses una copa de vida eterna que representa la sangre del único ser en la tierra del que se tiene registro, que ha regresado de la tumba sin haber presentado los signos de corrupción de la muerte después de haber permanecido tres días en el sepulcro.

Esta prueba irrefutable es la carta de presentación del cristianismo por antonomasia; tristemente sólo como una promesa suspendida en la bruma de la incertidumbre. Por el contrario, Clarimonda ofrece el mismo regalo de inmortalidad, no como una promesa improbable, sino como un hecho contundente y no bajo la bienaventuranza del sufrimiento en vida para disfrutar las mieces que traerá consigo la muerte. En este caso; la resurrección que Clarimonda le ofrece a Romualdo lleva implícita los goces y la exaltación exacerbada de todos los placeres, sin temor a ser castigado y arder en las llamas del infierno. En la inmortalidad terrenal que ofrece el vampiro no existe el juicio final.

No hay que perder de vista que las religiones fueron creadas para dar una esperanza y concientizarnos de que valió la pena vivir. Eleva a la especie humana sobre el resto de las demás especies ya que los hombres aspiran a otro mundo mejor, a un premio o un castigo, según haya sido su comportamiento a través de este trance llamado vida. El vampiro no subordina sus hechos a ninguna deidad porque conoce los misterios de la vida y la muerte. Sabe de la inexistencia de cualquier dios porque al morir sólo encontró un vacío, la insoportable soledad de la muerte y la libertad de poder regresar al mundo terrenal; no muerto, no vivo; sólo como una nada que deambula entre el mundo de los vivos y los muertos. La inmortalidad nulifica la existencia de cualquier dios. Simplemente, ya no lo necesitan.

El sueño, nuevamente, es otro motivo presente en la muerte enamorada. Es a través de este canal que Clarimonda comienza a consumir la vida de Romualdo. En los días subsecuentes a sus servicios funerarios, el sacerdote recibe la visita onírica de la vampira

[...] cierta noche tuve un extraño sueño. Acababa de dormirme cuando escuché cómo alguien corría las cortinas de mi lecho, cuyas anillas resonaron, haciendo que me incorporase bruscamente. Vi una sombra de mujer en pie frente a mí. Inmediatamente reconocí a Clarimonda. (2001: 40)

La posesión vampírica, antes de consumarse en el plano carnal, comienza a alimentarse de los sueños, los deseos y las esperanzas de quienes han caído en sus manos. La vampira no sólo bebe la sangre de sus víctimas, devora su mundo y lo que este encierra.

Se han analizado hasta este momento diferentes motivos emblemáticos de las mujeres vampiro en la literatura, no obstante Gautier le dio a su relato el nombre de *la muerte enamorada* porque, a diferencia de las diferentes razones que provocaron la



resurrección en las otras vampiras, Clarimonda volvió a la vida por el amor que le profesaba a Romualdo. Bastó sólo “un beso sobre los labios muertos” (2001: 36) para devolverle el hálito de vida a su cuerpo yerto. ¿Qué extraño elixir tiene la tibieza de los labios del amante sobre la dama muerta? Pareciera llevar implícita la promesa del amor eterno; impulso que da paso a la resurrección de Clarimonda.

Lejos de firmar Romualdo su sentencia de muerte, es Clarimonda quien sella su fatal destino al intoxicarse de la correspondencia del amor de Romualdo. A partir de ese instante, quedarán condenados a un amor dual y tormentoso que será la perdición de la vampira.

Clarimonda, con la siguiente declaración, parece conocer el amor que le ha sido asignado por el destino y vuelve una y otra vez a la vida hasta encontrarse con su amor verdadero, mismo que le ha regalado la vida eterna:

Te amaba mucho antes de conocerte, querido Romualdo, y por eso te busqué por todas partes. Eras mi sueño, y cuando en ese instante fatal te encontré en la iglesia, no pude sino decirme: ¡Es él! Te lancé entonces una mirada en la que latía toda mi devoción por ti; [...] ¡Clarimonda la muerta, a la que has resucitado con un beso, y que por ti es capaz de forzar su propio sepulcro para venir a consagrarte una vida a la que sólo ha regresado para hacerte feliz, nunca podrá ser tu única dueña! (2001: 42)

A partir de ese momento, sus vidas quedarán ligadas en una simbiótica existencia en donde los dos obtienen lo que siempre han deseado: Romualdo, placeres ilimitados y saberse amado por una mujer de extraordinaria belleza. Clarimonda, por su parte, el amor eterno y su fuente de vida

Este último punto conlleva al análisis de uno de los motivos principales que caracterizan a la vampira: la sangre como alimento. Pese a que Clarimonda necesita del preciado líquido para sobrevivir, se conforma con tomar unas pocas gotas de sangre para no asesinar a Romualdo. El amor la ciega y no le interesan las consecuencias de sólo tomar lo indispensable para no morir.

Un debilitamiento notorio y una salud deteriorada fueron las consecuencias de su sacrificio. La vida de Clarimonda depende de la vida de Romualdo; pero no al punto de matarlo, porque así acabaría con el verdadero motor de su existencia vampírica: el amor de su vida.

En oposición a la lascivia de otras vampiras, Clarimonda reprime su apetito sexual para consagrarse sólo a Romualdo, incluso, sólo bebiendo de la sangre de él: “Sólo cogeré de tu vida lo imprescindible para que la mía no se extinga. Si no te quisiera tanto buscaría otros amantes cuyas venas dejaría secas, pero desde que te conozco los odio a todos.” (2001: 50)

No obstante, pese a todos los sacrificios de Clarimonda, Romualdo sucumbe ante los argumentos del antagonista del relato, el abad Serapión. Resuelve enfrentar al enamorado con la realidad de su pasión y decide llevarlo a la morada fúnebre de su amada, propiciando la confrontación con la verdadera esencia de la muerte, el vacío y la nada que ofrece un cadáver carente de la vitalidad que sólo la noche y el reflejo del amor de Romualdo ha podido brindarle.

Las circunstancias en las que encuentran el cuerpo de Clarimonda establecerán un arquetipo en los relatos posteriores: “[...] pálida como el mármol, y con sus manos unidas

sobre el pecho. Su blanco sudario mostraba un único pliegue desde la cabeza a los pies. Una minúscula gota púrpura brillaba como una rosa en un extremo de su boca lívida.” (2001: 53)

A diferencia de Carmilla, Clarimonda es destruida con agua bendita. Sin embargo, el motivo de la nula resistencia de la vampira ante su eminente muerte, será un motivo retomado por ambos autores.

Romualdo traicionó el amor de Clarimonda, ese amor hecho a base de sacrificios y sin condiciones que pagó con duda y desconfianza. Consagró su retorno a la vida a un solo hombre; poniendo incluso en peligro la propia. Romualdo cae en los discursos malintencionados y moralistas de Serapión. Sucumbe a la duda y al temor que lo conducen a acabar con el amor de su vida.

La muerte enamorada representa la fusión del amor verdadero y la voluptuosidad exacerbada, herencia directa de sus predecesoras. Así, del mismo modo que reinventa y mixtifica los motivos mencionados, aporta nuevos elementos a la construcción de Sandra.

#### **2.4 Carmilla: el epítome de la vampira**

El escritor irlandés Joseph Sheridan Le Fanu escribió en 1872 una de las más grandes novelas de vampiros: *Carmilla*. La narración consagra el paradigma de la mujer vampiro con todos sus elementos tradicionales. Sheridan Le Fanu recupera todos los vestigios de sus antecesoras y las lleva a un nivel hiperbólico. A lo largo de este apartado, se analizarán todas estas características que el autor recupera y las plasma en su personaje.

La historia es contada, ocho años después, por la víctima que ha sobrevivido al ataque de Carmilla: Laura, una joven de 19 años que vive en un solitario castillo de Estiria junto con su padre. Huérfana de madre, su crianza y cuidado corrieron a cargo de la ama de llaves, madame Perrodon y una institutriz, la señorita Lafontaine. Bajo el signo de la melancolía provocada por la ausencia de la madre muerta, la protagonista y su padre viven en un mundo de soledad y recogimiento. Sus vidas transcurren taciturnas en el retiro hasta esa lúgubre noche en que Carmilla llegó a su casa en extrañas y atropelladas circunstancias.

Mientras Laura y su padre daban un paseo nocturno en las inmediaciones del castillo, un carruaje se accidentó. Una de las pasajeras es una débil y delirante joven al cuidado de una mujer de místico semblante que, alegando una urgencia, delega el cuidado de su supuesta hija a los testigos del percance. La joven dama es Carmilla, y con ella no sólo llega un huésped a la solitaria vida del viudo y la huérfana, también llega la muerte.

Los motivos y rasgos que integran el personaje de Carmilla, la revelan como la primera vampira literaria que reúne todas las características hipotextuales de narraciones y poemas anteriores. En ella vemos renacer a una Lamia de Keats, con elementos clásicos de la novia de Corinto y desde luego, la reminiscencia mítica de Lilith.

El primer motivo recurrente en la construcción de la vampira es su arribo a la historia bajo circunstancias fortuitas y que parecerían accidentales, sin embargo la vampira, como sempiterna observadora de la eternidad, buscará siempre el momento preciso para llegar a sus víctimas con la mayor sutileza del mundo. El tiempo no es problema para ella, tiene literalmente toda una vida para abordar a sus víctimas.

En un inusitado accidente, los caballos del carruaje donde viajaba Carmilla, se desbocan y provocan que el vehículo se voltee. Ante la caótica circunstancia, el padre de Laura decide acoger a la joven mujer que ha resultado malherida en el accidente. Bajo un estado lívido y exánime, hace su primera aparición Carmilla, un disfraz de inocencia y fragilidad con el que siempre será presentada la vampira:

La joven estaba aparentemente aturdida, más desde luego todavía viva. Mi padre, que se preciaba de entender algo de medicina, le había tomado la muñeca y aseguró a la dama que declaraba ser su madre, que su pulso, aunque débil e irregular, sin duda todavía podía percibirse. (Le Fanu, 2001:71)

Éste resulta ser el primer encuentro que tiene Laura con Carmilla, en un estado totalmente indefenso, vulnerable y con apenas un aliento de vida. Las eventualidades no le dan otra alternativa al padre de Laura, más que ofrecer su hospitalidad a las damas en problemas, influenciado también por los ruegos de su solitaria hija que, desde el preciso momento en que vio a Carmilla, quedó encantada de la singular criatura.

La monstruosidad de la vampira sufrirá una mixtificación venial, indefensa y frágil, capaz de maquillar el horror de sus entrañas. De lo contrario, nunca surgiría el encantamiento que ciernen sobre sus presas. La belleza, la inocencia y la vulnerabilidad son la carta de presentación de nuestra figura legendaria. Sólo basta recordar, el velo virginal con el que aparecen la dama corintia de Goethe y la emblemática Geraldine de Coleridge.

Aunque el fragmento anterior presenta este primer encuentro entre Laura y Carmilla, la narradora de la historia hace alusión a un sueño que tuvo cuando tenía 6 años. En él, tuvo una visión profética en el que tuvo un encuentro con Carmilla. Laura refiere:

No debía de tener yo más de seis años cuando, cierta noche, me desperté y, mirando en torno a la habitación desde mi lecho [...] vi un rostro solemne, pero muy hermoso, que me miraba desde uno de los costados de la cama. Era el rostro de una joven dama que estaba de rodillas, con las manos bajo mi colcha [...] Ella me acarició con sus manos, se tendió a mi lado en la cama, y me trajo hacia sí, sonriendo. De inmediato me sentí deliciosamente apaciguada y me quedé dormida otra vez. Me desperté con una sensación como si me clavaran profundamente en el pecho dos alfileres al mismo tiempo y lancé un grito. (2001: 60)

Los sueños otorgan al vampiro el vehículo idóneo para llegar a sus víctimas sin obstáculos. No hay llaves, no hay cerrojos ni murallas impenetrables que puedan repeler el poder de la ensoñación. El sueño, el hermano menor de la muerte, eterno aliado del vampiro; finalmente la antesala del descanso eterno, un ensayo del deceso y una etapa intermedia entre vida y muerte; esfera en la que el vampiro se desplaza porque no disfruta del descanso eterno que le concedería la muerte pero tampoco del brebaje de realidad sensorial y emocional de la que disfrutaba en vida.

No hay que perder de vista que el territorio de los sueños es el vínculo que establece la vampira para comenzar con la posesión de sus víctimas. A través del sueño y la ensoñación se apoderan de la voluntad y de los más profundos deseos de la presa en cuestión. No es gratuito que el inconsciente sea el primer móvil de seducción; en él habitan los más oscuros secretos, deseos y temores de los seres humanos. Para la vampira, representa el perfecto mecanismo de reconocimiento de sus víctimas porque comienza alimentarse de una manera entrópica. Más allá de la sangre, las vampiras también se alimentan de sueños y deseos.

Otro motivo siempre latente en la configuración de la vampira, es la belleza cautivadora y sobrenatural de la que son poseedoras. Su atractivo, invariablemente,

arrebata la voluntad de las personas con la que establece contacto. Siempre una belleza más propia de lo inerte, marmórea cual efigie griega que proyecta estatismo atemporal, mas no vida.

Todas las vampiras descritas en este estudio, míticas o literarias, conforman una galería de belleza preternatural. Le Fanu no es la excepción. Describe a Carmilla como:

[...] esbelta y asombrosamente elegante. [...] Su tez era brillante y oscura; sus facciones, pequeñas y muy bien formadas; sus ojos grandes, negros y brillantes. Su cabello era absolutamente maravilloso: jamás he visto otro tan espeso y tan largo como el suyo [...] Era exquisitamente fino y suave, de color castaño muy oscuro [...]. (2001:84)

La belleza de Carmilla evoca una belleza etérea, producto más de un mundo de ensueño que a una belleza mortal. Conserva las características de una belleza yerta que el tiempo no deteriora, una belleza que se convierte en monstruosa al exceder los límites que el flujo de la sangre consiente a la vitalidad de los vivos. Le Fanu retoma los prototipos anteriores enfatizando la belleza de sus ojos así como en la profundidad de su mirada, abismos de perdición para los personajes que caen en ellos. El color de su piel, fragmento pulido de mármol, pareciera hipnotizar, lo mismo que el brillo y longitud de sus cabellos que emulan a las serpientes sugestivas de Medusa.

Un arquetipo que Le Fanu incorpora a su vampira y que fungirá como un motivo emblemático en la literatura de vampiros subsecuente, es el amor lésbico. A lo largo de toda la novela se hace patente el amor de Carmilla hacia Laura y el enamoramiento recíproco en el que ha caído la protagonista.

La sexualidad exacerbada y la lascivia serán siempre un elemento latente en las revinientes; sin embargo, bajo el contexto de la mojigatería victoriana, estos episodios novelescos serán disfrazados de un eufemismo poético que concentrará todo su significado en la inferencia, más que en los hechos explícitos. Aunque *Le Fanu* no es la excepción, sí imprime este dejo de homoerotismo en toda la interacción que tiene Laura con Carmilla en sutiles gestos y declaraciones que se realizan ambas mujeres en el tratamiento de toda la novela, claro, siempre bajo la máscara de una íntima amistad entre damas de buena cuna.

El siguiente fragmento es sólo una muestra de este lenguaje amoroso con el que Carmilla se refiere a su querida amiga, justo en el momento en que ellas comparten el sueño en el que se conocieron doce años atrás:

Si no fuerais tan bonita, pienso que me habrías asustado mucho. Mas, siendo como sois tan hermosa, y ambas tan jóvenes, únicamente tengo la impresión de que os he conocido hace doce años, y que ya tengo derecho a vuestra intimidad [...] Me pregunto si os sentís tan extrañamente atraída hacia mí como yo hacia vos. Nunca tuve una amiga. ¿Encontraré una ahora? (2001: 83)

En una constante oscilación entre la amistad y el cortejo, Carmilla le revela su clara atracción hacia Laura. Ciertamente, va más allá de una simple confesión amistosa y comienza a tomar tintes de seducción al envolver a Laura en esta serie de halagos e intenciones intimistas. No obstante, Carmilla vuelve al punto de la amistad para enmascarar, nuevamente, sus verdaderos propósitos de flirteo.

Por otro lado, tenemos la reacción de Laura ante estas francas declaraciones. Ella tiene un manifiesto enamoramiento hacia Carmilla pero es un sentimiento ambiguo, confuso y lleno de contrariedad que dista mucho de sumergirla en un estado de paz. Quizá



Le Fanu, en esta respuesta de Laura, deja evidente la doble moral de su época en el momento de generar un malestar ético en la protagonista por sentir atracción hacia alguien de su mismo género. El amor homosexual siempre será un dilema moral castigado severamente, más si surge entre mujeres. (Meyer, 1999)

En todo el relato, el discurso de Laura discurre entre estas dos posturas: por un lado se encuentra atraída por Carmilla, genera sentimientos amorosos hacia ella y sabe que su existencia está estrechamente ligada a la suya. Por otro lado, la culpabilidad por sentirse atraída hacia una mujer, gesta en ella perturbación e incomodidad ante la compañía de su misteriosa huésped.

La continuación del diálogo citado anteriormente, deja en claro esta polarización sentimental de la que sufre Laura: “No obstante, en este sentimiento ambiguo prevalecía enormemente la atracción. Era tan hermosa y tan indescritiblemente atractiva que me intrigaba y me subyugaba” (2001:82). Laura deja claro el poderoso dominio que Carmilla ejerce sobre ella y, por más incómodo que sea el sentimiento que en ella genera, sabe que no podrá alejarse de ella porque ese mismo sentimiento contradictorio está regido por una condena más poderosa que la simple atracción: El amor.

Con lo anterior, llegamos al punto generador en el cual convergen y se desencadenan todos los relatos de vampiras, el hipotexto por excelencia: el anhelo del amor eterno. Ese deseo capaz de regresar a un muerto de la cripta y cuyo único fin es perpetuar la vida de quienes aman en su errática e inmortal existencia. La única sangre que fluye por el torrente sanguíneo del vampiro es aquella que beben de sus víctimas y en las vampiras, específicamente hablando, es la sangre de los seres que han amado.

Siempre, el alimentarse de sus víctimas, es una manera de amar. Al igual que Clarimonda bebe discretamente de la sangre de Romualdo en un acto de amor y la vampira de Goethe lo hace de la misma manera con el prometido de su hermana; Carmilla consume la sangre de Laura con el afán de inmortalizar a su víctima en su eternidad vampírica. En un discurso muy similar al que hace Clarimonda cuando Romualdo la sorprende bebiendo de él, Carmilla no repara en exteriorizar sus intenciones y en un acto de honestidad le hace de su conocimiento que su vida depende de la de ella:

-Querida mía, vuestro corazoncito está herido. No me juzguéis cruel por atacar la ley irresistible de mi fuerza y mi debilidad [...] En el éxtasis de mi enorme humillación, vivo en vuestra cálida vida, y vos moriréis...moriréis, dulcemente moriréis...en la mía. (2001:86)

¿Cuál es esta ley irresistible de la que habla Carmilla? La ley de preservación que gobierna a los de su especie: muy a su pesar, deben alimentarse de otras vidas para mantener su perennidad. Una cara de esta dicotomía implica la necesidad de obtener su fortaleza a través de la sangre. La otra, refiere al estado de debilidad que conlleva la ausencia de ésta. Debilidad a su vez asociada a la resistencia que ofrece la propia Carmilla contra sus propios instintos en el momento en que se enamora de Laura.

La vampira concientiza a su víctima de que es necesario morir para vivir en la vida eterna, un espacio atemporal donde las convenciones y las leyes de la naturaleza no podrán interrumpir el profundo amor que se desarrolla entre la victimaria y el objeto de su deseo. El ser que sufre la obsesión del amor vampírico, ofrenda su vida a otra que se consumirá irremediamente si no existe este sacrificio.

Las víctimas, por el contrario de lo que pudiera pensarse, van ufanas a la piedra de los sacrificios porque saben que en la vida de la amada podrá inmortalizarse la suya. Dicha relación la encontramos como un motivo recurrente en *La muerte enamorada* y *La novia de Corinto*. Sus víctimas no son furtivas, la promesa de amor eterno será siempre el sello de su sentencia de muerte, no se reduce a un simple hábito alimenticio.

El acto de amor más grande que un ser humano puede hacer es morir por otro. Sólo basta recordar la consigna del cristianismo: Hay que morir para vivir. El más famoso personaje de la cristiandad tuvo que sacrificar su vida en un acto de amor por la humanidad, regresó a la vida y en los rituales de la eucaristía se invita a los creyentes a beber, simbólicamente claro está, de su sangre y vivir por siempre.

Hasta este momento se han analizado diferentes motivos encontrados en otros hipertextos pertenecientes a la literatura de vampiras. No obstante, con Carmilla aparecen diferentes motivos que se sumarán a las vampiras que la preceden. Un elemento innovador que se adhiere a la caracterización de la mujer vampiro, es el origen vampírico de Carmilla. Ella no vuelve de la muerte a causa de un conjuro nigromante como en el caso de Brunhilda; tampoco el dolor de perder a un hijo, emulando a Lamia o Lilith. Carmilla, en contraposición con las otras, sufrió la posesión onírica de un vampiro.

Pocos detalles recuerda de su padecimiento y sólo es consciente de una punción dolorosa en el pecho que le provocó una afección sanguínea, la postró en cama y casi la mata, convirtiéndola en lo que ahora es...un vampiro:

Sólo haciendo un gran esfuerzo puedo recordarlo. [...] Algo ocurrió aquella noche que oscurece la imagen y difumina los detalles. Casi me asesinaron estando yo en cama, me hirieron aquí –se tocó el pecho-. Desde entonces nunca

he vuelto a hacer la misma. [...] Me invadió un amor cruel, extraño, capaz de arrebatarme la vida. El amor exige sacrificios. Y no hay sacrificios sin sangre. (2001: 106)

La sintomatología que recuerda Carmilla es exactamente la misma de la que sufren sus ahora víctimas: pesadillas constantes, siempre acompañadas de un par de extrañas punciones en el pecho, una profunda melancolía, debilitamiento anímico y físico que irremediablemente las lleva a la muerte momentánea, previa a la reencarnación.

Lo mencionado anteriormente es sólo la historia que recuerda Carmilla. Su verdadera historia es revelada, momentos posteriores a su aniquilación, por el barón Vordenburg. Cuenta que era una joven noble de la alta Estiria, la condesa Mircalla Karnstein. Vivió un apasionado romance con un joven moravo, pero los infortunios de su primera vida la llevaron a una muerte prematura. El barón les revela a Laura y a su padre las probables causas que convirtieron a Carmilla en un monstruo hematófago:

En determinadas circunstancias, un suicida puede convertirse en vampiro. Ese espectro visita en sueños a determinadas personas vivas, las cuales mueren y, en la tumba se transforman, casi invariablemente, en vampiros. Eso fue lo que sucedió en el caso de la bella Mircalla, que había sido atormentada por uno de esos demonios. (2001: 170)

Le Fanu, aparte de cohesionar los distintos elementos vampíricos propios de la literatura gótica de su tiempo, adhesina elementos clásicos de las leyendas de vampiros gestadas en las regiones de Moravia, Polonia, Rumania y Hungría. La gente de las regiones mencionadas anteriormente, tenían la absoluta certeza de la existencia de los vampiros y tenían la firme creencia que todos aquellos suicidas regresaban a la vida convertidos en bebedores de sangre.

Otro elemento que Le Fanu aporta a su constructo vampírico es la emblemática mordida. Vampiras precedentes no presentan el paradigma de los simbólicos incisivos prominentes y puntiagudos, tales como la herida que deja la mordida de una serpiente, símbolo relacionado con la mujer vampiro y tratado en el capítulo anterior. Sheridan Le Fanu fue el primer escritor en incluir en su dama de la muerte este motivo que será el símbolo por excelencia en la representación del vampiro. “De repente sentí un dolor punzante, como si me clavaran profundamente en el pecho dos largas agujas, con una separación entre ellas de una o dos pulgadas.” (2001: 108).

Le Fanu retoma la marca de la serpiente, incluso la separación existente entre cada uno de los colmillos. Desde luego, no es una referencia a la mordida humana porque los incisivos se encuentran considerablemente más separados.

El vampirismo es un símbolo evidente de una enfermedad del espíritu. Enferma el alma de un padecimiento que envolverá a todas las obras pertenecientes a este género, en un ambiente de melancolía, el sino bajo el cual se rigen toda esta serie de relatos. La vampira y su víctima se desarrollan en una eterna paradoja del enamoramiento y la tristeza crónica, ambas en la misma proporción.

Es el caso de Laura porque su semblante se ve ensombrecido por un eterno luto, quizá porque presiente su futuro ocaso y se autoprofesa el respectivo duelo. Una tristeza que se disfruta debido a que se atavía con el disfraz del amor.

El confinamiento a las sombras, la condena a la noche eterna; es otro motivo que Le Fanu exalta en Carmilla. Todas las deidades y vampiras anteriores siempre aparecen cobijadas por el manto nocturno. Pareciera que la luna inyecta vitalidad en sus venas y

despierta en ellas el instinto de cacería. A pesar de ello, la reticencia a la luz solar es un elemento sutil que Le Fanu y los anteriores autores dejan ver en sus vampiras. Con el paso del tiempo y en relatos posteriores, la luz solar será el elemento eficaz para la aniquilación del monstruo.

En el caso de Carmilla y como el padre de Laura refiere, “Ella no baja nunca antes del atardecer.” (2001:126). De manera contraria, es un ave nocturna. Todas las noches echa llave a su recámara y sale a infectar de una extraña enfermedad a las jóvenes de la aldea para, posteriormente, irse a descansar a su tumba en las ruinas del castillo Karnstein. En cuanto el ocaso comienza a cubrir de un tinte carmín el cielo, vuelve sigilosa a los aposentos del castillo donde es huésped, para integrarse a la rutina de la familia como si nada hubiera pasado.

Una noche fue descubierta después de un sueño terrible que asaltó a Laura. Frenética, corrió a los aposentos de Carmilla para verificar que su querida amiga se encontraba sana y salva:

[...] ordené a los hombres que forzaran la cerradura. Así hicieron, mientras nosotras nos quedamos esperando en el umbral [...]. Y de ese modo, escudriñamos la habitación.

La llamamos por su nombre. Mas seguimos sin obtener una respuesta. Registramos la habitación. Todo estaba en orden. Exactamente en el mismo estado en que yo lo había dejado al darle las buenas noches. Mas Carmilla había desaparecido. (2001: 117)

Por supuesto, Carmilla pretextó no acordarse de nada y supusieron que era víctima de una extraña clase de sonambulismo, sin ni siquiera sospechar los extraños hábitos nocturnos de su protegida.

La aversión a los símbolos religiosos es otro motivo que tomará fuerza en esta obra. Si bien no ha sido una constante en los anteriores relatos, con Carmilla cobra fuerza la evasión e incluso repulsión, a los símbolos y rituales religiosos.

Dicha aversión no es más que una reconfiguración de los antiguos amuletos cabalísticos que servían para proteger a los niños de la voracidad de Lilith. Con la hegemonía del catolicismo, todas estas creencias son rebautizadas bajo otros nombres y símbolos pero la finalidad sigue siendo la misma: proteger a los creyentes contra los espíritus, ahora demoníacos.

Carmilla evita a toda costa los temas concernientes a los designios de Dios. Atribuye el curso de la vida y sus vicisitudes al libre albedrío y al curso de la naturaleza. De igual modo, elude los servicios religiosos y jamás reza antes de ir a dormir. Sencillamente, es porque ella es descendiente de aquella estirpe proscrita del paraíso, de renegados de los mandatos divinos; una de las tantas reencarnaciones de la hija no reconocida de Dios.

A ciencia cierta, los vampiros son inmortales pero como conservan su cuerpo mortal, están expuestos a la muerte si su conducto de sentimientos y pensamientos se ve destruido de manera abrupta. En el primer caso, deberá ser destruido el corazón y en el segundo caso, la cabeza deberá ser separada del cuerpo. Existen incluso toda una serie de rituales procedimentales cuyo origen se remonta al folclor medieval de Europa central.

La llegada de la peste negra y otras enfermedades que asolaron aquellos territorios, vinieron acompañadas también de una ola de supersticiones, óptimos paliativos para sobrellevar el horror de la muerte. A través de estas creencias, el imaginario medieval le

devuelve la vida a sus muertos y los convierte en revivientes que noche tras noche, mantendrán su no vida a través de la sangre de los pobladores de su comunidad. De esta manera, los sobrevivientes de la peste tenían sus preocupaciones puestas en los seres de ultratumba quienes finalmente se convirtieron en una esperanza fehaciente de vida, incluso después de la muerte; y en un distractor tan eficaz que fungió como un placebo mental ante el contundente diezmo epidemiológico de la población medieval europea.

Todas estas supercherías produjeron una serie de tratados con instrucciones precisas para el exterminio del monstruo hematófago. Entre ellas destacan el terrible *Malleus Malleficarum*, escrito por los monjes inquisidores dominicos Jacob Sprenger y Heinrich Kramer; y *Disertaciones sobre las apariciones de ángeles, demonios, espíritus, resucitados, y vampiros de Hungría, Bohemia, Moravia, y Silesia* de Dom Agustin Calmet. Este último detonó la firme creencia en los vampiros, paradójicamente, en el iluminado siglo de la Ilustración.

Le Fanu, conocedor y estudioso de estos tratados, siguió fielmente los procedimientos de aniquilación para terminar con su vampira. En primera instancia, describe textualmente el reconocimiento del lugar de reposo de Carmilla, con los signos inconfundibles de un vampiro:

Se abrió la tumba de la condesa Mircalla, y tanto el general como mi padre reconocieron a su pérfida y bella huésped en el rostro que ahora aparecía ante sus ojos. A pesar de los ciento cincuenta años que habían transcurrido desde su entierro, sus facciones se mostraban inflamadas de calor vital. Tenía los ojos abiertos. El ataúd no despedía ningún hedor a cadáver. Los dos médicos presentes, uno oficialmente, el otro de parte del promotor de la investigación, atestiguaron el hecho prodigioso de que una respiración tenue, pero perceptible, animaba el cadáver, con su correspondiente palpitación en el corazón. Los miembros eran perfectamente flexibles, la carne elástica. El pesado ataúd estaba inundado de sangre, en el que el cuerpo yacía sumergido hasta una altura de unas



siete pulgadas. Ahí estaban, pues, todas las pruebas y síntomas admitidos del vampirismo. (2001: 166)

Le Fanu, con este fragmento, parece haber parafraseado la Carta 20 incluida en el tomo IV de *las Cartas eruditas y curiosas* del monje benedictino Benito Jerónimo Feijoo, que lleva por título *Reflexiones críticas sobre las dos disertaciones que, en orden a apariciones de espíritus y los llamados vampiros, dio a luz poco ha el célebre benedictino y famoso expositor de la Biblia don Agustín Calmet*. Dicha carta, contrariamente a lo que pudiera sugerir el título, trata de explicar y desmentir toda la serie de supersticiones expuestas por Calmet en su popular tratado. Sin embargo, la descripción que realiza acerca del aposento del vampiro, refiere a un medular hipotexto, no sólo aludido por Le Fanu, sino por gran parte de la producción literaria en donde la figura protagónica sea un vampiro. Anteriormente, Gautier los hizo en su momento con Clarimonda y ahora Le Fanu recupera las mismas características en el sepulcro de Carmilla. Feijoo refiere:

[...] los sepulcros se ven siempre cerrados, la tierra no está removida, ni la lápida apartada; y cuando por las señas que ellos han discurrido, o inventado, llegan a persuadirse que el Vampiro, que los inquieta, es tal, o cual difunto, abren su sepulcro, y en él encuentran el cadáver; pero no sólo según dicen ellos, sin putrefacción, ni mal olor alguno, aunque haya fallecido, y le hayan enterrado ocho, o diez meses antes; pero las carnes enteras, con el mismo color que cuando vivos, los miembros flexibles, y perfectamente fluida la sangre. (Feijoo, 2006: 32)

La condesa Mircalla presenta cada uno de estos motivos expuestos en la carta de Feijoo. Si bien Le Fanu agrega otros signos tales como la respiración y el latido del corazón, no serán motivos de peso que se retomen en relatos ulteriores.

Una vez hallado el refugio de Carmilla e identificados todos los signos de vampirismo, procede la ejecución que consagrará a la estaca en el corazón como símbolo paradigmático de la segunda y definitiva muerte del vampiro. Al día siguiente de encontrar el mausoleo de la condesa Karnstein, el general Spildorf, el padre de Laura y el barón Vordenburg: “de acuerdo con las prácticas antiguas, sacaron el cadáver y le clavaron una estaca afilada en el corazón [...] Después le cortaron la cabeza [...] El cuerpo y la cabeza fueron colocados en una pila de leña y reducidos a cenizas [...]”. (2001: 166)

Tal y como lo indican los cánones. Carmilla fue ejecutada. Cabe resaltar que, al igual que en otros relatos del mismo sesgo, la vampira no desencadenará una difícil cacería para sus captores, a diferencia de la lucha frenética que siempre ofrecerán sus congéneres masculinos. Sencillamente, es aniquilada en el lecho donde reposa. Al igual que Clarimonda, será sorprendida en su sepulcro y le darán muerte de la misma manera, sin oponer resistencia o intentar escapar.

La novela corta de Joseph Sheridan Le Fanu se convirtió en el hipotexto más emblemático y tantas veces retomado en los relatos posteriores. Incluso, Bram Stoker tomó como un modelo a seguir las características icónicas de Carmilla que le darán vida al vampiro más famoso de todos los tiempos: Drácula.

## **2.6 Las novias de Drácula**

Bram Stoker escribió en 1897 una de las más grandes obras de la literatura vampírica que, sin lugar a dudas, no sólo acabó de acuñar la configuración del vampiro, sino que marcó un

hito en la empresa literaria y cinematográfica posterior a la aparición del cruel y enigmático conde Drácula. La creación de Stoker está cimentada en el personaje histórico de Vlad III el Empalador, voivoda cristiano de la región de Valaquia que pasaría a la historia por sus métodos truculentos y crueles utilizados para repeler la invasión turca. Era hijo de un cófrade de la Orden del Dragón llamado Vlad Dracul, por esa razón adquirió el sobrenombre de Drácula que significa “pequeño dragón”.

El eco legendario de su reputación de empalador, el folclor balcánico plagado de muertos que regresan de la tumba, la condesa Bathory, las secuelas de la peste negra y tratados como el de Dom Agustin Calmet quien se encargó de recopilar todos estos relatos y darles un respaldo religioso; aunado a las lecturas de las obras anteriormente comentadas y su profundo interés y conocimiento del tema; Stoker realizó una poción alquímica literaria que dio como resultado esta novela.

El personaje principal es homónimo a la novela y en él confluyen y se consagran todos los motivos míticos, legendarios y literarios del vampiro. Sin embargo, el objeto de estudio del presente trabajo, no es la figura del vampiro masculino y como apunta Pilar Pedraza: “las vampiras, [...] en principio son autónomas y corresponden a otra rama de la tradición popular y culta, empezando por su origen, que es griego clásico.” (Pedraza, 2004:209). Incluso, un origen más remoto hallado en la cultura asiria-babilónica. No obstante, su origen divino y su protagonismo hembrista en mitos y relatos anteriores se subyugan a su igual masculino cuando comparten escenario con el vampiro, y el carácter patriarcal retoma vuelo en el tratamiento general de la novela. De este modo, Drácula

subordina a las mujeres vampiro que aparecen en la novela dándoles el título de esposas o hijas, totalmente a merced de los deseos de su amo.

El punto central del estudio de este apartado son los personajes de Lucy Westenra y el trío de consortes de Drácula, poniendo bajo la lupa el personaje de Lucy. La mayoría de los estudios y análisis acerca de *Drácula* dirigen su atención al personaje de Mina Murray cuando la que en realidad presenta todos los motivos paradigmáticos de la vampira es la señorita Westenra.

Lucy Westenra es la típica joven victoriana, perteneciente a la clase burguesa británica, hermosa, mimada y amiga incondicional de Mina Murray. Al contrario de las víctimas de la vampiras como lo son Laura y Christabel, Lucy es huérfana de padre y busca suplir esa imagen paterna contrayendo matrimonio. Su carisma, carácter extrovertido, extraordinaria belleza y buena cuna, la convierten en una soltera codiciada por el Dr. John Seward, Quincey Morris y Arthur Holmwood, quien más tarde se convertirá en su prometido.

La imagen de Lucy, tan alejada del denso ambiente melancólico y solitario, se convertirá en la invitación perfecta para el conde Drácula. El vehículo de la llegada del vampiro, una vez más, el estado de ensoñación. Lucy comienza a sufrir severas crisis de sonambulismo, ajenas a su voluntad, busca responder al llamado del vampiro en este espacio que se entreteje entre el sueño y la realidad. El diario de Mina Murray relata una de estas conversaciones en donde Lucy describe una de estas crisis de sonambulismo:

- No, no soñé. Todo era real. Deseaba estar aquí, en este lugar sin saber por qué... Algo me daba miedo... No sé qué. Lo recuerdo muy bien y, no obstante, tenía que estar dormida. [...] También tengo la vaga sensación

de una sombra muy alargada, con unas pupilas relucientes, [...] al mismo tiempo, gocé de la sensación de estar rodeada por una dulzura inefable y una tristeza sin límites, todo a la vez. Después... fue como si me hundiese en un mar verde profundo; sentí un fuerte zumbido en los oídos, como seguramente sienten los que se ahogan. Creí dejar de existir, como si mi alma abandonara mi cuerpo, flotando en el aire. [...] Tuve la sensación de dolor, como si estuviese en medio de un temblor de tierra; [...]. (Stoker, 1999: 52)

Previa a la llegada física del conde, comienza a vampirizar a Lucy a través de los sueños. Escena que recuerda los ataques oníricos sufridos por Laura, Ambrosio, Christabel y Sir Walter, a diferencia de que estos fueron ocasionados por una vampira. El perseverante estado de vigilia y la presencia acechante del peligro es un motivo que Stoker retoma en el acoso vampírico del personaje en cuestión. De igual manera, su salud comienza a verse afectada y es presa de un debilitamiento constante.

Lucy representa para Stoker un símbolo de sensualidad explícita y de todas las conductas que no deben seguir las damas inglesas de buenas costumbres. En ella vuelca los prejuicios sociales de las mujeres llamadas por Mina, “de la nueva ola” y los castiga vampirizando a su personaje con una agonía lenta y dolorosa.

La misteriosa enfermedad de Lucy es asistida por uno de sus pretendientes, el Dr. Seward que al declararse incompetente para atender el mal, recurre al icónico Dr. Van Helsing, un experimentado médico y metafísico que descubre en la paciente los signos claros del vampirismo. Van Helsing representa la recurrente imagen patriarcal que pondrá fin a la epidemia vampírica.

El experimentado médico protege a la víctima con todos los elementos tradicionales propios de las leyendas balcánicas: satura la habitación de Lucy con ajos, crucifijos, y

hostias consagradas. Pero ineludiblemente, Lucy sucumbe ante el ataque final de Drácula y resurgen en ella todos los motivos intertextuales de sus antecesoras. Se desata en Hampstead una ola de desapariciones de infantes bajo la leyenda de “la dama de sangre”. Al igual que Lilith y Lamia, Lucy abandona su sepulcro para alimentarse de la sangre de niños. Stoker, hábilmente, reinventa la voracidad, la voluptuosidad y el terror que en su momento significó Lilith para los creyentes de las primeras etapas de la fe cristiana.

Van Helsing sabe que la muerte de Lucy es sólo el principio del horror y la ola de muerte que desatan los no-muertos. En estas circunstancias, convence a toda la corte de pretendientes para darle la verdadera muerte a la joven vampira bajo el mismo procedimiento utilizado por el abad Serapion en *La muerte enamorada*, o bien, el doctor Hesselius con *Carmilla*, “creo que debemos de cortarle la cabeza y quitarle el corazón” (1999: 233), explica Van Helsing al Dr. Seward.

Posterior a una minuciosa vigilancia y descubrir que Lucy abandona la cripta familiar por las noches, deciden ponerle fin al sufrimiento de la bella vampira, no sin antes haber tenido una confrontación que revela a los escépticos en lo que se ha convertido Lucy.

La dulzura de su rostro estaba reemplazada por una expresión dura y cruel y, en lugar de pureza, su semblante reflejaba deseos voluptuosos.

[...]

Eran los ojos de Lucy por su forma y color; pero los ojos de una Lucy impura, que brillaba con fulgor infernal y no con las cándidas pupilas que tanto habíamos amado. En aquel instante, lo que quedaba aún de mi amor se transformó en odio y execración; (1999, 291-292).

La muerte, en el entendido romántico, corrompe la virginidad femenina y el demonio que devuelve de la tumba simboliza en su apariencia toda la abyección que el género

masculino posee ante la impureza de una mujer que transgrede, no sólo los cánones del contexto social en el que se ve inmersa, sino las etapas del ciclo de la vida. Siempre personificará todo lo indeseable que su género puede representar en vida y exagera el terror masculino al incorporar un paso más en las etapas de todo ser vivo, pues no sólo nace, crece, se reproduce y muere; también resucita. Presenta la evidente anomalía en su estructura y desencadena un caos en el entendimiento biológico y religioso del orden natural de las cosas.

La muerte ha concedido a Lucy los dones de las deidades vampíricas: ha acentuado más su belleza, exaltado su voluptuosa sensualidad y no pierde la oportunidad de hacer uso de sus nuevos poderes al tratar de seducir a su prometido: “- ¡Ven conmigo, Arthur! ¡Abandona a tus compañeros y ven conmigo! ¡Necesito tenerte entre mis brazos! ¡Ven! ¡Reposaremos juntos! ¡Ven, maridito mío! ¡Ven conmigo!” (1999: 292). Lucy emula a una empusa reconfigurando su malignidad y adoptando sus características físicas y emocionales que ella tenía en vida con la finalidad de encantar a Arthur. Un Apolonio de Tiana, reinventado en Van Helsing, saca a Arthur de su trance y se convence de que es un demonio y no su Lucy quien habita ese ser, antes carísimo a sus ojos.

Al día siguiente, amparados por la protección del sol, proceden a la ejecución bajo los cánones tradicionales. Las instrucciones de Van Helsing son claras: “-Coja la estaca con la mano izquierda, coloque su punta sobre el corazón de Lucy, y empuñe el martillo con la otra mano, [...] golpee en nombre de Dios.” (1999, 297). De igual manera, sin lucha ni persecución, la vampira perece ante la imagen patriarcal representada por el doctor Van Helsing.

Las otras vampiras, de origen incierto y compañeras del conde en su castillo transilvano, encarnan los paradigmas clásicos de las novias de la muerte representadas por autores anteriores, con la salvedad de que ahora se ven subordinadas a un amo que les quita su protagonismo en la historia y las reduce a la categoría de sirvientas.

Su caracterización física redonda en los mismos motivos vinculados con la malignidad y la lascivia propios de Carmilla y Brunhilda:

Dos tenían el cabello oscuro, la nariz aquilina como el conde, y grandes ojos negros muy penetrantes que, bajo la palidez de la luz lunar, daban la sensación de sendas hogueras. La tercera era extraordinariamente hermosa, con una larga y ondulada cabellera dorada y unas pupilas semejantes a pálidos zafiros. (1999: 76)

El énfasis en el color de sus cabelleras y la profundidad de sus ojos establecen una relación directa con todas las connotaciones negativas que el mal representa, como ya se explicado en el subcapítulo dedicado al estudio de *Carmilla*.

Las novias de Drácula en palabras de Ángel Sala en su ensayo de *Contenedores imaginarios del mal*, apunta que estos personajes introducen “el aspecto edípico y bisexual del monstruo” (Domínguez, 2003: 341) puesto que el único y verdadero amor que ellas conocen es el que se profesan entre ellas mismas, compañeras de eternidad y cuyo amor genuino es el lésbico.

En el tratamiento de sus consortes llama la atención el reclamo que le hace una de ellas, en el justo momento en que el conde Drácula interrumpe abruptamente, el momento de suplicio exquisito del que está siendo víctima Jonathan Harker. Ella impreca: - ¡Tú no amaste jamás!”(1999: 78). Hay que recordar que para la mujer vampiro, beber de la sangre de sus víctimas, no es un mero acto de cacería, sino un acto de amor. Buscan siempre



llenar su vacío existencial a través de la sangre, vehículo del alma. El conde responde ante el reclamo: “- Sí, también yo sé amar. Y lo saben perfectamente. ¡Acuérdense!” (1999: 79).

La respuesta del tirano aristócrata permite inferir la relación amorosa que en algún momento de su existencia estableció con ellas. Las mujeres convertidas por el vampiro, en contraste con la vampira, formarán parte de su corte sin un vínculo sentimental que lo una a ellas, una más de su harem de damas revinientes. Existe el dominio y la doblegación, jamás el amor.

Precisamente, ese es el vínculo que comienzan a establecer con Mina Murray como nueva aspirante para unirse a sus filas. Si bien Mina no fue vampirizada por el conde, gracias a los pretendientes de Lucy, su marido y por supuesto, al doctor Van Helsing; sí sufre los estragos del trance establecido entre su vida mortal y su conversión.

Stoker representa en Mina Murray la mujer prototipo de la *femme fragile* en oposición a la *femme fatale* encarnada por Lucy. En palabras de Van Helsing, Mina posee la inteligencia de un hombre porque, aunque tiene las dulzuras de su sexo, su inteligencia es masculina, virtud que le ha valido la supervivencia al ataque del vampiro.

Mina Murray exalta los valores de la mujer sumisa, obediente a los designios del régimen patriarcal y aunque ella también sufre la vampirización de Drácula, Stoker la exonera del castigo de la inmortalidad como premio a su conducta ejemplar. De este modo, Mina se convertirá en la carnada de Van Helsing y la prepara para ser el arma letal que acabe con el monstruo a través de su pureza y obediencia.

Para fines del objeto de estudio central del trabajo, no conviene ahondar en la configuración de Mina puesto que no presenta ningún motivo importante retomado por Adriana Díaz Enciso en la construcción de su vampira, punto medular de esta investigación.

Finalmente, Mina es premiada con el símbolo que significó la maldición para Lamia y Lilith: la maternidad que llega a feliz término gracias a la solidaridad masculina que reivindica los roles asignados, social y religiosamente, al género femenino.

## **2.7 Anne Rice y la nueva genealogía de la vampira**

*Crónicas Vampíricas* es la serie de novelas escritas entre 1979 y 2003 por la autora estadounidense Anne Rice. La saga está compuesta por doce volúmenes que giran en torno al personaje de Lestat de Lincourt. Cada una de las novelas va incorporando toda una serie de personajes vampíricos que no sólo sirven de comparsas al protagonista, describen épocas, países, movimientos artísticos y diferentes filosofías.

La imagen del vampiro se vio sumergida en un sueño catatónico impuesto por el conde Drácula ya que desde su publicación en 1897 y su sobreexplotada imagen cinematográfica, escritores y cineastas se esmeraron en no dejar dormir al vampiro su sueño revitalizante que lo regresara de la tumba con nuevos bríos y su característica voracidad.

Anne Rice exhumó al anémico vampírico y se atrevió a contar su historia a través de los ojos y voz del monstruo hematófago. Hasta antes *Entrevista con el vampiro*, primera

novela de la saga, los relatos vampíricos eran narrados en voz de las víctimas y de los cazadores, cosificando absolutamente la figura del reviviente. La narrativa de Rice está concebida a través de los ojos del vampiro y sus experiencias, sensaciones y conocimientos de la inmortalidad. A través de sus personajes revela el universo nihilista depresivo que representa el saberse muerto y la tristeza profunda que esta noción significa.

El planteamiento de sus novelas no está centrado en la aniquilación del no-muerto, por lo contrario, habla de su supervivencia a través de los siglos y su lucha por mantener su anónima inmortalidad en un caótico mundo contemporáneo.

El estudio de sus novelas merecería una tesis aparte, sin embargo, el objeto de estudio en que se centra este trabajo es la figura de las mujeres vampiro, complicada delimitación a causa de la intrincada y prolífica teogonía vampírica creada por la autora.

Pese a la riqueza de vampiras que contiene la saga, el análisis se enfoca en tres personajes en los que convergen los motivos previamente explicados en los anteriores relatos. Los personajes son: Akasha, Maharet y Mekare, figuras representativas de la *Reina de los condenados*.

Anne Rice revolucionó la imagen de la mujer vampiro. En primer lugar, la libró del yugo y el sometimiento que ejerció su contraparte masculina y dejó de ser la hija o la esposa del aristócrata para convertirse una vez más, en la divinidad transgresora. Son descendientes de diosas y grandes hechiceras, reinas de bastos imperios, poseedoras de conocimientos ancestrales. Incluso, sus vampiros masculinos sufren esta feminización que los convierte más en un andrógino, que en un símbolo patriarcal y tirano.

En segundo lugar, cada una de ellas sufre una humanización absoluta a consecuencia de que no adolecen la pérdida de su alma. Por último, y en contraste con los orígenes inciertos de las otras vampiras, es posible conocer la causa por la que se han convertido en revinientes.

Anne Rice relata las diferentes edades del vampiro y remonta sus orígenes a las tierras de Lilith, justamente al mismo sitio en donde fueron encontrados los primeros vestigios de la deidad: la ciudad de Uruk, cuna de la princesa Akasha.

Akasha forma parte de la familia real y contrae nupcias con el Enkil, rey de Kemet. Ambos son víctimas del ataque de Amel, un espíritu bebedor de sangre que se apodera de los cadáveres de los jerarcas una vez que fueron asesinados por su pueblo.

La primera en recibir al huésped en su sangre es Akasha. Después de sufrir los estertores de la muerte, regresa a la vida y decide compartir el regalo de la inmortalidad con su fallecido esposo. La posesión los convierte en los primeros vampiros sobre la tierra y por tanto, padres de toda la prole de revinientes. Anne Rice, hábilmente, mimetiza la génesis de sus vampiros con la concepción judeo-cristiana a través de la analogía entre Akasha-Enkil, Eva-Adán. Al igual que Eva le regaló el conocimiento a Adán, Akasha regala a Enkil la inmortalidad.

La reina Akasha simboliza todas las deidades relacionadas con la sangre. En ella renace la voluptuosidad y tenacidad de Lilith, la voracidad de la diosa Kali, la furia de Lamia y la malignidad de la empusa. Recrea con elocuencia a las vampiras preliminares dando como resultado, el epítome de la vampira. Mito y leyenda le otorgan vida a un solo personaje.

El primer motivo a analizar en el personaje de Akasha es la extraordinaria belleza de la que es poseedora, una beldad hiperbólica que provoca desconfianza y repulsión ante la extralimitación de los parámetros normales de belleza:

“Verdaderamente aquella metamorfosis había realzado su belleza; pero había algo repelente en ella, como si no fuera la flor, sino la copia de la flor hecha de pura cera blanca. Y, a la par que se sumergía más en la reflexión, aparecía más sombría y más perversa.” (Rice, 2009, 533-534)

Rice evidencia la vulnerabilidad del vampiro hacia el sol. Parece que el dios Ra se ha vuelto contra ellos en una muestra de supremacía, pues los pobladores de Kemet adoran a Akasha y a Enkil como la encarnación de Isis y Osiris. El dios solar los confina a las sombras y los repliega a las moradas de sus antecesores muertos. Incluso Rice, se arriesga a brindar al lector, por primera vez en la literatura, una teoría del por qué el sol puede destruir a un vampiro:

El espíritu está trabajando vuestro cuerpo, está trabajando como el fuego trabaja la leña que consume, como el gusano trabaja el cadáver de un animal. Trabaja y trabaja y su trabajo es inevitable; es la continuación de la fusión que ha tenido lugar; por eso el sol hiere, porque usa toda su energía para hacer lo que debe de hacer, y no puede resistir el calor del sol en su ser. (2009: 540)

La voracidad en Akasha es evidente, existe esa sed insaciable en su interior acompañada de la malignidad del espíritu que la reina poseía en vida, no obedece más que a sus instintos alienados a su superficialidad e insensibilidad hacia el dolor de los demás. La vampirización detona en Akasha al monstruo que siempre llevó en sus entrañas pero que debido a su rango de jerarca, reprimía ante sus siervos.

Y mientras contemplaba al Rey, un cambio horroroso se operó en ella. Se lanzó al Rey como si fuera un animal hambriento y, con su larga lengua, lamió la sangre que le recubría la garganta y el pecho [...] Akasha era una leona del desierto

lamiendo la sangre de una presa recién cazada. Con la espalda encorvada y las rodillas levantadas, tiró hacia ella del cuerpo indefenso del Rey y le mordió la arteria de la garganta. (2009: 514)

Las historias de *La Reina de los condenados* se entretajan desde la perspectiva de los personajes vampiros. A través de ellos, se puede saber lo que significa vivir como un no muerto. Se perciben las sensaciones, emociones, frustraciones y sentimientos que visten la inmortalidad de estos seres. Sin lugar a dudas, el éxtasis de Akasha revela la connotación que refiere el alimentarse de sangre: “Nunca habían conocido un placer semejante, ni en sus lechos, ni en la mesa del banquete ni cuando estaban ebrios de cerveza o de vino. Aquello era la fuente de su vergüenza. No era el acto de matar; era aquella monstruosa sensación. Era el placer.” (2009: 541)

Hasta antes de la saga de Anne Rice, el acto de alimentarse de sangre se reducía al hecho de sobrevivir y mantener su existencia artificial, claro, visto desde la perspectiva de sus cazadores; pero ¿qué significa para el vampiro perpetuar la existencia de otro ser humano en sus venas? Es el éxtasis, el placer sublimado de sentir el alma de otro ser latiendo en un exánime corazón. Un postre reservado solo para los inmortales que escapa del entendimiento de los cuerpos con sangre templada corriendo por sus venas.

Los otros dos personajes sujetos a estudio son la dualidad que representan Mekare y Maharet, las gemelas hechiceras. Herederas de una tradición milenaria, las hermanas eran unas nigromantes que habitaban en las cavernas del Monte Carmelo. De cabello de fuego y ojos esmeralda, las gemelas tenían una comunicación directa con los espíritus de la naturaleza. Los mensajes que recibían del mundo inmaterial, les valió la fama en las

regiones circunvecinas, a tal grado, que los soberanos de Kemet solicitaron su sapiencia para ser puesta a prueba.

Las gemelas eran mortales pero acostumbraban una clase de vampirismo caníbal puesto que al pueblo que pertenecían, tenía la costumbre de comer los restos de sus seres queridos para preservarlos e inmortalizarlos en su existencia:

Pero la verdadera razón de que nos comiéramos a nuestros muertos era por respeto a ellos. Según nuestro punto de vista, era el modo adecuado de tratar los restos mortales de los que amábamos. Poníamos en nuestro interior los cuerpos de los que nos habían dado vida, los cuerpos de los que nuestros cuerpos habían salido. Y así se completaba un ciclo. Y los sagrados restos de los que amábamos quedaban a salvo del horror atroz de la putrefacción bajo tierra, o de ser devorados por las bestias salvajes, o quemados como si fueran combustible o deshecho. (2009: 416)

La esencia del vampirismo es inmortalizar el alma de aquellos que han servido de alimento. Si bien el conducto no es sólo la sangre, el pueblo de las gemelas otorgaba la inmortalidad a sus seres queridos a través de su ingesta. La idea de entregar un cuerpo, tan amado en vida, a la corrupción de la muerte deriva en un acto execrable y de poco agradecimiento para con los seres que tanta dichas les proporcionaron en vida.

Maharet y Mekare son presentadas ante Akasha y Enkil y puesta a prueba su capacidad de dominio y comunicación con los muertos con los espíritus, pero el espíritu oscuro de Amel ofende a la reina, motivo por el cual son condenadas al destierro y a la máxima humillación: ser ultrajadas en público. La brutalidad de los soberanos tuvo como consecuencia el embarazo de Maharet. Su hija se convertirá, en el futuro, la única línea mortal que mantenga conectada a Maharet con su esencia humana. Posteriormente, son sentenciadas a muerte porque Akasha las culpa de la vampirización de la que fue víctima.

Sin embargo Kahyman, el mayordomo del rey, las convierte en vampiras para evitar que perezcan en la hoguera.

Maharet Y Mekare representan la unión del mundo espiritual y terrenal. Rice les regala la herencia milenaria de la hechicería, sublimada en el momento en que cruzan los límites de la mortalidad. Cabe recordar que en la tradición medieval, la figura de la hechicera estaba inherentemente vinculada con el vampirismo. Rice desempolva dicha creencia y la consolida en sus gemelas vampiras.

En ellas resucita la fisonomía de Geraldine y su ofídica apariencia. No obstante, las hermanas no son el prototipo de la vampira despiadada y son vampiras, no por decisión, por herencia o *libero arbitrio*; del mismo modo que la protagonista de *La Sed*, una trágica imposición las condujo a un nuevo mundo del que poco entendimiento poseían.

Rice, a través de sus personajes, nos revela la percepción sensorial del vampiro a través del despertar a la inmortalidad de las gemelas, se puede empatizar con las sensaciones del vampiro ante los estertores de la muerte y su regreso a la no-vida o, tal vez, la no-muerte:

Oh, aquellos segundos divinos; aquellos momentos en que vi en el interior de mi cerebro la encantadora luz del cielo plateado; y mi hermana ante mí, sonriendo, con los brazos hacia arriba mientras la lluvia caía [...] Khayman me alimento con la magia [...] pero no sabéis lo que significa el Don Oscuro para los que son ciegos. Microscópicas chispas centelleaban en la gaseosa penumbra; luego parecía que el resplandor de una luz empezaba a definir las formas a mi alrededor, en débiles latidos; [...]. (2009: 551)

El vampirismo no es para los personajes una eterna condena, por el contrario, es considerado el Don Oscuro, un regalo de inmortalidad que muestra el mundo real que expulsa a los seres



humanos de la penumbra de aquella mítica caverna platónica y les abre los ojos a la genuina realidad.

Maharet se apropia de la melancolía tanática y la adopta como un modo de vida de la que sólo disfruta los episodios agridulces de los recuerdos de su vida mortal. Ya no son las víctimas o los personajes que rodean al vampiro quienes se encuentran bajo el influjo melancólico. La vampira se la ha bebido y la ha hecho parte de ella, no como una condena, sino como el vínculo entre la inmortalidad y su primera muerte.

De igual manera, Maharet remitifica la imagen de Lamia: una madre a la que le es arrebatada su hija y que sufre el suplicio de la mutilación de sus ojos, mismos que se ha tragado para ya no contemplar más el sufrimiento al que les ha sentenciado Akasha, encarnación de la deidad vengativa e implacable; a imagen y semejanza de la diosa Hera.

Finalmente, Rice humanizó a sus vampiros y los convirtió en una figura de añoranza para los humanos. No son bestias voraces que despiertan el terror de quienes los rodean; por el contrario, son dignos de admiración porque son el fruto del más grande anhelo de la humanidad: amor eterno y la inmortalidad.

### III. Sandra, la figura de la mujer vampiro

#### 3.1 Adriana Díaz Enciso y *La Sed*

Adriana Díaz Enciso nació en Guadalajara, Jalisco en 1964. Su obra consta de tres libros de poesía: *Sombra abierta*, *Pronunciación del deseo (de cara al mar)*, *Hacia la luz*, *Estaciones* y *Una rosa*; y como novelista inaugura su carrera con *La sed* en el 2001, seguida por *Puente del cielo*, y el libro de relatos *Cuentos de fantasmas y otras mentiras*.

Es una autora contemporánea que se ha preocupado por experimentar de manera seria y propositiva con un género poco explorado en la literatura mexicana: el horror. Y es precisamente, nuestro corpus en cuestión en donde incursiona y adapta la novela gótica del siglo XIX a un contexto y a un marco cultural actual.

Si bien, la novela gótica siempre fue considerada aberrante por darle rienda suelta a las bajas pasiones de la doble moral victoriana, siempre fungió como un reflejo distorsionado de la sociedad y los vicios culturales de su contexto histórico. La literatura gótica deforma la realidad a través de la figura del monstruo que no es más que el producto del inconsciente del caos colectivo.

En palabras de Stephen T. Asma, el monstruo “es más que una criatura odiosa de la imaginación, sino que es una especie de categoría cultural, empleado en dominios tan diversos como la religión, la biología, la literatura y la política.” (Asma, 2009: 13). Así, el monstruo aprende fácilmente a fusionarse en el campo de literatura, sufriendo las metamorfosis que las crisis y los excesos sociales demandan.

El monstruo que Díaz Enciso elige como protagonista de su novela es el vampiro, ya que desde la perspectiva de Inés Ordiz “este es un personaje atractivo a la par que repulsivo, que se configura como un monstruo humanizado, animal y criatura pensante que está vivo y muerto al mismo tiempo.” (Ordiz, 2012:3). La dualidad que lo representa le permite adaptarse a diferentes contextos, lugares y situaciones; consintiéndole mimetizarse a los ambientes físicos y psicológicos en el que el autor lo sitúe.

*La sed* se nutre de todos los temas y motivos de épocas y autores anteriores, esculpiendo una pareja de vampiros con todas las características del monstruo pero con sensaciones, sufrimientos y tormentos humanos. Ambos son un producto de la literatura gótica de horror mexicana que fusiona el mundo anglosajón de Samuel y la cultura mexicana de Sandra.

La novela cuenta la historia de Sandra, nuestra vampira central. Una joven veracruzana de 24 años, cansada de la monotonía de su vida, atormentada por la muerte de su padre y frustrada por la relación amorosa que tiene con Pablo. Es una mujer carente de voluntad y con una perspectiva de la vida nihilista: “En realidad no le importaba nadie, ni ella misma, incapaz de imaginarse un futuro para su vida.” (2001: 61). Ni siquiera puede sentir el deseo de morir y acabar con su propia nulidad.

Su profunda melancolía y desapego por las cuestiones mundanas, atrae la atención psíquica de Samuel, un vampiro victoriano en busca de una compañera que lo acompañe en los anales de la eternidad. Desde su natal Inglaterra comienza a alimentarse de Sandra a través de los sueños, cada vez más intensos y constantes que le revelan a Sandra la enigmática personalidad de su victimario.

Samuel tiene un ayudante, Izhar, un emigrante egipcio de corte picaresco del cual Samuel está perdidamente enamorado. Ambos fraguan un plan para emprender una travesía en un barco, el Ilun - Yara<sup>6</sup>, motivo retomado del Demeter en el que Drácula hace su arribo a Inglaterra. El motivo del viaje es el rapto y la vampirización de Sandra.

Samuel provoca un encuentro casual con Sandra en un bar, le invita una copa en su barco y comienza con la transformación dolorosa y paulatina de su víctima. En el trance de la conversión, emprenden un viaje marítimo a través del mundo; desde Nueva York, Inglaterra y el mar Mediterráneo, siempre acompañados de su fiel sirviente y objeto de sus pasiones, Izhar.

Díaz Enciso le otorga una voz narrativa a sus vampiros que, aunque es un narrador en tercera persona, nos permite conocer los pensamientos, angustias y profundas tristezas de Sandra, la heroína trágica de la historia. Sandra busca el amor de Izhar, el único vínculo que la mantiene con la vida mortal, pero Izhar está consumido en el asco, la abyección y la desesperación que le producen sus compañeros de aventura.

Esta visión del otro, permite a Sandra contar su propia historia, un motivo heredado de *Entrevista con el vampiro* de Anne Rice que, al igual que Louis, cuenta, ya no sólo la necesidad de alimentarse, también revela los sentimientos y necesidades de su personalidad humana que se resisten a perder.

Sandra es presa de todos estos tormentos y del yugo patriarcal que Samuel ejerce sobre ella. Sabe que será su compañero en todas las eternidades del mundo, no obstante está

---

<sup>6</sup> Alusión que hace Adriana Díaz Enciso a la obra de *Los dioses de Pegana* de Lord Dunsany

acompañada en soledad y le consuela saber que hay un ser igual a ella y que, de alguna u otra manera, ha llenado el vacío que le dejó la muerte de su padre. Clara influencia de Carmilla y Christabel: la orfandad es el lugar idóneo para invitar a entrar al vampiro a su corazón.

Estas influencias anglosajonas que Díaz Enciso reconfigura en su novela, lejos de parecer una parodia de la literatura gótica, le da una identidad mexicana a través de su protagonista haciendo patentes las pasiones, comportamientos y costumbres de la mujer de México. Además establece un claro afán por abrir las puertas de la narración fantástica mexicana y establecer una clase de intertextualidad al acoplar vínculos entre los distintos territorios y costumbres con el peregrinaje en el que se embarcan los protagonistas.

Díaz Enciso insiste en esta pluriculturalidad de símbolos narrativos y sus coincidencias con otros contextos tan lejanos a México y al siglo XXI. En Sandra se ve el reflejo distorsionado de todos estos tabúes y represiones de las que sigue siendo víctima el género femenino, sin importar la latitud o la raza. Sandra transgrede las barreras del mundo, las de su género y también las reglas de su ahora especie, los vampiros. Sola comienza a entender sus potestades como un ser superior, más allá de creencias religiosas, paradigmas sociales y dudas existenciales, adquiriendo su individualidad sin importar contemplar la infinitud de la eternidad, con o sin un compañero.

Sandra, desde la concepción de la literatura de horror, es un monstruo que no es más que la sublimación hiperbólica de las pasiones humanas y recordemos que siempre el exceso de cualquier característica física o tímica es considerada monstruosa. (Calabrese, 1999)

Mediante Sandra, la autora refleja sus convicciones literarias y cree en la universalidad de los temas y motivos, así como en la incursión de la novela de horror mexicana en la literatura universal.

### **3.1 Corpus teórico**

El punto medular de la presente investigación intertextual y de literatura comparada es el personaje de Sandra, protagonista de la novela *La Sed* de Adriana Díaz Enciso. Antes de entrar en materia, es ineludible tomar como referentes a los pioneros de la investigación de la intertextualidad: Jean Genette y Julia Kristeva para comprender la intertextualidad y aterrizar este importante acervo en el modelo teórico aplicado a la novela: la tematología y transtextualidad de Luz Aurora Pimentel.

En el capítulo se determinan las características clásicas de un personaje vampírico femenino en la literatura universal a través del estudio minucioso de Sandra, protagonista de la novela *La Sed* de Adriana Díaz Enciso, y sus vínculos intertextuales con los personajes femeninos equivalentes, presentes en los mitos y etapas de la literatura universal; así como especificar si existe una línea de génesis del personaje vampírico femenino. De igual manera, se analiza si existen en el personaje Sandra de la novela en cuestión, elementos suficientes para compararla con personajes paradigmáticos presentados en obras clásicas. Finalmente, determinar si el personaje vampírico femenino actual está conformado por características heredadas por varios personajes a través de la historia de la literatura, anteriormente analizados y que tienen una continuidad que se reconfigura según el contexto temporal y social en el que se desarrolla el personaje.

Los niveles de análisis que corresponden a este estudio son los relativos a la temología e intertextualidad. Gerard Genette define la intertextualidad “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989:10). Es decir, con las teorías de Genette acerca de intertextualidad y de transtextualidad de Luz Aurora Pimentel se rastrearán los vestigios literarios de la mujer vampiro en obras precedentes al personaje de la novela a analizar. Es precisamente en donde radica la importancia de la intertextualidad: establecer las características literales, las referencias textuales o las mímisis implícitas o explícitas que el personaje presenta en relación con obras literarias que marcaron hitos dentro del género analizado.

Otra teórica pionera de los estudios intertextuales y mencionada en la obra de Genette: *Palimpsestos, Literatura en segundo grado*, es Julia Kristeva, quien aporta un concepto elemental de lo que es la intertextualidad:

[...] el término intertextualidad designa en esta obra, como la pluridiscursividad o dialogismo de Bajtín, que todo texto es un mosaico y cruce de otros textos, un diálogo de diversas escrituras, en el sentido de convocatoria y cruce de cualquier discurso, estilo, registro (heteroglosia) y sistema de signos de una cultura; lo que lleva extremosamente a igualar la noción de intertexto a la de texto.” (Kristeva, 1981:190).

A través de estas teorías de la intertextualidad se comprenderá la reconfiguración no sólo de personajes, sino de situaciones, contextos, ambientes, argumentos que han existido a lo largo de la literatura que se analiza; es decir, los personajes centrales de análisis: las mujeres vampiro.

La estrategia metodológica que enmarca el análisis surge a partir de la inapelable tarea de demostrar la calidad en la construcción del personaje de Díaz Enciso en la

literatura latinoamericana y en el contexto universal, en cuanto al desarrollo del personaje vampírico femenino.

Son pocos los estudios que se han ocupado de estudiar a la mujer vampiro en la literatura latinoamericana y las obras que se han producido en lengua española anteriores al corpus a analizar. Existen pocos textos de trascendencia que suman características importantes al personaje de la mujer vampiro. En su mayoría, son cuentos de publicaciones independientes que se han encargado únicamente de copiar los estereotipos de obras clásicas europeas. En este punto vital radica el estudio de la presente tesis: analizar una novela en donde se presenta la creación de un personaje que, aparte de mantener las características y cualidades de las diosas y vampiras del viejo continente, aporta nuevos rasgos a la configuración de la mujer vampiro.

Este estudio intertextual tiene el interés primordial de documentar la configuración-construcción de la mujer vampiro en la literatura universal que conlleva a hacer referencia de las antecesoras de los personajes que actualmente pueden ostentar la definición de mujer vampiro en la literatura universal.

Para ello se elaboró una descripción y conceptualización de los elementos definitorios del personaje vampírico detectados en la conformación del personaje de Sandra, en las obras analizadas en el segundo capítulo.

Dado que el interés particular de este apartado consiste en abordar la formación del personaje vampírico femenino, se establece documentar a partir de elementos teóricos que dan cuenta de la conformación de este personaje como una trayectoria que continúa regenerándose y renovándose en forma atemporal y que se proyecta como motor para



futuros trabajos de la literatura latinoamericana; así como detectar las distintas dimensiones del proceso de definición del personaje vampírico femenino.

Es pertinente mencionar las preguntas de investigación que motivaron este trabajo: ¿Cuál es la importancia del personaje de Sandra en la literatura latinoamericana? ¿Cuáles son las nuevas características que puede aportar este personaje a literatura universal? En el desarrollo de este capítulo se esclarecerán cada una de estas preguntas, señalando el énfasis de la importancia del personaje de Sandra en la literatura latinoamericana y exaltando las características que la protagonista agrega a la mítica figura de la mujer vampiro.

La metodología a utilizar para este proyecto de investigación cuyo objetivo primordial es documentar la configuración del personaje vampírico femenino, es un estudio de literatura comparada que, para objeto de esta tesis permitirá indagar en los elementos teóricos e implícitos en la conformación de dicho personaje en la literatura latinoamericana.

El método comparativo aplicado a la literatura, es conocido como literatura comparada que a juicio de Weisstein, “saca el mayor provecho del análisis comparativo de autores pertenecientes a distintas literaturas del mismo ámbito cultural.” (Weisstein, 1975:43). Si bien, estamos buscando la intertextualidad en diversos textos pertenecientes a diferentes momentos históricos y nacionalidades, se tiene una misma finalidad: encontrar las distintas características cíclicas manifiestas en la figura de la mujer vampiro. Además, los estudios comparativos toman en cuenta las restantes manifestaciones artísticas, estudiando la literatura y las demás artes.

En este tipo de análisis deben tenerse en cuenta las relaciones recíprocas de todas y cada una de las literaturas empeñadas en la creación de una tradición. La mujer vampiro

establece este tipo de reciprocidades dado que su trascendencia ha tenido importantes metamorfosis: desde las grandes y terribles diosas babilónicas, griegas, egipcias y escandinavas, toda la serie de leyendas y el folclore desarrollado en los Balcanes; hasta las mujeres vampiro gestadas en la imaginación de los escritores actuales tales como Anne Rice.

No se consideran aisladamente cada una de las literaturas, es un estudio sintético de las literaturas que muestran la relación histórica entre las mismas. No es gratuito que la figura de la mujer vampiro emerja de la cripta en puntos álgidos de la historia tales como la pandemia ocasionada por la peste bubónica, el surgimiento del Santo Oficio, la Revolución Francesa, etc.

Cuando comparamos dos o más textos pertenecientes a autores de épocas y localidades distintas se revelan estratos de sentido más hondos y extensos, no reducibles a cada una de esas épocas y de esas localidades. Si bien, la figura de la mujer vampiro comienza a incubarse en las mitologías más antiguas, no es hasta escritores como Goethe o Keats, que comienzan a tomar algunos elementos de estas figuras mitológicas y las reinventan en la creación de sus personajes tales como *La novia de Corinto* o *La belle dame sans merci*. El método comparativo nos hace comprender que los sentimientos expresados son universales, y nos permiten a la vez valorar su originalidad en la expresión de un sentimiento común.

Manfred Schmeling en su obra *Teoría y praxis de la literatura comparada*, distingue cinco tipos de comparación literaria. Analizando los cinco niveles se considera que el quinto nivel es el que se adapta a las necesidades de esta investigación, debido a que es el

de la crítica literaria comparada. “La comparación como procedimiento tiende en este caso, a delimitar y aplicar con precisión los diferentes métodos en sentido estricto, tales como la periodización, la intertextualidad, los géneros y los temas.” (Schmeling, 86:1984).

Podemos apreciar que de acuerdo a Schmeling, la intertextualidad está ubicada en el comprensión del nacimiento, lectura y entendimiento de una literatura anterior que de algún modo mediatiza, condiciona y orienta el surgimiento de nuevas obras literarias.

El interés primordial del presente capítulo es indagar sobre interacciones, relación con autores y el contexto del entorno en que las obras fueron desarrolladas. De este modo se obtendrán datos a través de la intertextualidad. Para el tratamiento de la información, se recurrirá a la construcción de categorías que permitirán elaborar un análisis e interpretación de los datos.

La herramienta fundamental para lograr lo anteriormente mencionado, consistió en el escrutinio de textos de mitología hebrea, griega, leyendas francesas y balcánicas, así como textos de carácter enciclopédico y ensayístico en donde se ha dejado rastro de la existencia de los vampiros. Evidentemente, la inspección literaria de las obras clásicas de vampiras, hasta los textos más recientes.

Sin dejar a un lado las definiciones claves y la génesis de la intertextualidad heredadas por Genette, Kristeva y Schemeling, el modelo aplicado a la novela para establecer los puntos convergentes entre las vampiras mitológicas, legendarias y literarias es la tematología y la intertextualidad de Luz Aurora Pimentel.

Pimentel define la tematología

[...] como una rama de la literatura comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los temas y motivos que [...] orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios.” (Pimentel, 2012: 255)

Atendiendo al concepto de la tematología, se realizó un rastreo de los diferentes temas y motivos recurrentes y transtextuales en las figuras vampíricas analizadas en el primer y el segundo capítulo. El análisis de este capítulo consiste en ver como Díaz Enciso reagrupa cada uno de los motivos de las vampiras analizadas anteriormente y los reconfigura en el personaje de Sandra, tema en torno al cual gira esta investigación: la mujer vampiro

Es necesario definir a lo que llama Luz Aurora Pimentel tema y motivo: el tema

se define como una proposición o texto que se toma por asunto o materia de un discurso, o, de manera un poco más amplia como asunto o materia, cosa de la que se trata en una conversación, escrito, conferencia, etcétera. El tema tendría entonces un valor abstracto: la materia prima a desarrollar en un discurso. (2012:256)

Atendiendo a esta definición, el tema a analizar en la novela *La Sed* es la figura de la mujer vampiro, asunto principal que ha movido toda esta investigación. Los temas son polisémicos, por esta razón pueden interpretarse y estructurarse de acuerdo con los diferentes significados entendidos por el autor. Esta es una razón de vital importancia que ha permitido tantas aristas y configuraciones de una vampira.

Para darle más claridad al concepto Pimentel distingue los temas-personaje “en los cuales se observa el grado máximo de fijación de la historia, incluso en sus coordenadas espacio-temporales.” (2012: 259). Por esta razón, la figura vampira está alienada a las

crisis culturales y sociales, sin importar el momento histórico o el país de donde vuelva mil veces de la tumba.

La transtextualidad estudia, de igual modo, de acuerdo con lo establecido por Pimentel, los motivos que van reconfigurando cada uno de los temas a través de las diferentes concepciones de los autores sobre un mismo discurso. Así, entendemos que:

[...] el motivo será definido como un principio estructural, como la idea dominante de una obra. En una composición literaria, el motivo se define, no como la causa o “motor” de una acción; más bien, y desde la perspectiva de su composición, un motivo constituye un incidente, una situación particular [...]. (2012, 256)

Los motivos que estructuran el personaje de la vampira se van prefigurando, configurando y reconfigurando a partir de los relatos anteriores. Podemos distinguir una serie de motivos característicos en las vampiras anteriormente analizadas, sin embargo; abordaremos diez motivos reincidentes en estos desplazamientos de carga temática. En la siguiente figura se observan los motivos a estudiar del tema principal de la investigación:

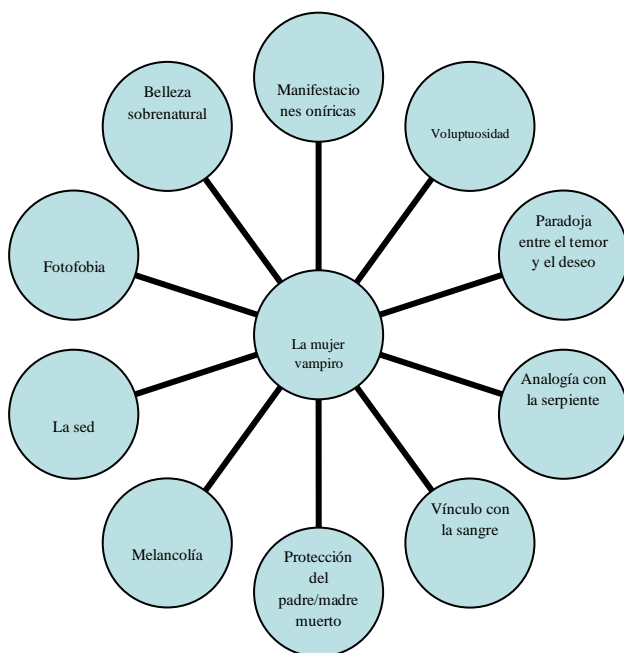


Figura I

Cada uno de los motivos que aparecen en el diagrama no fueron elegidos de manera arbitraria. Todos y cada uno de ellos son los que Adriana Díaz Enciso ha retomado de las vampiras paradigmáticas de la historia de la literatura para la estructura de su tema-personaje: Sandra.

### **3.3 Sandra y la intertextualidad**

El siguiente apartado muestra una serie de cuadros comparativos que revelan cada uno de los diez motivos que convergen en el personaje analizado de la novela *La sed*. Cada uno de ellos reúne los fragmentos representativos de las mujeres vampiro analizadas y las coincidencias intertextuales con Sandra.

Por otro lado, existen elementos con los que Díaz Enciso reconfigura a su vampira y la convierte, no en una mimesis de los prototipos anglosajonas, si no en una reviviente con su propia identidad que suma interpretaciones sociales y culturales del contexto en donde fue creada.

Los rastreos intertextuales están ordenados bajo un criterio de mayor a menores coincidencias en los fragmentos. Existen motivos inamovibles que le dan precisamente el símbolo de vampira a cada una de las protagonistas. Sin embargo, conforme la génesis de la vampira va adaptándose a una línea cronológica, adquiere nuevos temas y motivos, todos presentes en Sandra.

### 3.3.1 Manifestaciones oníricas

Un motivo estudiado ampliamente en el tema ha sido la manifestación de las mujeres vampiro a través de los sueños. En el cuadro que se presenta podemos observar diferentes fragmentos en donde nuestras diferentes vampiras de estudio establecen una transtextualidad con Sandra. Díaz Enciso recupera este motivo para reconfigurar a Sandra y, si bien ella no es la manifestación que se presenta en el sopor del sueño a sus víctimas, si rescata dicho elemento de *Drácula*.

En las vampiras anteriores a *Drácula*, no existe el proceso de vampirización; pero, Stoker establece este elemento en la configuración de su vampiro y convierte el sueño en su primer mecanismo de acecho. De igual manera, Samuel inicia la transformación de Sandra a través del sueño.

Todas estas manifestaciones quedan suspendidas en un ambiente de posible realidad porque dejan serias consecuencias en el despertar de sus víctimas: la duda de que si lo que vieron fue producto de una pesadilla o en verdad existe un ser que desea apoderarse poco a poco de su existencia.

Lucy y Sandra son víctimas de esta vampirización entrópica, es decir, el vampiro llega a ellas vampirizando sus deseos, exaltando sus temores y adueñándose del único mundo que de verdad les pertenece: el sueño.

Las consecuencias en ambas son similares, su voluntad y cordura poco a poco las va abandonando y sólo saben que paulatinamente algo muere dentro de ellas, el propio *rigor mortis* ocasionado por ser elegidas por el vampiro.

<b>MOTIVO: MANIFESTACIONES ONÍRICAS</b>		
<b>La Novia de Corinto</b>	<b>Geraldine</b>	<b>Brunhilda</b>
<p>[...] y vestido en el lecho se ha tumbado.</p> <p>Ya se durmió... Pero un extraño huésped,</p> <p>por la entornada puerta deslizándose,</p> <p>a despertarlo de improviso viene. (2006: 12)</p>	<p>¡Cuando he aquí! Vi una serpiente de color verde brillante</p> <p>enrollada alrededor de sus alas y el cuello.</p> <p>Verde como la hierba sobre la que se arrastraba</p> <p>muy cerca de la cabeza de la paloma se agachó;</p> <p>y con la paloma entonces agitada,</p> <p>hinchando su cuello como el de ella.</p> <p>Me desperté, era la medianoche. (2006:41)</p>	<p>Cuando se cansaban de jugar o de escuchar sus narraciones, los sentaba sobre sus rodillas y los arrullaba hasta que se dormían. Entonces, los sueños de los niños se poblaban de visiones de la más espléndida magnificencia [...] Tan paradisíacos se hicieron estos sueños para los niños en poco tiempo, que no anhelaban otra cosa que dormir en el regazo de Brunhilda, ya que de otro modo no tenían visiones de seres celestiales. [...] Los inocentes tendían sus brazos a la muerte que les iba al encuentro, la cual había adoptado la máscara del placer. Porque, mientras ellos se sumían en esos sueños extáticos, Brunhilda chupaba de sus pechos el fluido vital. (2010: 66)</p>
<b>Clarimonda</b>	<b>Carmilla</b>	<b>Lucy</b>
<p>[...] cierta noche tuve un extraño sueño. Acababa de dormirme cuando escuché cómo alguien corría las cortinas de mi lecho, cuyas anillas resonaron, haciendo que me incorporase bruscamente. Vi una sombra de mujer en pie frente a mí. Inmediatamente reconocí a Clarimonda. (2001: 40)</p>	<p>[...] cierta noche, me desperté y, mirando en torno a la habitación desde mi lecho [...] vi un rostro solemne, pero muy hermoso, que me miraba desde uno de los costados de la cama. Era el rostro de una joven dama que estaba de rodillas, con las manos bajo mi colcha [...] Ella me acarició con sus manos, se tendió a mi lado en la cama, y me trajo hacia sí, sonriendo. De inmediato me sentí deliciosamente apaciguada y me quedé dormida otra vez. Me desperté con una sensación como si me clavaran profundamente en el pecho dos alfileres al mismo tiempo y lancé un grito. (2001: 60)</p>	<p>- No, no soñé. Todo era real. Deseaba estar aquí, en este lugar sin saber por qué... Algo me daba miedo... No sé qué. Lo recuerdo muy bien y, no obstante, tenía que estar dormida [...] También tengo la vaga sensación de una sombra muy alargada, con unas pupilas relucientes, [...] al mismo tiempo, gocé de la sensación de estar rodeada por una dulzura inefable y una tristeza sin límites, todo a la vez. Después... fue como si me hundiese en un mar verde profundo; sentí un fuerte zumbido en los oídos, como seguramente sienten los que se ahogan.. creí dejar de existir, como si mi alma abandonara mi cuerpo, flotando en el aire. [...] Tuve la sensación de dolor, como si estuviese en medio de un temblor de tierra; [...]. (1999: 52)</p>
<b>Sandra</b>	<p>Despertó sobresaltada. Había estado soñando que un rostro la miraba muy de cerca inclinado sobre el suyo, tan cerca que no podía distinguir sus rasgos, que le robaba el aliento y la asfixiaba con un peso inmenso sobre su pecho. (Díaz: 2001, 58)</p>	

Cuadro 1



### 3.3.2 Vínculo con la sangre

La principal característica que define a un vampiro como tal es que se alimenta de sangre. A lo largo de los siete relatos analizados se distinguen diferentes circunstancias en las que la vampira se alimenta de sus víctimas. No obstante, el mayor motivo transtextual radica en quién es la víctima y en la manera de alimentarse de ella.

El siguiente cuadro reúne fragmentos clave en los que se muestra como cada una de ellas elige alimentarse lentamente del objeto de su pasión. Su intención no es asesinarlo, si no tomar solo la esencia necesaria para poder sobrevivir en su, ahora, vida artificial.

En el caso de Brunhilda, Akasha, las Novias de Drácula y Sandra; sí sacian con otros mortales su apetito voraz. Pero al ser mortal al que han consagrado su vida será su tesoro más preciado. Incluso, en el fragmento tomado de *La Reina de los Condenados*, Akasha decide convertir a su consorte a la vida inmortal para compartir su eterno reinado con el amor de su vida mortal.

El motivo que casi puede identificarse como un pastiche, es el momento en que Sandra se alimenta de Izhar y Clarimonda de Romualdo: porque "designa el hecho mismo de la imitación estilística." (Genette: 1989, 34) La reconfiguración que realiza Díaz Enciso es la misma: una aguja, un pinchazo en el dedo índice y beber discretamente solo un par de gotas para no causar un daño mortal. La mordida y la extracción de la sangre simbolizan una penetración fálica femenina. Los dientes son el elemento que atraviesa la piel para absorber "sólo un poco" de vida de su amante a través de un indescriptible éxtasis.

<b>MOTIVO: VÍNCULO CON LA SANGRE</b>			
<b>La Novia de Corinto</b>	<b>Brunhilda</b>	<b>Clarimonda</b>	<b>Carmilla</b>
<p>Por vindicar la dicha arrebatada</p> <p>la tumba abandoné, de hallar ansiosa</p> <p>a ese novio perdido y la caliente</p> <p>sangre del corazón sorberle toda. (2006: 18)</p>	<p>Cuando Walter regresó por la noche, y se acostó como siempre junto a Brunhilda, el poder mágico del pecho de ésta no hizo efecto en él; y por primera vez en muchos meses, Walter cerró los ojos vencido por un sueño natural. Sin embargo, apenas se durmió, un dolor agudo, punzante, le sacó de su descanso; y al abrir los ojos, descubrió, a la luz melancólica de una lámpara que brillaba en el aposento, algo que por unos instantes le dejó petrificado. Porque era Brunhilda, que le estaba extrayendo sangre del pecho con sus labios. El grito de horror que finalmente se le escapó aterró a Brunhilda, que tenía la boca manchada de sangre caliente. (2010: 69)</p>	<p>- Una gota, sólo una gota; un minúsculo rubí en la punta de mi aguja... Ya que me amas, no debo morir [...] sólo cogeré de tu vida lo imprescindible para que la mía no se extinga.” (2001: 50)</p>	<p>-Querida mía, vuestro corazoncito está herido. No me juzguéis cruel por atacar la ley irresistible de mi fuerza y mi debilidad (...) En el éxtasis de mi enorme humillación, vivo en vuestra cálida vida, y vos moriréis... moriréis, dulcemente moriréis... en la mía. (2001: 86)</p>
<b>Novias de Drácula</b>	<b>Akasha</b>	<b>Sandra</b>	
<p>Entonces, reaccionó mi piel de la garganta como ante una mano cosquilleante y sentí la caricia temblorosa de unos labios en mi cuello, y el leve mordisco de dos dientes muy puntiagudos. Al prolongarse aquella sensación cerré los ojos por completo en una especie de lánguido éxtasis. (1999: 78)</p>	<p>Y mientras contemplaba al Rey, un cambio horroroso se operó en ella. Se lanzó al Rey como si fuera un animal hambriento y, con su larga lengua, lamió la sangre que le recubría la garganta y el pecho (...) Akasha era una leona del desierto lamiendo la sangre de una presa recién cazada. Con la espalda encorvada y las rodillas levantadas, tiró hacia ella del cuerpo indefenso del Rey y le mordió la arteria de la garganta. (2009: 514)</p>	<p>Tomó entre las suyas la mano derecha de Izhar. Podía sentir el pulso caliente de su sangre. Pinchó la yema de su dedo índice con el alfiler. Izhar se agitó, aun en sueños, y dejó escapar un quejido mientras una gotita roja, brillante, hinchada como un globo diminuto, empezaba a manar de la herida. Despertó a penas a tiempo para ver cómo la lengua de Sandra asomaba entre sus labios y lamía la punta de su dedo. Apretó los dientes contra la carne suave y sorbió. Sólo un poco. La sombra de un sabor en su paladar, diluido, casi inexistente al bajar por su garganta. Pero era el preludio de la comunión, del amor, el amor que la había unido a Pablo, a la bebé. (2001: 235-236)</p>	

Cuadro 2

### 3.3.3 Belleza sobrenatural

Todas las damas de la muerte ostentan una belleza que sobrepasa los límites de la normalidad. En el cuadro podemos observar como cada una de ellas es descrita con símiles más cercanos a los elementos inertes que a los dotados de vitalidad. Es como si la esencia de la vida se les escapara con el último aliento y el hálito de la muerte congelara su extraordinaria belleza en esculturas marmóreas.

En el cuadro podemos observar que a diferencia de *La Novia de Corinto*, Geraldine y Clarimonda, quienes presentan una belleza virginal y apegada a los cánones estilísticos anglosajones; Carmilla, Brunhilda, las Novias de Drácula y Sandra presentan los motivos estéticos siempre asociados con la belleza perversa: piel bruna, largas cabelleras castañas y ojos negros; características siempre asociadas con el mal.

Díaz Enciso recupera dicha prefiguraciones de las descripciones de las vampiras mitológicas como Lilith y Lamia y las reconfigura con las vampiras anteriormente mencionadas para conferirle a Sandra características de belleza artificial, más hermosa y exuberante, pero una perfección más cercana a una muñeca inanimada o a una flor de cera, que a la belleza imperfecta que refleja la mujer mortal.

La muerte exagera la belleza que ya tenían en vida y la lleva a niveles hiperbólicos que, lejos de seducir, provocan aversión en quienes son conocedores de su calidad de no muertos. El ser que regresa de las entrañas de la muerte, nunca volverá a ser aceptado en el mundo de los mortales y siempre será visto con desconfianza y temor.

<b>MOTIVO: BELLEZA SOBRENATURAL</b>			
<b>Novia de Corinto</b>	<b>Geraldine</b>	<b>Brunhilda</b>	<b>Clarimonda</b>
<p>[...] una joven silenciosa y púdica,</p> <p>cubierta de un velo y vestidos blancos;</p> <p>un lazo negro y oro ciñe su frente [...] (Goethe, 2006:12)</p>	<p>Ahí mira a una brillante damisela</p> <p>vestida en una capa de seda blanca.</p> <p>Esa sombra que en la luz de la luna brillaba:</p> <p>con el cuello pálido sobre la capa blanca.</p> <p>Su magnífico cuello y brazos desnudos;</p> <p>sus pies descalzos y de venas azules:</p> <p>y brillando salvaje aquí y allá.</p> <p>Las gemas bordadas en su cabello.</p> <p>Creo que fue temible ver ahí</p> <p>una dama vestida tan deliciosamente</p> <p>¡De belleza excedente! (2006: 23)</p>	<p>[...] su cabellera oscura como el rostro negro de la noche, derramada sobre sus hombros, realizaba sobremanera el esplendor de su esbelta figura, y el rico color de sus mejillas, cuyos matices eran como el cielo encendido y brillante de poniente. No semejaban sus ojos a esos orbes cuyo pálido brillo adorna la bóveda de la noche, y cuya distancia inmensurable nos llena el alma de profundos pensamientos de eternidad, sino más bien a los sobrios rayos que alegran este mundo sublunar y que, a la vez que iluminan, inflaman de alegría y de amor a los hijos de la tierra. (2010: 52)</p>	<p>“¡Era tan hermosa! Los pintores más célebres, que después de buscar en el cielo la belleza ideal nos han legado el retrato de la virgen, ni siquiera logran acercarse a una a una realidad tan maravillosa.” (2001: 18)</p>
<b>Carmilla</b>	<b>Novias de Drácula</b>	<b>Akasha</b>	<b>Sandra</b>
<p>[...] esbelta y asombrosamente elegante. [...] Su tez era brillante y oscura; sus facciones, pequeñas y muy bien formadas; sus ojos grandes, negros y brillantes. Su cabello era absolutamente maravilloso: jamás he visto otro tan espeso y tan largo como el suyo [...] Era exquisitamente fino y suave, de color castaño muy oscuro [...]. (2001:84)</p>	<p>Dos tenían el cabello oscuro, la nariz aguilina como el conde, y grandes ojos negros muy penetrantes que, bajo la palidez de la luz lunar, daban la sensación de sendas hogueras. La tercera era extraordinariamente hermosa, con una larga y ondulada cabellera dorada y unas pupilas semejantes a pálidos zafiros. (1999: 76)</p>	<p>“Verdaderamente aquella metamorfosis había realzado su belleza; pero había algo repelente en ella, como si no fuera la flor, sino la copia de la flor hecha de pura cera blanca. Y, a la par que se sumergía más en la reflexión, aparecía más sombría y más perversa.” (Rice, 2009: 533-534)</p>	<p>Aunque la Sandra mortal no había sido tan hermosa como ahora, la percepción sobrecogedora de su nueva belleza le provocaba aversión. Su piel morena y lisa ofrecía la perfección de las plantas de plástico. Su rostro albergaba en su armonía la misma expresión de vida que animaba a los muñecos de cera [...] era una belleza sobrenatural. (2001: 210).</p>

Cuadro 3

### **3.3.4 La voluptuosidad**

La voluptuosidad se entiende como aquello que satisface o incita los placeres de los sentidos, especialmente el sexual. La vampira es un ser voluptuoso por excelencia y se convierte en un depositario de todos los placeres contenidos por el género masculino. La literatura los eufemiza y disfraza a través de diferentes símbolos de pornografía hipócrita (Pedraza, 2004) y es la vampira, uno de estos paradigmas que albergan los placeres sexuales que la mujer puede brindar a sus amantes.

No hay que perder de vista que la ficción de la mujer vampira tiene su cuna en la época victoriana, época de doble moral en donde los artistas buscaban estas válvulas de liberación sexual a través del arte. La literatura fue una herramienta prolífica y la vampira se convirtió en la meretriz de los escritores para exaltar la sensualidad inherente de los cuerpos femeninos.

Desde una voluptuosidad discreta como la de Goethe hasta una sugerente y castigadora como la de Stoker, todas las vampiras analizadas presentan este motivo, herencia indudable de Lilith y su eterna búsqueda de semen.

El cuadro comparativo presenta diferentes fragmentos explícitos que presentan entre sus líneas la palabra “voluptuosidad” y sus diferentes acepciones; siempre como un elemento negativo que condena a la vampira y mancilla el género femenino. Incluso, este motivo, les arrebató el género y las denigra a un simple monstruo.

La voluptuosidad en Sandra es un motivo demasiado explícito. Siendo una novela contemporánea, la autora lava la mácula de la impureza de la voluptuosidad y la

reconfigura como un motivo más cercano a una cualidad que a una aberración propia de su género.

<b>MOTIVO: VOLUPTUOSIDAD</b>		
<b>Geraldine</b>	<b>Brunhilda</b>	<b>Clarimonda</b>
<p>[...] y poco a poco fijó los en todo; luego, en un respiro agitado como si se hubiera estremecido, el cingulo por debajo de su pecho: Su túnica de seda y sus interiores, cayeron a sus pies, y completa a la vista,</p> <p>¡Mirad su pecho y la mitad de su figura!</p> <p>¡Una vista de ensueño secreto! (2006: 27)</p>	<p>¡Pobre Walter! Inmerso en el placer, no ves el abismo que se abre a tus pies; embriagado por el perfume voluptuoso de la flor que has arrancado, no imaginas cuán mortal es el veneno del que está llena, pues en breve, su poderosa fragancia conferirá nueva energía a todos tus sentimientos. (2010, 62).</p>	<p>¿Habré de confesarlo? Aquella perfección de formas, aunque purificadas y santificadas por la muerte, ejercía en mi una voluptuosa fascinación: su reposo recordaba tanto al sueño que habría resultado fácil confundirse. (2001, 35)</p>
<b>Carmilla</b>	<b>Lucy</b>	<b>Akasha</b>
<p>No obstante, en este sentimiento ambiguo prevaecía enormemente la atracción. Era tan hermosa y tan indescriptiblemente atractiva que me intrigaba y me subyugaba” (2001:82)</p>	<p>Teníamos la impresión de estar viviendo una pesadilla llamada Lucy. Los dientes puntiagudos, voluptuosos, manchados de sangre... todo ello era suficiente para producir escalofríos de terror, y su cuerpo sensual, visiblemente carente de alma, era como una burla diabólica de lo que fuera en vida el cuerpo de Lucy. (1999: 295)</p>	<p>Entonces, la blasfemia de aquel acto me sacudió. Era como cuando la había besado en la cripta. Quise decir algo como disculpa, pero de nuevo estaba contemplando su garganta voluptuosa, sediento de sangre [...] el peligro me provocaba emoción, oscura emoción. Cerré mis dedos en torno a sus brazos, sentí que su carne cedía. La volví a besar, una y otra vez. Y en los besos sentí el sabor de la sangre. (2009: 337)</p>
<b>Sandra</b>	<p>La he visto. He cerrado los ojos y la he visto. Es voluptuosa e indolente como un animal. Un animal hermoso y sin dueño. No es como tú. Es también voluntariosa, pero sus arrebatos son absurdos y sin metas. No busca nada. Se guía por el capricho, pero no conoce la ambición. Si la miras bien, descubrirás en su belleza que es aborrecible. (2001: 48)</p>	

Cuadro 4

### **3.3.5 Paradoja entre el temor y el deseo**

La relación que se establece siempre entre la vampira y la persona, objeto de sus pasiones, siempre se moverá en el espacio existente entre el deseo de poseer al extraño ser y la abyección que ésta le provoca. La paradoja eterna del temor y el deseo es un motivo presente en todos los relatos analizados.

En el caso de Christabel y Laura, ajenas a la verdadera condición de sus huéspedes, no pueden sentir una extraña atracción hacia las vampiras. No obstante, por el cariz lésbico de sus sentimientos, el autor las castiga con un tormento transfigurado en abyección por sentir ese antinatural apego. No toleran estar cerca de ellas, pero no pueden resistirse a los encantos que estas bellas criaturas poseen.

Walter y Romualdo, contrarios a la ingenuidad de Christabel y Laura; saben perfectamente la naturaleza de sus amantes. Incluso Walter es el responsable de que Brunhilda haya regresado de la tierra de los muertos. Este conocimiento les provoca una repulsión al saber que, con quien comparten el lecho, es un despojo de humanidad. Aun así, el deseo vence la execración necrofílica y se resignan a vivir con un ser, medio vivo, medio muerto; a vivir sin la fuente de su afecto y placer.

Lucy es víctima de una vampirización y la resurrección le robó los encantos de los que hacía gala cuando estaba viva. Su propia corte de pretendientes que deseaban poseer a tan divina criatura, ahora sólo la pueden ver como un monstruo impuro y voluptuoso que ahora sólo es capaz de provocarles odio y terror.

En el caso de Sandra sobrevive un dejo de humanidad, un insignificante aliento de vida que logra provocar la conmiseración de Izhar. Recordemos que desde Anne Rice, las historias son contadas a través de la voz del vampiro y podemos saber la ola de sensaciones que les provoca el rechazo de los mortales a los que aman. Sandra está inmersa en la absoluta soledad y sólo desea ser amada por el único nexo que la mantiene en el mundo de los mortales: Izhar. Él la posee, pero teniendo en mente a la Sandra mortal que retozó en su regazo. Sabe que ahora Sandra es perfecta y que su belleza emula a una estatua griega. Sin embargo, su deseo se convierte en repulsión aunque siempre accede a poseerla.

<b>MOTIVO: PARADOJA ENTRE EL TEMOR Y EL DESEO</b>		
<b>Geraldine</b>	<b>Brunhilda</b>	<b>Clarimonda</b>
<p>“¿Seguro que he pecado!” Christabel dijo,</p> <p>Así que rápidamente se levantó y vistió,</p> <p>sus miembros de mujer, y agitada rezó:</p> <p>que Él, que en la cruz gimió</p> <p>pueda lavar sus pecados desconocidos. (2006: 37)</p>	<p>Rara vez se apartaba Walter de Brunhilda: un hechizo desconocido parecía retenerle junto a ella; incluso el temor que sentía en su presencia, y que le impedía tocarla, tenía su mezcla de placer; era como la emoción estremecida que experimentaba cuando le envolvían los acordes de una música sacra bajo la bóveda de algún templo. Así que, más que tratar de evitar esa sensación, la buscaba. (2010: 59)</p>	<p>Mi dicha habría sido perfecta de no haberla impedido aquella maldita pesadilla que me agobiaba todas las noches y en las que me veía convertido en un sacerdote que se laceraba y hacía penitencia para pagar mis excesos diurnos. (2001: 48)</p>
<b>Carmilla</b>	<b>Lucy</b>	<b>Akasha</b>
<p>“Lo cierto es que yo sentía algo por esa hermosa forastera. Me sentía como ella decía &lt;&lt;atraída hacia ella&gt;&gt;, pero experimentaba también algo de repulsión. (2001:82)</p>	<p>La dulzura de su rostro estaba reemplazada por una expresión dura y cruel y, en lugar de pureza, su semblante reflejaba deseos voluptuosos. [...]Eran los ojos de Lucy por su forma y color; pero los ojos de una Lucy impura, que brillaba con fulgor infernal y no con las cándidas pupilas que tanto habíamos amado. En aquel instante, lo que quedaba aún de mi amor se transformó en odio y execración; (1999: 291-292).</p>	<p>Dejé de mirarla y dirigí la vista hacia la verja desmoronada, hacia el borde quebrado del precipicio [...] ¿Qué no habría dado yo para que me librasen de aquella pesadilla de pasión? ¿Estaría dispuesto a suicidarme? Miraba los campos oscuros pero tenía los ojos llenos de lágrimas [...] yo era el culpable. Ahora no había escapatoria para mí. (2009: 528).</p>



<b>Sandra</b>	Los ojos de Izhar se llenaron de lágrimas y la abrazó. Quería poseerla, que fuera una mujer de verdad. Quería desearla y que nadie hubiera invertido el orden sagrado del mundo. Si acaso había un orden. Si algo en el vasto mundo tenía sentido de verdad. Empezó a desnudarla con manos temblorosas. ¿Era posible tocar esa piel tersa y dura, como de piedra? ¿Habría algo humano debajo de aquella siniestra perfección? Qué tocaría si tocaba a Sandra; qué había adentro de ella. ¿Estaba vivo ese cuerpo? ¿Habría dentro un corazón? Izhar la miraba con los ojos muy abiertos. La acarició deteniéndose en cada milímetro de piel traslúcida. Sandra lo miraba amorosa y compasiva, aunque las caricias que recibiera su cuerpo fueran una sensación tan lejana. Con los ojos cerrados para no verla, para imaginarla, Izhar siguió acariciándola, ansiando despertar de nuevo la vida en ella, borrar el mal sueño, el pecado. (2001: 233)
---------------	--

Cuadro 5

### 3.3.6 Protección del padre/madre muerto

La orfandad materna o paterna no es un motivo presente en todos los relatos de vampiras. Sin embargo, este motivo, como podemos ver en la tabla; lo presentan Christabel, Carmilla, Maharet, Mekare y Sandra.

Los primeros dos casos, los fragmentos presentan la advertencia y la constante protección de los espíritus de las madres muertas. La vampira siempre buscará este vacío que deja la pérdida del padre o la madre para poder posesionarse de sus víctimas.

La presencia y la advertencia que hacen las madres de Christabel y Laura son evidentes e incluso son una afrenta a la propia vampira. Desgraciadamente, aunque ambos seres sobrenaturales pertenecen al mundo de los muertos, el espíritu materno sólo puede advertir del peligro pero nada puede hacer contra un ser que también ha regresado de la tumba pero con un cuerpo que le permite hacer su voluntad con sus víctimas.

Maharet y Mekare, reciben la advertencia antes de que su madre muera a través de los dones premonitorios de los que es poseedora pero, al igual que en los dos casos anteriores, la advertencia es ignorada y sucumben a la tiranía de los reyes de Kemet.

Díaz Enciso retoma estos motivos pero los reconfigura a la pérdida del padre. De igual manera, enfrenta a Samuel en una visión que le deja implícito que se aleje de Sandra. La visión del cadáver del padre de Sandra, nunca recuperado del mar, será una constante de advertencia a Sandra, cadáver que se va corrompiendo conforme Sandra va perdiendo su humanidad.

<b>MOTIVO: PROTECCIÓN DEL PADRE/MADRE MUERTO</b>	
<b>Geraldine</b>	<b>Carmilla</b>
<p>“¡Fuera, mujer, fuera! esta hora es mía Aunque tú, su espíritu guardián seas, ¡Fuera, mujer, fuera! es mía.” (2006: 20)</p>	<p>Una noche, en lugar de la voz que acostumbraba a oír a oscuras, escuché otra, dulce y delicada, y al mismo tiempo terrible, que me dijo:  - Vuestra madre os aconseja que tengáis cuidado con la asesina. (2001: 116)</p>
<b>Maharet y Mekare</b>	<b>Sandra</b>
<p>Así pues, nuestra madre tomó la tablilla de arcilla en sus manos. Inmediatamente percibió algo en ella, algo que pasó a través de sus dedos y que le causó una gran aflicción. Al principio no nos quiso decir lo que había visto; luego nos tomó aparte y nos dijo que el Rey y la Reina de Kemet eran malvados y sanguinarios y que despreciaban las creencias de los demás. Y que aquel hombre y aquella mujer serían la causa de una terrible desgracia que nos sobrevendría, no importaba lo que dijera el escrito. (2009: 425).</p>	<p>Frente a él, la visión del hombre barbado, los brazos cruzados sobre el pecho, esta vez con los ojos abiertos y el semblante endurecido, le lanzó una mirada de advertencia inútil, de dignidad herida antes de dar un vuelco en el agua y desaparecer.  La visión colmó la satisfacción de Samuel, quien se dijo que aquella noche prometía ser una noche perfecta. (2001: 75)</p>

Cuadro 6

### **3.3.7 La melancolía**

Los relatos de vampiras fueron acunados en el florecimiento del romanticismo, con una fuerte influencia de la literatura gótica sucedida de grandes escritores como Anne Radcliffe, Horace Walpole y Mathew Gregory Lewis. La atmósfera creada por estos escritores se caracterizó por la profunda melancolía que cubría los ambientes psicológicos.

La narrativa vampírica no está exenta de este motivo. La vampira se siente ajena al mundo de los vivos aunque ocupe un espacio en la tierra de los mortales. No pueden participar de los sentimientos humanos y el saber de la perennidad de su existencia, las horas, los días, los meses y los años sólo representan un vacío que sólo se ve colmado por la melancolía, es decir, el recuerdo de sus vivencias llenas de sentimientos y emociones humanas que ahora son imposibles de sentir.

Esta melancolía es contagiada a los mortales cercanos de las revinientes. En el cuadro comparativo, el fragmento referente a Clarimonda habla del sentir de Romualdo, ese vacío que se apodera de su alma y la imposibilidad de disfrutar de las alegrías de la vida, debido a que la dicha sólo la encuentra con su amante vampira.

Laura sufre del mismo padecimiento. Carmilla se ha alimentado de su voluntad y Laura se ha sumido en una profunda melancolía que la conduce a pensar en los senderos de la muerte como última alternativa.

Por el contrario, Sandra, habla a través de la experiencia del vampiro y cómo percibe el mundo, una humanidad que sólo consigue llenarla de tristeza y añoranza por volver a sentir, aunque sea un instante, las penas y alegrías humanas. Sandra se apodera de

esas tristezas, dolores, dichas y alegrías, las cuales sólo parecen revelarle el dolor de su propia eternidad.

<b>MOTIVO: MELANCOLÍA</b>	
<b>Brunhilda</b>	<b>Clarimonda</b>
Éste era el líquido infernal del que Brunhilda tenía sed; pues, al no participar de los sentimientos más puros de la humanidad, ni hallar gozo alguno en nada de cuanto interesa a la vida y ocupa sus diversas horas, su existencia era un mero vacío (2010: 64)	Un gran vacío reinaba en mi interior, y las fuentes de la gracia me estaban vedadas. No gozaba de la alegría que otorga el cumplimiento de una santa misión; mi pensamiento flotaba en otro lugar y las palabras de Clarimonda venían a mis labios como un involuntario estribillo. (2001: 30)
<b>Carmilla</b>	<b>Sandra</b>
Una misteriosa melancolía se apoderaba de mí. Una melancolía que no hubiera querido interrumpir. Sombríos pensamientos de muerte comenzaron a abrirse camino en mi mente. (2001: 113)	De pronto se dio cuenta de que los sonidos de la calle se apagaban. De que veía los rostros del mar humano a su alrededor pero no era el rumor de sus voces, de sus risas de sus pasos ni de los autos lo que oía , sino el murmullo adolorido de cada corazón que pasaba frente a ella. Y en cada par de ojos latía una tristeza añeja, un océano terrible de soledad: cada hombre y mujer que pasaba frente a ella parecía revelarle el dolor de su existencia, de todo lo que había perdido, de todo lo que nunca tendría. (2001: 199)

Cuadro 7

### 3.3.8 Vulnerabilidad a la luz del sol

La fotofobia es un motivo arquetípico en la construcción de todos los vampiros. El anhelo de todos los hijos de la noche es poder observar un amanecer sin sufrir la destrucción que esto implica.

Brunilda y Carmilla evitan sutilmente la luz del sol, aparecen una vez que el ocaso a pintado de rayos rojizos el cielo y de ese modo disfrazan su verdadera naturaleza, pretextando diferentes circunstancias para no aparecer antes de la puesta del sol.

Rice es arriesgada y, como podemos ver en la tabla comparativa, se atreve a dar una explicación del por qué los vampiros no pueden exponerse a la luz del sol.

Sandra, en su ignorancia de lo que se ha convertido, descubre de la peor de las maneras lo que el sol puede hacer con su cuerpo. Nos hace partícipe del dolor y de los estragos que provoca el simple contacto de los débiles rayos de sol que anuncian el amanecer. Siendo ella de costa y estar acostumbrada a bañar, día a día, su piel bajo el sol abrazador ahora debe sufrir por no volver a sentir la caricia cálida del astro solar y protegerse en el mundo de las sombras, iluminada únicamente por los débiles rayos de la luna.

<b>MOTIVO: VULNERABILIDAD A LA LUZ DEL SOL</b>		
<b>Brunhilda</b>	<b>Carmilla</b>	<b>Lucy</b>
[...] evitaba siempre con gran cuidado la luz radiante del sol, y acostumbraba pasar los días más luminosos en los aposentos más retirados y oscuros: sólo salía a pasear en el crepúsculo del comienzo y el final del día, aunque su hora preferida era cuando la luz fantasmal de la luna daba a todos los objetos una apariencia vaga y un color sombrío. (2010: 63)	[...] ordené a los hombres que forzaran la cerradura. Así hicieron, mientras nosotras nos quedamos esperando en el umbral [...]. Y de ese modo, escudriñamos la habitación.  La llamamos por su nombre. Mas seguimos sin obtener una respuesta. Registramos la habitación. Todo estaba en orden. Exactamente en el mismo estado en que yo lo había dejado al darle las buenas noches. Mas Carmilla había desaparecido. (2001: 117)	Ayer que como he dicho, vinimos de día, yo regresé aquí antes del anochecer, ya que solamente cuando se pone el sol pueden los no-muertos abandonar sus sepulcros. (1999: 289)
<b>Akasha</b>	<b>Sandra</b>	
El espíritu está trabajando vuestro cuerpo, está trabajando como el fuego trabaja la leña que consume, como el gusano trabaja el cadáver de un animal. Trabaja y trabaja y su trabajo es inevitable; es la continuación de la fusión que ha tenido lugar; por eso el sol hiere, porque usa toda su energía para hacer lo que debe de hacer, y no puede resistir el calor del sol en su ser. (2009:540)	Por primera vez en muchas horas, no sabía en cuántas noches, sintió alegría. Su alma se estremeció de gratitud: el sol. ¡Hacía tanto tiempo que no veía el sol! Hasta parecía haberse olvidado de que existía; de que había algo más que la noche interminable. Elevó la vista al cielo con una mirada cargada de fervor.  Un dolor intenso en el globo de los ojos la hizo bajarlos de nuevo. Muy lentamente el púrpura del cielo empezó a confundirse con el rojo y a lanzar sus reflejos sobre el agua, pero Sandra no podía verlos. Con los ojos cerrados, veía tras sus párpados un rojo chillante, agresivo, que temblaba con rapidez vertiginosa, interrumpido por veloces sombras negras. Un zumbido intenso laceraba sus oídos y un dolor caliente como una quemadura empezó a extenderse por su piel. Olvidó que estaba esperando el amanecer. (2001: 160)	

Cuadro 8

### 3.3.9 Analogía con la serpiente

La serpiente, como pudimos observar en el primer capítulo, siempre ha sido relacionada con la malignidad y sus prefiguraciones mitológicas, a la mujer. Siendo el símbolo por antonomasia del mal, es un motivo que no podía quedar exento en la configuración de las vampiras decimonónicas. A lo largo de los relatos puestos bajo la lupa, encontramos analogías en las características de las vampiras con la serpiente.

El cuadro de análisis número 9 presenta algunos fragmentos que guardan esta relación entre las protagonistas y sus características ofídicas. Geraldine, por ejemplo, es un ser con ojos de serpiente, de hablar sibilante y la frialdad de un reptil. La manifestación onírica en la que se hace manifiesta es en forma de serpiente.

Tieck, va más allá con la configuración de Brunhilda. Retoma los motivos clásicos de la legendaria Melusina Lusignan y los reconfigura en Brunhilda en el momento en que se convierte en mujer serpiente y devora a su amante, el causante de su desgracia.

En Carmilla y las novias de Drácula, recuperan los motivos de la marca que deja la mordida de una serpiente y sus sutiles movimientos reptantes que mantienen prefiguraciones de Lamia y las propias empusas.

*La Sed* presenta una transposición de este elemento. Sandra no es la heredera de este motivo, pero Adriana Díaz Enciso al feminizar a su vampiro masculino, reconfigura los motivos ofídicos en Samuel dándole una fisonomía reptiliana en donde pareciera renacer la misma figura de Geraldine: melena pelirroja y ojos de serpiente.

<b>MOTIVO: ANALOGÍA CON LA SERPIENTE</b>		
<b>Geraldine</b>	<b>Brunhilda</b>	<b>Clarimonda</b>
<p>La dama carente de la astucia y el pecado,</p> <p>No sé cómo, en temible sabiduría,</p> <p>Tan profundamente briaga,</p> <p>Esa mirada, esos pequeños ojos de serpiente.</p> <p>¡Cuando he aquí! Vi una serpiente de color verde brillante</p> <p>enrollada alrededor de sus alas y el cuello.</p> <p>Verde como la hierba sobre la que se arrastraba</p> <p>muy cerca de la cabeza de la paloma se agachó;</p> <p>y con la paloma entonces agitada,</p> <p>hinchando su cuello como el de ella. (2006: 41)</p>	<p>Pero, ¡horror!, apenas la tuvo en sus brazos, la vio transformarse en una serpiente monstruosa que le abrazó con sus anillos horribles, y le estrujó hasta hacerle morir. El fuego comenzó a crepitar en todos los rincones de la alcoba. Pocos minutos después, las llamas envolvieron el castillo, y lo consumieron enteramente. Y mientras los muros se derrumbaban con estrépito tremendo, una voz exclamó muy alto: "¡No despertéis a los muertos!". (2010: 78)</p>	<p>“A veces su cabeza se erguía con un movimiento de serpiente o de vanidoso pavorreal [...]” (2001:19)</p>
<b>Carmilla</b>	<b>Novias de Drácula</b>	<b>Sandra</b>
<p>“De repente sentí un dolor punzante, como si me clavaran profundamente en el pecho dos largas agujas, con una separación entre ellas de una o dos pulgadas.” (2001: 117)</p>	<p>Sus facciones revelaban una voluptuosidad emocionante y repulsiva a la par, y en tanto encorvaba el cuello, se relamió los labios como un animal, de tal forma que, a la luz de la luna, conseguí distinguir la saliva que resbalaba por sus labios rojos y su lengua, que se movía por sus dientes blancos y puntiagudos. (1999: 77).</p>	<p>Samuel acarició sus cabellos silenciosamente [...] Dejó de importarle que ya no pudiera recordarlo fielmente, confundida con la imagen perturbadora del sueño que empezaba a reptar de nuevo por sus miembros, donde él se mostraba con otros rostros, ora como una serpiente, ora con la belleza desesperada de un ángel. (2001: 131)</p>

Cuadro 9

### 3.3.10 La sed

La necesidad de alimentarse de sangre es un motivo emblemático en la configuración del vampiro como pudimos observarlo en el primer cuadro. No obstante, la necesidad y la

desesperación que la ausencia de este líquido vital provoca en la vampira, es un motivo pocas veces descrito en los relatos de vampiros. No es gratuito que la novela analizada lleve como título el motivo en cuestión: *La Sed*.

Clarimonda y Brunhilda dan muestra de esta voracidad y los estragos que les ocasiona la ausencia de sangre como su alimento. Brunhilda, es resucitada a través de un rito necromántico cuyo vínculo entre el mundo de los muertos y de los vivos fue justamente la sangre. A partir de ese momento, una sed incontrolable se apoderó de ella, la misma sed que la llevó a terminar con todos los infantes y adolescentes de las inmediaciones del castillo.

Clarimonda, por otro lado, contiene esta sed y sólo da un atisbo de voracidad, como se aprecia en el fragmento del cuadro 10; cuando Romualdo se hace una herida en el dedo. Si bien, ella prefiere mantener esta fidelidad simbolizada en sólo consumir la sangre de su amado, le hace patente que, de no ser por su pacto de amor eterno, hubiera drenado la sangre de comunidades enteras.

Propias de la literatura contemporánea y siendo las historias narradas a través de la voz de la vampira, Rice y Díaz Enciso describen la desesperación, el dolor y la ansiedad que les provoca no consumir la sustancia carmín. Al principio de su conversión, no entienden el porqué de esta sed que no pueden saciar con ningún líquido y la sorpresa y el éxtasis que les causa saber cuál es la única sustancia que puede calmar esa ansiedad: la sangre.



<b>MOTIVO: LA SED</b>	
<b>Brunhilda</b>	<b>Clarimonda</b>
Necesitaba un licor mágico que animase el apagado caudal de sus venas jóvenes. Éste era el líquido infernal del que Brunhilda tenía sed; pues al no participar de los sentimientos más puros de la humanidad, ni hallar gozo alguno en nada de cuanto interesa a la vida, su existencia era un mero vacío, salvo cuando estaba en los brazos de su esposo y amante; y esa era la razón por la que ansiaba sin cesar la horrible bebida (2010: 64)	Una mañana [...] mientras pelaba una fruta me produje accidentalmente un profundo corte en el dedo. La sangre corrió en hilillos purpúreos, y algunas gotitas salpicaron a Clarimonda. Sus ojos recuperaron entonces su brillo, y noté en su cara una expresión de salvaje y feroz alegría que hasta entonces nunca había notado. Saltó del lecho con agilidad animal y se lanzó sobre mi herida, que succionó con indescriptible voluptuosidad. (2001: 48-49)
<b>Akasha</b>	<b>Sandra</b>
Estáis muertos – dijo en murmullo -.Si las heridas curaron como dijisteis; si resucitasteis al Rey como decís..., entonces podéis haber derrotado a la muerte.  >> - ¡No, esto no puede continuar! – exclamó la Reina -. La sed, no sabéis lo terrible que es la sed. (2010: 540)	La cabeza le daba vueltas y estaba tan débil que la idea de moverse le parecía imposible. El sol la encandiló; le hería los ojos resecos, hinchados, como si quisieran salirse de su cuenco. Y la sed: estaba muriéndose de sed. (2001: 13)

Cuadro 10

### 3.3.11 Reconfiguración de la vampira

Hemos analizado, hasta este punto, los motivos clásicos que le dan la identidad a la mujer vampiro; pero ¿cuál es la reconfiguración que realiza Díaz Enciso para darle una personalidad auténtica a su vampira?

Si efectivamente, Sandra es la suma de las figuras mitológicas y literarias expuestas en el presente análisis, también consolida una serie de nuevas características que reinventan a la mujer vampiro en un contexto latinoamericano, terreno poco experimentado en la literatura hispana.

El primer elemento de esta reconfiguración es la ausencia del tedio y el hastío con el que el vampiro observa la eternidad. Para Sandra, su muerte significó liberarse de una vida efímera y carente de los verdaderos goces de los sentidos. En un diálogo interno, Sandra reflexiona acerca de esa nueva visión del mundo:

Sandra se preguntó si sería posible acostumbrarse a eso, a la capacidad de contemplar el misterio de la consistencia de los fluidos, los humores, de los objetos creados durante siglos de civilización con el único fin de ser útiles o placenteros para los mortales cuyo momento en la tierra era pasajero. ¿Podría sentirse tedio frente a eso? (Díaz, 2001: 201)

La muerte embellece la concepción de la vida porque la mortalidad y los ojos de los vivos enturbian la realidad con prejuicios, normas, perversiones y creencias. La muerte los libera de los filtros mentales y revela el verdadero mundo. La salida de la caverna platónica es la muerte y la resurrección permite la oportunidad de disfrutar de ese mundo fuera de las penumbras.

Sandra, a diferencia de las otras vampiras, acepta su condición de ser de ultratumba, a diferencia de que nunca se había sentido más viva, más despierta y liberada de toda la pesadumbre que consumía su existencia cuando estaba aparentemente viva.

Otro paradigma con el que rompe Díaz Enciso, es con el lazo subyugante que ejerce el vampiro masculino en la vampira cuando ambos personajes interactúan en la misma historia. Está claro que Samuel es su creador y que en gran parte de la novela, Sandra debe obedecer sus mandatos y soportar sus desplantes y maltratos.

Sin embargo, transgrede dos prohibiciones determinantes hechas por Samuel: la creación de otro vampiro y beber de la sangre de Izhar, tesoro que incluso él, ni siquiera se atrevió a tocar.

La primera transgresión resulta una hermosa metáfora entre el mundo de los vivos, los muertos y este espacio atemporal que se mueve entre ambos mundos. Samuel lleva a Sandra al pabellón de enfermos terminales, paradójicamente de una enfermedad sanguínea, para saciar su sed sin ningún tipo de remordimiento. Finalmente, sería un acto piadoso liberar a esos despojos humanos de su agonía. Pero el acto piadoso de Sandra toma altos vuelos, no sólo decide liberar a un pobre joven de su sufrimiento, le concede el don de la inmortalidad:

El joven tenía los ojos cerrados y sus rasgos se habían afilado en su piel pálida como la de un cadáver. Pero las manchas oscuras empezaban a desaparecer de su rostro, dejando asomar la piel traslúcida y perfecta que había estado aguardando ahí por mucho tiempo el momento del milagro, [...] se quedaron los dos viendo la macabra transformación de la muerte y el renacimientos pasando como ondas de agua por el rostro del joven. El dolor de la muerte y luego el paso de la respiración acompañada de quien de nuevo forma parte del entramado del mundo, su rostro cubierto por una piel satinada de hermosa transparencia. (2001: 284)

Sandra no sólo ignora la advertencia de su creador, ahora también sabe que así como la fuerza creadora universal late en el corazón de los humanos, del mismo modo ella puede ser el artífice de la resurrección y preservar su diluida existencia en su creación.

Otro elemento es la inexistente abyección a los símbolos sacros. Sandra y Samuel conocen el secreto que divide a la vida de la muerte. Saben que no hay un dios que redima sus pecados y menos que los castigue. Ellos mismos juegan a ser dioses y la existencia de un ser superior se va diluyendo en la eternidad del vampiro.

Finalmente, un elemento clave que revela a Sandra como un símbolo transgresor es la superioridad que ostenta frente al vampiro masculino. Samuel se derrumba cuando Izhar muere y se abandona a un luto indefinido. Sandra es testigo de su desolación pero no sucumbe en la ruina de su creador. Por el contrario, renace con toda la fortaleza para ahora ser ella el soporte de su creador y el objeto de su amor, “un amor desgastado y frágil, pero amor al fin, con el cual aman los seres de su especie.” (2001: 312)

Sabe que será su eterno compañero, pero ahora las circunstancias se moverán de acuerdo a los deseos de Sandra porque a Samuel, sencillamente, su voluntad lo ha abandonado y

Sabe que el destino es recto sin torceduras. Que vivirán eternamente porque no tienen la capacidad de destruirse a sí mismos; porque el mundo es un lugar, si no infinito, sí siempre cambiante, y en él están seguros. Que nadie los persigue y nadie les dará muerte jamás, porque no hay un solo mortal sobre la tierra que crea en ellos. (2001: 312)

## CONCLUSIONES

*La sed* nos presenta una nueva propuesta a la configuración de la nueva novela gótica por medio de un relato de horror situado en el naciente siglo XXI, tomando como dignos representantes del estudio intertextual a la figura del vampiro. A través de la mirada de seres que se niegan a perecer, Díaz Enciso nos da a conocer una visión global de un mundo sin fronteras y en constante evolución que al igual que sus protagonistas, se renueva en cada momento y se adapta a las exigencias de supervivencia que demanda la vorágine de la contemporaneidad.

Las vampiras europeas, como pudimos ver a lo largo del segundo capítulo, siempre han seducido la imaginación de los escritores y cineastas apasionados del tema, desdeñando otras producciones escritas en lengua española. Como atinadamente refiere Wlad Godzich en su obra de *Teoría literaria y crítica de la cultura*, “lamenta el hecho de que los comparatistas hayan privilegiado literaturas como la alemana, francesa e inglesa, dejando a un lado a literaturas nuevas o emergentes como la latinoamericana, entre otras.” (Godzich, 1998: 21)

Sin duda, el tema de la vampira siempre ha tenido este carácter eurocentrista y ha limitado las producciones literarias al margen de los arquetipos institucionalizados por grandes autores del siglo XIX. En contraste a la pasada aseveración, siempre ha existido esta vena latente en las subliteraturas o literaturas no canonizadas, como es el caso de *La sed*, que aunque mantiene los motivos paradigmáticos de la vampira, se adapta a las características del contexto latinoamericano en el que fue concebida.

El punto medular de la presente investigación intertextual y de literatura comparada fue el personaje de Sandra, protagonista de la novela *La Sed* de Adriana Díaz Enciso. A través de la protagonista se analizaron los diferentes motivos que constituyen y le dan nombre a la morfología de la vampira. Los ojos de Sandra son el reflejo de las diosas y leyendas abordadas en el primer capítulo, así como las vampiras literarias del segundo capítulo.

A lo largo de la investigación pudimos corroborar el desarrollo del personaje de la mujer vampiro y su habilidad para adaptarse a los diferentes contextos. En esta facilidad de adaptación ha radicado su consagración y eterno resurgimiento en la literatura ya que tiene una cualidad dual con atributos animales y humanos que la hacen adaptarse al medio. Jacobo Siruela menciona al respecto en el prólogo de su antología *Vampiros*:

Es capaz de transformarse en otros seres aparentes, siempre combinando la cualidad del aire (alas y garras), de la tierra (cola de serpiente y ardor sexual), del fuego (ojos llameantes), del agua (cola de pez), y de la noche (existencia fantasmal y similitud con los murciélagos). (Siruela, 2010:17)

El estudio intertextual realizado en esta investigación revela esta evolución de la mujer vampiro, pues desde diosas con características zoomórficas que poco a poco se van deshaciendo de su piel ofídica, hasta aristócratas de instintos bestiales; vemos convertirse a nuestro objeto de estudio en un ser común y corriente que se confunde con la humanidad sin perder estas dicotomías categoriales que recogen los contrastes entre día-noche, razón-instinto, muerte-vida, monstruosidad-normalidad, bien-mal.

*La sed* se nutre de todos los temas y motivos de épocas y autores anteriores, dándole forma a una mujer vampiro con todas las características del monstruo pero con sensaciones,

sufrimientos y tormentos humanos. Díaz Enciso logra esta humanización de su vampira por medio de minuciosas descripciones de la sensorialidad de Sandra. Basta mencionar la catarsis que logra en el momento de saciar su insoportable sed con la sangre de su novio

Pablo:

La sangre del muchacho latía en su propio corazón, con latidos débiles y lentos. Sandra lo sentía agolparse contra su piel torturada y parecía que la sangre de Pablo buscara sus propias venas. [...] Le extrañó el pensamiento que le vino entonces a la mente: tenía sed. Supuso que era prosaico pensar en eso ahora, pero por algún motivo no lograba separar el malestar físico de la plenitud de su experiencia del amor. [...] Vio la piel en el cuello de Pablo, tan fina y joven, lastimada por la brutal herida. [...] Una vena latía débil y azul bajo la piel [...] la conmovió profundamente esa última manifestación de vida. [...] Besó sus labios reseco; cada milímetro de piel herida era sensible en la tersa superficie de su propia boca. Los dedos de Sandra recorrieron la piel del cuello. Era tan suave, y era deliciosa la pelusa del vello que lo cubría. (Díaz, 2001: 156-157)

En un entrecruzamiento de emociones, instintos y sentimientos, Díaz Enciso le concede voz narrativa a ese otro, a aquel monstruo del que solo sabíamos de sus atrocidades a través de las voces de las víctimas o de sus ejecutores. A través de la otredad, iniciada por Ane Rice, podemos entender el mundo del vampiro, deleitarnos con el sabor de la sangre y no horrorizarnos por el dolor de una mordida en el cuello.

La autora borra el estigma de proscrita a su vampira y la acerca a la humanidad por medio de la mimetización de su comportamiento con lo cotidiano y evitando que los seres humanos infieran la existencia de la especie vampírica. Su relato no es una cacería ni tampoco una guerra entre los mismos congéneres, temáticas recurrentes en las obras anteriores. Éste es un mérito que vale la pena exaltar porque *La sed* da testimonio de los pasos de un vampiro sobre la eternidad, sin adentrarse en temáticas desgastadas, carentes de originalidad que sólo se encargaron de reproducir un estereotipo, funcional sólo en su

época y región geográfica. La literatura debe renovarse a partir de la intertextualidad, no reducirse a una simple copia o parodia de los hipotextos representativos del género en cuestión.

Si bien el estudio intertextual de la novela confirma las evidentes influencias anglosajonas que Díaz Enciso reconfigura en su novela, dista de emular una parodia de la literatura gótica; le da una identidad nacional a través de su protagonista haciendo patentes las pasiones, comportamientos y costumbres de la mujer mexicana. Además establece un claro afán por abrir las puertas de la narración fantástica de nuestro país e instaura una renovada intertextualidad al establecer vínculos entre los distintos territorios y costumbres con el éxodo en el que se embarcan los tripulantes del Ilun-Yara.

Sandra, a través de este viaje que realiza por tres continentes, la transforma en un personaje cosmopolita que, lejos de mostrar esta adaptación paulatina a su nueva condición vampírica, revela una individualidad en un mundo globalizado. La sincronía con la universalidad representada por Sandra echa por tierra las fronteras físicas y culturales creando rasgos en común con habitantes de todo el orbe, sin perder la esencia de su país de origen. Por el contrario, aporta nuevos rasgos intertextuales que servirán a futuras reconfiguraciones de la literatura fantástica latinoamericana.

Ésta es la actividad fundamental de los estudios de literatura comparada, como menciona Claudio Guillén en su obra de *Lo uno y lo diverso*: “La actividad del comparatista es encontrar la existencia de tensiones entre lo local y lo universal, entre lo uno y lo diverso.” (Guillén, 1985:13). Sandra es el elemento de tensión que conecta sus orígenes latinos con la universalidad, no sólo a través del viaje por el mundo que emprende



con Samuel, sino por los motivos atemporales y universales que le han heredado sus ascendientes literarias, las cuales también fueron producto de obras que reflejan lo más profundo común y duradero de la experiencia humana.

La intertextualidad nos enseña a entender la universalidad de los sentimientos plasmados en los textos y nos da la oportunidad de valorar su autenticidad en la expresión de un sentimiento colectivo en cada una de las producciones

La vampira es uno de estos productos, un personaje universal que se resiste al descanso eterno y resurge una y otra vez de la cripta para encarnar el lado más oscuro de su contexto sociocultural. No es gratuito que resucite en momentos históricos significativos que marcaron un parteaguas en la sociedad de su tiempo.

Díaz Enciso le ofrece un importante legado a su vampira con miras a la apertura y adaptación a tradiciones extranjeras pero, sobre todo, deja la puerta abierta del ataúd para que la vampira latinoamericana emprenda altos vuelos en la literatura universal y mantenga los motivos intertextuales con sangre fresca para futuras producciones.

Finalmente, el tiempo será el encargado de que las diferentes miradas e interpretaciones de *La sed* la consagren como una novela representativa de la literatura de horror mexicano. El personaje de Sandra cuenta con los elementos suficientes para considerarla una vampira representativa de la literatura de nuestro país.

Sólo resta esperar que la literatura de vampiros vuelva a reconfigurar este tipo de paradigmas en los personajes, salvándolo de la mercadotecnia y la sobreproducción de textos carentes de calidad narrativa.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía fundamental

-----: (1975). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

Barrón, Nestor: (2004) *El mágico mundo de los vampiros*. Argentina: Ediciones Continente.

Bornay, Érika: (2008) *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

Calabrese, Omar: (1999) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Castellanos de Zubiría, Susana: (2009) *Diosas, Brujas y Vampiresas*. Bogotá: Norma.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain: (1999) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Durand, Gilbert: (1993) *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos – Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.

Guillén, Claudio: (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

Eliade, Mircea:(1992) *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.

-----: (2005)*Mitos, sueños y misterios*. Barcelona: Kairós.

-----:(2006) *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.

- Fontán Barreiro, Rafael (prol.): (2004) *Diccionario de la mitología mundial*. Madrid: Edaf.
- Genette, Gérard: (1989) *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. España: Taurus, Alfaguara.
- Godzich, Vlad: (1998) *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Kappler, Claude: (1999) *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. España: Akal.
- Kristeva, Julia : (1988) *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- : (1981) *Semiótica I*. España: Fundamentos.
- Manfred, Schmeling: (1984) *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa.
- Mayer, Hans: (1999). *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Madrid: Taurus.
- Paglia, Camille: (2001) *Vamps & Tramps*. Madrid: Valdemar.
- Pimentel, Luz Aurora: (2012) *Constelaciones: Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. Madrid/México: Iberoamericana Veruvert.
- Pedraza, Pilar: (2004) *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.
- Rifaterre, Michael :(1971) *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral.
- Robles, Martha: (2000) *Mujeres, mitos y diosas*. México: FCE – CONACULTA.

Szigethy, Anna; Graves, Anne: (2004) *Vampiros. De Vlad, el Empalador a Lestat, el Vampiro*. Madrid: Jaguar.

Todorov, Tzevan: (1980) *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora.

### **Narrativa y poesía**

Cueto, Roberto (comp.) (2001): *Cuentos de Vampiros*. Madrid: Celeste. (P)

Díaz Enciso, Adriana (2001): *La sed*. México: Colibrí – Secretaría de Cultura Puebla.

Goethe, Potocki, (et al): (2001) *El libro de los vampiros*. México: Fontamara

Greenberg, Martin; Waugh, Charles (comp.): (2001) *Vampiras: Antología de relatos sobre mujeres vampiro*. Madrid: Valdemar.

Keats, John: (2005) *Poesía completa, tomo II*. España: Ediciones 29

Lewis G., Matthew: (2001) *El monje*. Madrid: Valdemar.

Pascal, Horacio (comp.): (2006) *Poemas de vampiros y fantasmas*. México: Alforja.

Penrose, Valentine: (2001) *La Condesa Sangrienta*. Madrid: Siruela.

Pilo, Gianni (comp.): (2009) *Storie di vampiri*. Roma: Newton Compton Editori.

Pizarnik, Alejandra: (2009) *La Condesa Sangrienta*. China: Libros del zorro rojo.

Potocki, Jan: (1981) *El manuscrito encontrado en Zaragoza*. Barcelona: Fontamara.

Robins, Victoria (comp.): (1997) *Relatos cortos de vampiros*. España: DM.

Ruiz, Bernardo (comp.): (1998) *Antes y después de Drácula*. México: Vid.

Rice, Anne: (2009) *Entrevista con el vampiro*. Barcelona: Zeta.

-----: (2009) *El vampiro Lestat*. Barcelona: Zeta.

-----: (2009) *La reina de los condenados*. Barcelona: Zeta.

Sanmartín, Joaquín: (2005) *Epopeya de Gilgamesh, rey de Uruk*. Madrid: Trotta.

Saramago, José: (2009) *Caín*. México: Alfaguara.

Siruela, Jacobo (comp.): (2010) *Vampiros*. Barcelona: Atalanta.

Stoker, Bram: (1999) *Drácula*. México: Edesa.

### **Bibliografía complementaria**

-----: (2001) *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa.

Asma, Stephen T.: (2009) *On Monsters*. New York: Oxford University Press.

Borges, Jorge Luis: (1998) *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza.

Domínguez, Vicente (comp.) : (2003) *Imágenes del mal*. Valdemar: Madrid.

Eco, Umberto (coord.): (2007) *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.

Feijóo, Benito Jerónimo: (2006) *Sobre la Existencia de los Vampiros*. Barcelona: Artemisa ediciones.

Graves, Robert; Patai Rafael: (2007) *Hebrew myths*. New York: Anchor Books.

Graves, Robert: (1975) *The White Goddess*. USA: FSG.

Levi, Eliphas: (1988) *La ciencia de los espíritus*. España: Edicomunicación.

Praz, Mario: (1999) *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Madrid: El Acantilado

### **Fuentes electrónicas**

“VII. El papel de la muerte en la vida psíquica” por Fanny Blanck-Cereijido y Marcelino Cereijido.

[www.bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/156/html/sec\\_9.html](http://www.bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/156/html/sec_9.html)

Consultado el 14 de agosto del 2009

“Mitologías, Lilith y Caín ¿Rebeldes o revelaciones?” por Ozziel Nájera

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n35/onajera.html>

Consultado el 5 de noviembre del 2008

“III.2 Coleridge: Christabel y la vampiro” por Bernardo Ruiz

<http://ruix.biz/vamp/tv-6.html>

Consultado el 21 de abril del 2007

“Atracción Fatal, una iconografía literaria de la vampira” por Ángeles Mateo del Pino

<http://acceda.ulpgc.es/xmlui/handle/10553/351>

Consultado el 4 de mayo del 2004

Revista Internacional de Culturas & Literaturas. “La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine” por Ángeles Cruzado

<http://www.escriptorasyescrituras.com/download.php/63>

Consultado el 5 de abril de 2012

“Intertextualidad genética y lectura palimpséstica” por Francisco Quintana Docio

<http://dialnet.uniroja.es/servlet/articulo?codigo=136146>

Consultado el 12 de marzo de 2012

Hispanet Journal 5 “Los vampiros del mundo globalizado: La sed de Adriana Díaz Enciso”  
por Inés Ordiz Alonso-Collada

<http://www.hispanetjournal.com/Navegan.pdf>

Consultado el 13 de enero de 2014

### **Fuentes Hemerográficas**

Melnikov, Petr. “El regreso de los vampiros”. Año Cero (México), enero-febrero de 1992,  
núm. 11, 4-12 pp.