

El recurso al vampirismo en la narrativa actual. De Polidori a Stephenie Meyer. Claves y fundamentos

Francisco Morales Lomas

[\(lomas@uma.es\)](mailto:lomas@uma.es)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Resumen

Estudio sobre la actualización y las metamorfosis de la mitología vampírica y sus claves en la actualidad, así como su forma de plasmación en las obras literarias. También se advierte de las razones del éxito de esta narrativa y su traslación a la juventud actual para entender su vigencia y su proceso de evolución.

Abstract

This paper studies the update and the metamorphosis of the mythology and the keys of the vampirism at present, as well as his form of appearance in the literary works. The study also seeks the reasons for the success of this narrative and its adjournment to the current youth for understanding its force and his evolution.

Palabras clave

Vampiros
Claves sociales
Literatura actual

Key words

Vampires
Social keys
Current literature

AnMal Electrónica 34 (2013)
ISSN 1697-4239

HISTORICISMO Y PERSPECTIVA SOCIAL.

MODELOS VAMPÍRICOS E HIPÓTESIS SOCIOLÓGICA

Desde Oriente a Occidente, desde el Norte al Sur y desde la antigüedad más remota hasta la actualidad han existido los vampiros a través de diversos mitos, leyendas u obras literarias. Izzi (1996) habla de treinta y seis tipos de vampiros. En unas culturas asociados a elementos demoníacos, en otras a seres confabulados con el mal, la destrucción, la luz y las tinieblas: Utukku en Mesopotamia, los no-muertos en Roma; en la mitología griega Lamia es transformada en vampiresa por la diosa Hera, pero también existía Empusa, una vampiresa que seducía a los hombres y les

chupaba la sangre. Jian Shi era el vampiro de China, los vestala en la India, los guls en el folclore árabe, adze (espíritu vampiro que se separa del cuerpo de las brujas y chupa la sangre de los seres vivos) en África, Lilith (la primera mujer de Adán) en el folclore judío, Trelke-wekufe (*El cuero*) en el pueblo mapuche (América), Xibalbá o zotz (dios en forma de murciélago, temido y poderoso) en el pueblo maya...

En los pueblos eslavos, mara es un espíritu vampírico de sexo femenino; en las leyendas de Rumanía existen los strigoi, deidades con rostro de mujer y cuerpo de pájaro que absorbían la sangre de los humanos mientras estos dormían; en España había varias tradiciones vampíricas: las guaxas en Asturias, las guajonas en Cantabria y las chuchonas en Galicia; en la región catalana del Alto Ampurdán (Gerona) se creía en una leyenda (siglo XII) que narraba la historia del conde Estruc o Estruga, un anciano caballero feudal defensor de la cristiandad que vivió en el Castillo de Llers, de quien se dice que murió asesinado y, como consecuencia de una maldición por su represión de las costumbres paganas que persistían en la zona, se convirtió en vampiro... En muchos casos asociados a la mitología mortuoria, a la fertilidad, a la creación y al eterno retorno a través del símbolo de la sangre:

Quien toma la sangre de otro se alimenta con su espíritu y adquiere su energía, sus dotes particulares, su juventud, y un mayor poder. En cambio, perder la sangre significa no sólo morir, sino perder la vida eterna (González Christen 2003: 53).

Pero también durante la Edad Media su vigencia es extraordinaria. En Rusia se creía en ellos; en Inglaterra hay relatos de vampiros en *De Nugis Curialium* (1190) de Walter Map e *Historia rerum Anglicarum* (1119) de William de Newburgh. Incluso el propio Voltaire sentía esta atracción y es el autor del artículo *Vampire* de *L'Encyclopédie*, con el que aprovecha una vez más para atacar a la religión y para ironizar sobre la sociedad de su época:

Les rois de Perse, furent, dit-on, les premiers qui se firent servir á manger aprés leur mort. Presque tous les rois aujourd'hui les imitent; mais ce sont les moines qui mangent leur diner et leur souper, et qui boivent le vin: ainsi les rois ne sont pas, á proprement parler, des vampires; les vrais vampires sont les moines qui mangent aux dépens des rois et des peuples (cit. por Hock 1991: 57, n.).

Podemos considerar que, desde tiempos inmemoriales, la existencia del vampiro o la vampiresa está asociado elementalmente a un no-muerto/a que alcanza su razón de ser succionando la sangre de sus presas. La imagen que se proyecta de él varía de unas culturas a otras, pero existen esos elementos comunes:

El mito vampírico, en realidad, no es una idea originada en este momento histórico, existen pruebas de que el mito vampírico ya era conocido por los antiguos griegos, sin embargo, lo que la hace singular en el siglo XIX es que ésta adquiere, en esa época, ciudadanía literaria de gran peso ([Carnero 2003: 2](#)).

Asentado este principio, sería interesante establecer su origen en la historia moderna de la literatura mundial y su traslación al momento actual:

Una revista científica alemana consagró en 1748 un número al fenómeno del vampirismo y publicó un poema en alemán que actualmente es considerado el primer texto literario que aborda el tema vampírico, aunque dentro de los cánones de la poesía popular. El vampiro, no refería, sin embargo, la historia de ningún muerto viviente, sino la de un intrépido amante que, tras haber sido rechazado por una joven piadosa, la amenaza con convertirse en vampiro y vengarse de ella visitando su alcoba por la noche, para demostrarle que su amor es más fuerte que las enseñanzas cristianas de su madre [...] Posteriormente es G. A. Bürger, uno de los máximos representantes del movimiento *Sturm und Drang*, quien realiza el primer tratamiento literario de la superstición del vampirismo en su poema Lenore ([Alegria Bocio et al. 2010: s. p.](#)).¹

Creemos que desde desde la premodernidad de *El vampiro* de Polidori hasta hasta la posmodernidad de la moderna saga de *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer —con estadios intermedios como *Drácula* de Bram Stoker, que se convirtió durante muchos años en el paradigma a seguir—, se han creado unas coordenadas teóricas interesantes para su análisis. Los fundamentos teóricos de tal evolución han cambiado. Entendemos que su origen premoderno *ab initio* corre curiosamente parejo al auge de la burguesía y la organización de un mundo «nuevo» sostenido sobre unos principios a los que el vampiro es ajeno. El vampiro asume el papel de

¹ El poema *Christabel* (1797), de Coleridge, es la primera mención a los vampiros en la literatura inglesa.

aristócrata desclasado, caballero de otra época frente al que se va imponiendo una visión del mundo diferenciada que se construye sobre otros resortes ideológicos de los que se volverá acérrimo enemigo: el racionalismo de tipo cartesiano, el individualismo, el abandono del aristocratismo y el espíritu medieval donde fundamentos como honor, honradez, bondad, sencillez y no contaminación social eran muy apreciados...

Quizá el vampiro es sólo la contrapartida siniestra del sujeto moderno. El monstruo se transforma así en algo más que un símbolo representando todo aquello que escapa a la razón, quizá por eso al dibujar los límites de la razón (geográficos, intelectuales o morales) la Ilustración dibujaba la figura del monstruo, por exclusión ([Lucendo Lacal 2004: s. p.](#)).

Ahora es el orden y la cordura (en realidad, el orden y la cordura de la nueva clase dominante, la burguesía) los que triunfan frente al «orden aristocrático» que se deriva del vampiro y que será finalmente desarrollado por el espíritu romántico. Por eso, el vampiro es un ser ajeno a la sociedad burguesa, como el romántico, un individuo que debe ser destruido por esa clase que se ha apoderado de la sociedad, porque en él está el germen de la destrucción de la clase ahora dominante en el siglo XIX. Sus precursores líricos se evidencian en estas palabras:

Los precursores del espíritu gótico los encontramos en los poetas de la «escuela del cementerio» (*Graveyard School*), quienes expresaron su desagrado hacia la razón, el orden y el sentido común en una mórbida efusión de oscuros versos. Las obras de Thomas Parnell, Edward Young, Robert Blair y Thomas Gray no sólo anticiparon los estados de ánimo y pasiones góticas, sino que reflexionando grandilocuientemente sobre la muerte en medio de las más lóbregas de las localizaciones, redescubrieron la relación escatológica entre terror y éxtasis ([Solaz 2003: s. p.](#)).

El vampiro aspira al terror, al miedo... como componentes instrumentales para conseguir sus propósitos, aunque en última instancia sea la sangre y su simbología pseudorreligiosa el elemento fundamental. El vampiro es un aristócrata, un conde, un lord, un príncipe... que vive aislado, ajeno a la sociedad. Por esta razón sólo aparece a partir de medianoche, cuando los burgueses están dormidos, cuando la "otra" sociedad, el otro "statu quo" puede hacer su aparición. El vampiro es un ser

ajeno al orden social reinante, un peligro que sólo surge cuando éste se encuentra dormitando.

La vigencia de lo aristocrático-feudal —representado por el vampiro, y de modo general por lo gótico («gótico paranoico», según Eve Sedgwick), del que éste forma parte como apéndice— con su componente ritual y misteriosa desaparece para dar pie a «otro *statu quo* nuevo»:

La literatura gótica, visitada con rapidez y de modo exteriorista, viene a ser un conjunto de convenciones acerca del lado oscuro de la vida. Se trata casi de una actitud propia del romanticismo, actitud que se transforma en una corriente imaginativa cuya cristalización ocurre en la llamada novela gótica y, en general, en la narrativa que posee ese carácter. Se dice que surgió en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVIII como especie de resistencia al racionalismo y al clasicismo ([Anderson s. a.: s. p.](#)).

El desvanecimiento de ese antiguo orden social entendemos que proyecta el nacimiento del vampiro, un ser que nace con vocación de permanencia de ese antiguo régimen con sus connotaciones sanguinarias y su código de valores aristócratas.

En esa línea de ruptura con un orden racional y lineal que no se acepta, surgirá este tipo de literatura que tiene en *El castillo de Otranto* (1764), de Walpole, una de sus obras emblemáticas y según algunos autores la obra inaugural de este nuevo orden estético que aspira a luchar contra el otro orden que había conseguido adueñarse de la modernidad: el racionalismo. De modo que

Walpole abrió la puerta a un universo alternativo de terror, de confusión psíquica y social cuya mera existencia había sido negada por el sistema de valores neoclásico. Esplendor en ruinas, hermoso caos, atractiva decadencia, espectáculo espantoso y extravagancia sobrenatural se convirtieron en los rasgos definitorios de una nueva estética gótica que tenía en el alivio de la inanición emocional su meta artística. El recinto fatal, metáfora central de toda la ficción gótica, sirvió al objetivo implícito del gótico como una respuesta a la inseguridad política y religiosa de una época agitada ([Solaz 2003: s.p.](#)).

Como sigue afirmando esta autora, la teoría literaria gótica aspira a convertirse en una contraposición al pensamiento de la ilustración que había puesto en el orden

y la síntesis armónica junto a las formas matemáticas la opción estética y social adecuada que encarnaría la burguesía dominante. Un racionalismo que había inaugurado Descartes y al que habían seguido Locke, Kant..., hasta el punto de que, como decía Marx, Locke identificaba la razón burguesa como la razón normal humana. El que se oponía a esta se hallaba fuera de la luz, en las tinieblas, como todos estos representantes de lo gótico. Ya advertía Rousseau que el hombre es bueno por naturaleza, pero la sociedad lo degenera y acaba con la inocencia idílica inicial. Por eso el monstruo Frankenstein se revuelve contra esa sociedad que lo ha descorazonado:

Mi deseo de venganza aumentaba de día en día; una venganza implacable y mortal, que compensara la angustia y los ultrajes que yo había padecido [...]. La felicidad me parecía una burla, un insulto a mi desolación, y me hacía sentir más agudamente que el gozo y el placer no se habían hecho para mí (Shelley 2006: 260-261).

Consideramos que esta componente vindicativa también está en los vampiros desde otra perspectiva y su voluntad se manifiesta en múltiples dinámicas como ya veremos. Es un fenómeno recurrente que ha sido muy bien explicado por Martínez Lucena (2008: s. p.) refiriéndose a Frankenstein:

E incluso lo que empieza siendo una posibilidad de felicidad, la compañía de la familia con la que convive a hurtadillas, deviene espejismo y se disuelve en la fatídica realidad de los hechos. Cuando el monstruo se decide a abandonar su escondrijo y a mostrarse a la familia con el deseo de ser acogido, ésta lo juzga exclusivamente por su aspecto horroroso, por su apariencia [...]. Por eso vemos cómo también desaparece del horizonte del no-muerto el fenómeno comunitario como algo capaz de sostener al hombre en su humanidad. No es que sea Frankenstein el único y exclusivo creyente en esa quimera de la independencia humana, el resto de la sociedad, incluso gente medianamente cultivada y humilde, cae en esa postura de desconfianza con respecto a la alteridad que tanto caracteriza al individualismo de nuestros días.

Los vampiros de *Crepúsculo*, sin embargo, surgen en la posmodernidad en otro ámbito: sociedades capitalistas desarrolladas en las que la búsqueda de los sentimientos y los afectos en el caos de la soledad es un elemento esencial. Ya no existe ese miedo antrópico al vampiro, que es visto como un elemento literaturizado,

un elemento en el que se ha pasado de la función referencial que poseía antaño a la función poética que posee hogaño. Ahora el vampiro puede ser cualquiera de nosotros. No se apuesta ya por la subversión de un orden. El orden actual no admite duda para los vampiros. Lo aceptan. No nacen con vocación de ruptura sino de asunción de la sociedad burguesa con su normalización etérea. No rompen nada ni con nada: definitivamente han sido asimilados por este orden que, en otro tiempo, pretendían destruir.

A través del folletín y las estructuras de consolación de raigambre decimonónica advierten de esta aclimatación al orden burgués siendo así el vampiro un objeto sentimental que puede ser asimilado por el ciclo convulso de la posmodernidad y su normalización vital:

Meyer construye una enrevesada trama de marcado tinte folletinesco sostenida por lo que Eco denomina las «estructuras de consolación». En ellas se suceden sin descanso los golpes de efecto y las acciones trepidantes, junto a una sentimentalidad desbordada que termina de redondear la historia ([Martínez Díaz 2009: s. p.](#)).

En consecuencia, podemos afirmar que la burguesía reinante en este mundo globalizado ha obtenido la victoria y los ha transformado en seres de celuloide, imágenes que provocan más el sentimiento o el afecto que el miedo de antaño o la erótica en otro momento. Los vampiros actuales son seres sentimentales, cuasi reglados. El nuevo sentimiento los ha subyugado y ahora nacen en el ámbito de la adolescencia para vivir un mundo de belleza y pubescencia casi virginal. Pero este proceso ha de ser estudiado con más amplitud, no sin antes adentrarnos en los primeros efluvios narrativos.

Ahora bien, ha habido estudios que han relacionado a Carlos Marx con el mito vampírico en un sentido diferente, de modo que el vampiro ha sido asimilado al capitalismo y todos sus elementos simbólicos:

Analicemos, ahora, un recurso en el mito vampírico y luego su relación en la teoría de Marx; me refiero a la oscuridad. La noche es el momento en que los vampiros actúan, de ahí su importancia trascendente en las leyendas sobre ellos. Sin embargo, para la mayoría de los seres humanos la noche es sinónimo de oscuridad, de tiniebla, de muerte, de poderes maléficos, en suma, de peligro. Veamos ahora

cómo esto se transfiere al pensamiento marxista. Marx hace una crítica al capitalista que haciendo gala de su afán desmedido de riqueza, cual vampiro, utiliza también la noche para seguir explotando a sus obreros ([Carnero 2003: 3](#)).

Evidentemente esta interpretación sobre el mito vampírico va en una línea muy diferente a nuestra visión anterior, si bien crea un perfil de análisis sociológico muy recurrente. Pero hay muchas otras que aportan diversidad y pluralidad a este mito tan controvertido que ha sido empleado históricamente para diversas y variadas coyunturas históricas. Así sucedía con el tema de Hitler y la segunda guerra mundial identificado con el vampiro:

Resulta significativo en este sentido el hecho de que durante la Segunda Guerra Mundial una de las lecturas que se repartió entre los soldados del ejército americano destinado en Europa fuera precisamente Drácula. Para ellos estaba claro quién era el vampiro y de esta manera la realidad era leída en clave de ficción, «para mentalizarlos en la campaña que llevaría a la victoria contra Hitler». El dictador era el vampiro y el soldado se identificaba con los cazavampiros, la novela por supuesto anunciaba la victoria de los Aliados y el dominio de un terreno salvaje, Alemania-Transilvania, aunque eso sí a costa de la muerte de algunos de los miembros ([Lucendo Lacal-2004: s.p.](#)).

VILLA DIODATI Y *EL VAMPIRO* DE POLIDORI

Un mes después de conocer a Lord Byron en 1816, que lo contrata como su médico de cabecera, el doctor Polidori (creador de *El vampiro*, la primera obra narrativa premoderna) inicia un viaje por Europa con el conocido poeta y acaban en Suiza, en Villa Diodati (Cologny), cerca del Lago Lemán².

² Un lugar que se consideraba mágico porque en el pasado habían vivido allí John Milton, autor de *El paraíso perdido*, y también Rousseau y Voltaire. *Remando al viento* (1987), de Gonzalo Suárez, desarrolla esta historia. El 27 de agosto de 1821, Polidori se suicida ingiriendo ácido prúsico, veneno inventado por el alquimista Konrad Dippel, en quien Mary Shelley se inspirara para crear su doctor Frankenstein. Se dice que tenía muchos motivos, entre otros el que su exitoso *El vampiro* (1819) pasaba por ser una obra de Byron.

Durante el verano de ese año coincidirán además en la misma villa la joven Mary Wollstonecraft Godwin y su futuro marido, Percy Bysshe Shelley, de quien tomaría el apellido convirtiéndose en la célebre Mary Shelley. Les acompañaban otras dos mujeres: Mary Godwin y Jane Clairemont. Una tormenta impidió a Mary y Percy continuar la noche del 16 de junio, por lo que la pasaron en Villa Diodoti con Byron y Polidori. Como entretenimiento nocturno leyeron *Fantasmagoriana, ou Recueil d'histoires d'apparitions de spectres, revenants fantômes...*

Byron tuvo entonces la idea de desafiar al grupo a escribir una historia de miedo. Percy Bysshe Shelley escribió *Los asesinos*, basada en experiencias de su juventud; Byron apuntó un fragmento de *El entierro*, y Polidori comenzó *El vampiro*. Mary Shelley no estuvo inspirada y no escribió nada esa noche. Tras diversos avatares comenzó a escribir el capítulo IV de *Frankenstein*: «It was on a dreary night of November» ([Shelley 1818](#)). Completó la novela un año después en Marlow, gracias al apoyo de Percy Bysshe Shelley, y fue publicada en marzo de 1818.

Pero el punto de partida premoderno del proceso vampírico a nuestro entender es esta obra de Polidori: atribuida inicialmente a Byron, una hipótesis discutible indica que Polidori habría sido su continuador (Argel y Moura Neto 2008: 91):

A primeira ocorrência do vampirismo literário em prosa foi em um conto inacabado de Byron, *Fragment of a novel*, de 1816, retomado, concluído e publicado por seu companheiro de viagem, o médico John Polidori, em 1819, sob o título *The Vampyre*, que apresenta vampiros masculinos sedutores, mundanos, e que livremente viajam pelo continente europeu e circulam nos salões da aristocracia londrina (Monteiro de Barros 2003: 56)³.

Tres años antes, Lord Byron había publicado *El giaour* (palabra turca para designar a un infiel), poema narrativo que es de los primeros que aborda el tema del vampirismo, fruto de la inspiración del autor tras un viaje a Turquía. Leila, una

³ Añade Monteiro de Barros: «O conto de John Polidori, que muitos atribuíram erroneamente a Byron, tendo Goethe inclusive afirmado ser esta a melhor produção literária do poeta inglês, é bastante parecido com o texto de Byron, parecendo inclusive ser um pastiche do mesmo. Os dois contos na verdade parecem ter surgido na célebre noite em que Byron, Polidori, Shelley e sua esposa Mary estavam hospedados às margens de um lago na Suíça e resolveram, para passar o tempo, escrever cada qual uma história de terror, resultando no célebre romance *Frankenstein*» (2003: 58).

mujer que forma parte del harén de Hassan, ama al *giaour* (el infiel occidental), por lo que es ejecutada por Hassan, que la arroja al mar. En venganza, el *giaour* mata a Hassan e ingresa en un monasterio debido a sus remordimientos. La muerte de Leila (simbolizada por la Grecia en peligro ante Turquía) es asociada al vampirismo cuando se predice que el *giaour*, por su crimen, estará condenado a convertirse en vampiro después de su muerte y a matar a sus propios seres queridos bebiendo su sangre. Es decir, el *giaour* deviene vampiro cuando rompe el *statu quo* reinante. Por consiguiente, la concepción del vampiro de Byron tiene influencias orientales a través de un proceso de acumulación de mitos y leyendas de la zona visitada durante su viaje por tierras otomanas. Algunos de sus versos en este sentido son reveladores ([Byron 1813: s. p.](#)):

Nor ear can hear nor tongue can tell
The tortures of that inward hell!
But first, on earth as Vampire sent,
Thy corse shall from its tomb be rent:
Then ghastly haunt thy native place,
And suck the blood of all thy race;
There from thy daughter, sister, wife,
At midnight drain the stream of life...

Con estos antecedentes axiomáticos, en una veintena de páginas se configura *El vampiro*⁴ encarnado en Lord Ruthven⁵, un monstruo identificado con Lord Byron, según han visto algunos:

⁴ En París se publica anónimamente (su autor, Cyprien Bérard), en 1820 (un año después), la primera novela de vampiros, *Lord Ruthven ou les vampires*, una obra en dos volúmenes que continúa la historia de Polidori. También el 13 de junio de 1820 la obra de teatro de Charles Nodier, *Le Vampire, melodrame en trois actes avec un prologue*, se estrena con un gran éxito de público en el Théâtre de la Porte Saint-Martin de París.

⁵ «Retornou ao solo inglês em 1811, e, nos dois anos seguintes, teve uma série de casos amorosos. Um deles, escandaloso, foi com Lady Caroline Lamb, que anos depois iria vingar-se em seu romance *Glenarvon* (1816), por meio de um personagem que era uma caricatura mal disfarçada e francamente ofensiva de Byron, batizado como Lord Ruthven»(Argel y Moura Neto 2008: 88).

O passo decisivo para consolidar a imagem de Byron como o protótipo do vampiro atual foi dado por John William Polidori. Valendose do fragmento de uma história criada por Byron na Villa Diodati e, logo em seguida, abandonada, o ex-companheiro de viagem, agora desafeto, escreveu o conto «O vampiro» («The vampyre»), em que moldava o perverso vilão à imagem e semelhança do poeta, de forma explícita (Argel y Moura Neto 2008: 91).

De él nos interesa destacar nuestra hipótesis inicial: la idea de que el vampiro de Polidori es un personaje ajeno a la sociedad burguesa, que vive en su propio mundo, un espacio vital ajeno al resto. Se siente extrañado en esta sociedad contra la que se rebela atacando a sus seres más inocentes, sencillos y bellos. La pasión del vampiro se dirige hacia las jóvenes que todavía no han sido presentadas en sociedad porque considera que es a partir de esa presentación cuando se inicia su integración en un mundo que las corrompe; en cierto sentido, él se considera una especie de benefactor cuyo conduciéndolas a la disciplina de su mundo propio:

¿Y qué puede querer este vampiro de sus semejantes? No persigue la vitalidad de la sangre joven, las gargantas frescas de las inocentes muchachas, aunque sí acecha siempre entre las almas más tiernas y llenas de ideales; siente la necesidad, no obstante, de bucear en seres que todavía no han tenido contacto con la realidad, que no han sufrido la amarga experiencia del desengaño ([García 2009: 11](#)).

En consecuencia, él actúa antes, como le sucederá con su víctima propiciatoria, la hermana de Aubrey, con la que finalmente se casará. La joven es una forma de recuperación idílica de su propio mundo, de ese elemento primigenio que había sido identificado por Rousseau o Voltaire en el umbral de cada ser humano. El vampiro es un ser rebelde, autónomo, individualista, independiente y libre que no cree en la sociedad, se siente acosado por ésta y se autoexcluye de ella: no se considera como un miembro perteneciente a la misma. Advierte de que en ella han desaparecido los valores propios de la hidalguía, la nobleza y la estirpe de rango medieval que lo habían fortalecido en el pasado (Monteiro de Barros 2003: 56-57):

Byron e Polidori estabelecem o arquétipo do «vampiro aristocrata» [...], elegantemente pálido e imberbe, com voz sedutora, lábios que passam a impressão de enfado e inquestionável carisma sexual [...]. Como não poderia deixar de ser, o

vampiro byroniano é um vampiro *flâneur*. Em *Fragment of a novel* ele é Augustus Darvell, «hombre de considerável fortuna e família antiquíssima» [...], educado em «escolas e universidades», que já havia «viajado extensivamente» (Monteiro de Barros 2003: 3).

Las ideas que dominan la sociedad, organizadas en torno al nuevo orden burgués, no le satisfacen. Están putrefactas. Cuando se va a casar con la hermana de Aubrey, que trata de impedirlo, Lord Ruthven le dice a este: «Acuérdate del juramento y sabe que si hoy no es mi esposa, tu hermana quedará deshonrada. ¡Las mujeres son tan frágiles...!» (Polidori 2007: 11). Existe un concepto del honor que se ha evaporado socialmente con la pérdida de la aristocracia del lugar que le correspondía históricamente, un elemento que había pertenecido a ella en el pasado, esa tradición romántica y medieval que ahora reivindica el vampiro:

Y es que las clases sociales es [*sic*] un tema presente en todas las historias de vampiros. No hay más que recordar a Lord Ruthven (de Polidori) y como [*sic*] su aparición en sociedad se produce de la mano de una de las costumbres más antiguas (y que aún hoy persiste, aunque de forma disfrazada): las fiestas de sociedad (Sánchez Verdejo-Pérez 2011: 58).

Tras esta propuesta se halla subyacente, a nuestro entender, el idealismo subjetivo de nuevo cuño que había alimentado la filosofía alemana a través Fichte en sus obras *Fundamento de la doctrina de la ciencia* o *Algunas lecciones sobre el destino del sabio*. Ensayos que se convierten en el alma de las nuevas ideas góticas y románticas en las que se incardina el vampirismo de Polidori, claro exponente de la filosofía de una época. Entre estas ideas postula Fichte que la conciencia no está asentada en el mundo real (como acaece en el vampiro) y, en consecuencia, la conciencia sólo necesita de sí misma, no es el *noumena*, la cosa en sí, lo que la determina ese orden social reinante (añadimos) sino la representación de las mismas, *phenomena*, y esto aviva el pensamiento de que la realidad es un producto del sujeto pensante y no la cosa en sí.

Con ello se ha inaugurado el idealismo subjetivo en el que el vampiro asienta sus cuarteles de invierno pues también él opta por ese idealismo subjetivo al interpretar la razón de ser o no ser de esa realidad social que no acepta y a la que combate en su esencia:

Toda realidad, llámese como se llame, se manifiesta a nosotros por el hecho de sumergir y olvidar nuestro yo en ciertas determinaciones de nuestra vida, y ese olvido de nuestro yo sería precisamente lo que conferiría el carácter de realidad a esas determinaciones y lo que nos proporcionaría una vida (experiencia) (Fernández 1973: 11).

Existe la necesidad de reclamar la creencia en la bondad de ese yo para configurar la existencia pero siempre y cuando, como afirma Lord Ruthven, no esté contaminado por la sociedad. Una idea que realmente defiende a pie juntillas el vampiro. Y, por tanto, dependiendo de la filosofía que se escoja estaremos ante uno u otro individuo. Tesis del idealismo subjetivo de Fichte y también de Lord Ruthven:

Para Fichte realidad es igual a idealidad; todas las formas empíricas de la conciencia (lo que llamamos realidad) son en definitiva deducibles del «yo». No queda ya ningún material lógicamente amorfo, dirán los neokantianos. La nueva ontología es, por consiguiente, una «historia pragmática del espíritu humano», como también llama Fichte a su teoría de la ciencia. Y no sin razón, una vez que le ha asignado como tarea «el deducir a partir del entendimiento todo el ser del fenómeno» (Hirschberger 1974: 228).

Todas estas ideas están en el ambiente, forman parte de esa larga tradición de filósofos, poetas y pensadores que concluirán en el espíritu gótico y en el romanticismo con sus postulados esteticistas desde finales del XVIII y comienzos del XIX y que tanto tienen que ver, *grosso modo*, en determinados momentos con la ideología que da forma al vampiro. Una idea que estructuraba esta nueva ideología que apuesta por un individuo libre organizador de su mundo a través de su pensamiento desde su «yoidad» y desde su conciencia personal, y que lucha por la libertad hasta el punto de convertirla en su propia conciencia y, al no hallarla, porque la sociedad se lo impide, convierte a ésta en un elemento a batir. De hecho, la evasión, pauta romántica por antonomasia, no es sino una forma de huida social (en ocasiones como el consumo de opio, usado en Villa Diodati) hacia una Edad Media idealizada. También el vampiro se evade, huye permanentemente, como le sucede a Lord Ruthven en ese periplo por Italia y Grecia (símbolos donde los haya de un pasado glorioso, noble y aristocrático, donde los mejores —*aristós* en griego significa

‘el mejor’— organizaban la sociedad) y posee un código de conducta que permanece inalterable en la noche de los tiempos: el honor, que, «según los filósofos, no es otra cosa que una señal externa de la estimación que interiormente hacemos de las excelencias de otros» (Thesauro 1692: 12), y «el sentimiento que anima al hombre en el propósito y la norma de conducta que fundamenta el hacer de su vida, basándose esencialmente en el carácter de su ser íntimo» (Fraile Ovejero 1992: 644). Lo que le importa a ese Lord Ruthven es el honor: «Temo tan poco a la muerte como al término del día. Pero puedes salvar mi honor. Sí, puedes salvar el honor de tu amigo». Y le pide a Aubrey: «Oh, no puedo explicarlo todo... Mas si callas cuanto sabes de mí, mi honor se verá libre de las murmuraciones del mundo, y si mi muerte es por algún tiempo desconocida en Inglaterra... yo... yo... ah, viviré» (Polidori 2007: 7).

Siempre fue el honor uno de los fundamentos de las sociedades estamentales dominadas por la nobleza; el honor es patrimonio del alma y el alma solo es de Dios, dirá Calderón de la Barca. Y este concepto del honor que asume como un hecho incontrovertible el vampiro solo yace en él, que representa a esa nobleza, a esa aristocracia a la que en Francia acaban de cortarle la yugular. En tanto el honor burgués es un honor económico —Tocqueville «cifra» «el valor en los pueblos democráticos, concretamente en Estados Unidos», «en la pérdida y recuperación de la fortuna» ([Carrión Morillo 2008: 211](#))—, nunca una señal externa moral, sino dineraria: tienes dinero, posees honor, intuiríamos del aserto burgués, para el vampiro, que representa los ideales de la aristocracia, en su honorabilidad existe mucho de *esencialización* de su existencia y forma de actuar en la vida:

El apelar a la hidalguía como medio de urdir la trampa ya había sido un elemento aparecido en «The Vampyre», donde Aubrey —huérfano y romántico soñador— se ve impotente para salvar a su hermana de las fauces de Lord Ruthven. Por tanto, el tema del honor, de la caballeridad, es un vestigio que reverbera en las obras, y que la época victoriana retomará con tanta fuerza: *Jane Eyre*, *Wuthering Heights*, *Pride and Prejudice*, *Sense and Sensibility*... (Sánchez Verdejo-Pérez 2011: 412).

El germen de esta idea del honor había sido expuesto por Montesquieu, para quien era evidente que estas prerrogativas del honor y este tipo de valores se asentaban en la nobleza: «Serán particulares a la nobleza y no pasarán al pueblo si no se quiere ir contra el principio del Gobierno —monárquico— y si no se quiere

disminuir la fuerza de la nobleza y la del pueblo» (Montesquieu 1984: 70). Pero también hay una componente no sólo en el pensamiento rector que determina su conciencia y, por tanto, su visión sobre la realidad sino en su trascendencia como individuo en sociedad, y surge ese héroe contrario a las normas sociales que le impiden su crecimiento como yo.

Y este «héroe noble y social» que simboliza un *modus vivendi* podrá ser encarnado en seres abyectos para esa sociedad: en un corsario, en un mendigo, en un reo de muerte, en una prostituta, en Frankenstein (ese nuevo Prometeo), en don Juan Tenorio, en don Félix, el estudiante de Salamanca, en don Álvaro, en Satanás... o en un vampiro, como sostenemos nosotros en nuestra hipótesis de trabajo. Por esta razón, *El vampiro* de Polidori aspira al vicio, a la vileza, a la infamia, a lo amoral, y se convierte en un depravado:

En Bruselas y otras ciudades por las que pasaron, Aubrey se asombró ante la aparente avidez con que su acompañante buscaba los centros de los mayores vicios. Solía entrar en los garitos de faro, donde apostaba, y siempre con fortuna, salvo cuando un canalla era su antagonista, siendo entonces cuando perdía más de lo que había ganado antes. Pero siempre conservaba la misma expresión pétrea, imperturbable, con la que generalmente contemplaba a la sociedad que le rodeaba (Polidori 2007: 2).

Es, sin duda, un *héroe* que se mueve muy cómodamente en las ideas del romanticismo reinante, y posee todavía esa componente de excelso ilusorio que acompañará el idealismo romántico de los primeros tiempos, así como una asociación a la abyección propia de los personajes asociales:

Es posible percibir también ciertas notas de semejanza entre Lord Ruthven y el monstruo en *Frankenstein* de Mary Shelley, o entre él y el personaje epónimo de Melmoth (1820). Son personajes que, sin ser caracteres normales, emergen, de algún modo, como centro de gravedad de toda la acción. Desafían ferozmente los tabúes de la sociedad. Siendo éstos, a menudo, de carácter religioso, se convierten, al hacerlo, en sujetos condenados, «satánicos» ([Terrón Barbosa 1998: 423](#)).

En esa gestación y prototipo del vampiro no sólo irá surgiendo su «código asocial» (en relación a los valores de la sociedad actual contra los que lucha), sino

también su «código amoral», que sustenta sobre el papel preponderante que siempre tuvo la aristocracia o la nobleza en sociedad, considerando a los que estaban jerárquicamente en un estatus inferior con absoluto desprecio y como seres imperfectos: «En 1819, el escritor y poeta John Polidori (1795-1821) se encargó de destilar la esencia literaria del vampiro, cambiando su apariencia fantasmal por una aristocrática» (Sánchez Verdejo-Pérez 2011: 65):

En todas las ciudades dejaba a la florida juventud asistente a los círculos por él frecuentados, echando maldiciones [...]. Aubrey deseaba a menudo decirle todo esto a su amigo, suplicarle que abandonase esta caridad y estos placeres que causaban la ruina de todo el mundo, sin producirle a él beneficio alguno (Polidori 2007: 2).

Esa maldad se irá proyectando paulatinamente a medida que avance la intriga, y si inicialmente existe una perspectiva seductora en el personaje que va cautivando al lector y a Aubrey, cuando el relato va llegando a su fin y Aubrey cae enfermo surge su potencial maligno con toda su intensidad. Si el poder de seducción, el desdén hacia las adúlteras, el desenmascarar a las mujeres vírgenes a las que causaba su ruina... formaban parte de su «código de conducta», también se alegrará del estado enfermizo y de locura de Aubrey: «Cuando se enteró de que el joven estaba loco, apenas si consiguió ocultar su júbilo ante aquellos que le ofrecieron esta información» (Polidori 2007: 11).

Pero existe otro elemento esencial en este vampiro aristócrata: su proyección de poder sobre los que le rodean. Ante el débil Aubrey, Lord Ruthven actúa como una especie de *deus ex machina* sobre la bonhomía de un joven cándido sobre el que incluso deviene una voluntad de poder sexual en términos propios de Foucault:

El adagio narratológico consiste en describir al personaje monstruo por sus acciones. Conseguido esto, se nos induce también a interesarnos por su víctima, Aubrey, pues es sobre él sobre el que recae el efecto que éstas producen. Si Ruthven es el agente, Aubrey es el paciente de la historia. Lord Ruthven se halla en condiciones de proyectar sobre Aubrey sus deseos sexuales, sin que éste, a su vez, pueda defenderse. Prevalece prisionero de la voluntad del Otro, está continuamente sometido a nuevas pruebas y a nuevas privaciones. El colmo de sus desgracias es enterarse de los esponsales de su hermana sin poder impedirlos [...]. Todo el entorno se pone de parte de Lord Ruthven y colabora en su venganza. En cuanto a Aubrey,

no se le da importancia, se le «tranquiliza». Acepta ser tratado como un inferior y le es connatural «suplicar», «conjurar de rodillas» a sus tutores. Es así como Lord Ruthven consigue someterlo a su voluntad, plegarlo a su deseo de dominio (Sánchez Verdejo-Pérez 2011: 422).

El poder sexual según Foucault es uno de los instrumentos de dominación máximos que, en el caso de Aubrey-Lord Ruthven, adquieren una mayor trascendencia. Siempre la sexualidad se ha manifestado en el vampiro como un instrumento de poder.

Lord Ruthven, al igual que el monstruo de Frankenstein, Melmoth o Réginald, sacia sus deseos humillando y destruyendo a sus víctimas. ¿Podemos suponer que se trata de manifestaciones sádicas, o de una forma de placer escabroso que las humillaciones de las víctimas inspirarían en los lectores? ([Terrón Barbosa 1998: 423](#)).

De hecho, el vampiro emplea la sexualidad como una necesidad de mostrar su fortaleza, como un dispositivo de afianzamiento y de intensificación, pero también como una estrategia, un *modus operandi* que determina su simbología demoníaca:

En las relaciones de poder la sexualidad no es el elemento más sordo, sino, más bien, uno de los que están dotados de la mayor instrumentalidad: utilizable para el mayor número de maniobras y capaz de servir de apoyo, de bisagra a las más variadas estrategias (Foucault 1978: 126).

El sexo forma parte de ese impulso vital que conforma también el despertar de la vida, y que incluye los referentes a la muerte, el diapasón antitético que acierta en la simbología de *eros* y *thanatos* en permanente conflicto; pero todo determinado por la fortaleza que siempre tuvo el vampiro, auspiciado por la inmortalidad y por la eterna juventud:

No lo podemos negar ¿qué historia de miedo es ajena al erotismo? La maldad, depravación, brutalidad y desesperación que emanan [de] los temas relacionados con la sexualidad son casi infinitas. La relación entre el deseo sexual y el instinto de muerte existía mucho antes de Freud; el *eros* y el *thanatos* siempre han ido de la mano, siempre han estado vinculados por todas las culturas (por algo llaman los franceses al orgasmo *la petite morte*). [...] Novalis afirmaba que: «Perhaps sexual

desire is only the frustrated desire to eat human flesh» (Sánchez Verdejo-Pérez 2011: 204).

En Aubrey se proyecta desde el principio ese magnetismo y esa sensualidad que le impele a seguir a Lord Ruthven como su acompañante. Aubrey se empeña en ver a Lord Ruthven como un personaje de novela desde el comienzo, antes incluso de intercambiar una sola palabra. Tras conocerse, emprenderán el Grand Tour juntos y será entonces, llegando a la frontera con los turcos, en los límites de la sociedad occidental, donde comenzará a ver a Ruthven como el vampiro. Allí donde empieza a temer, proyecta sus temores sobre quien ya tenía prejuicios ([Lucendo Lacal 2004: s.p.](#)). El momento determinante nace después de escuchar los relatos de Ianthe, una joven que Aubrey conoce en Grecia (la inocencia, la juventud, la belleza), casi carente de cultura, a quien le gustaba contar historias terribles. A menudo, cuando contaba el cuento del vampiro vivo, que había pasado muchos años entre amigos y sus más queridos parientes alimentándose con la sangre de las doncellas más hermosas para prolongar su existencia unos meses más, la sangre de Aubrey se helaba en las venas, sobre todo cuando le explicó su aparición: «Ianthe le detalló la aparición tradicional de aquellos monstruos, y el horror de Aubrey aumentó al escuchar una descripción casi exacta de Lord Ruthven» (Polidori 2007: 4).

EL MODERNISMO DE STOKER Y SU *DRÁCULA*

Tras el éxito de *El vampiro* de Polidori en 1819, un buen número de obras trataron la misma materia: *El retrato oval* (1842), de Edgar Allan Poe; *La familia de Vurdalak* (1847), de Alexei Tolstoi; *La dama pálida* (1849), de Alejandro Dumas; *La Horla* (1886), de Guy de Maupassant; *Un misterio en el campo* (1887), de Anne Crawford; *El bello Éson* (1891), de Arthur Quiller-Couch; *El último de los vampiros* (1893), de Phil Robinson; *La verdadera historia de un vampiro* (1894), del Conde de Stenbock; *La floración de una extraña orquídea* (1895), de H. G. Wells...

Finalmente, el irlandés Bram Stoker publicó en 1897 su *Drácula*: la obra que se convertirá en la más reveladora y la dignataria de la modernidad —antes consideramos *El vampiro* de Polidori en la premodernidad gótico-romántica—, desde

un manifiesto realismo-naturalismo de época con cierto regusto de postromanticismo algo trasnochado.

No vamos a escribir sobre sus orígenes ni sobre su estructura o su simbolismo axiomático, sino que nos centraremos en nuestra hipótesis sobre la evolución del género en torno a una idea inicial de mantenimiento de un *statu quo* gótico, medievalizante y neorromántico; claramente inmerso ahora en una sociedad burguesa con el realismo-naturalismo triunfante. En consecuencia, hablaremos de un vampiro que se adapta a las épocas y a los tiempos, estando muy diferenciado en cada una de ellas. El Lord Ruthven de Polidori no será el mismo vampiro que el conde Drácula de Stoker, ni el mismo que Edward Cullen en *Crepúsculo*. Forman parte de sociedades muy diferenciadas. Preindustrializadas en un caso (con la considerada primera revolución industrial del carbón y el petróleo a partir de 1732), plenamente burguesas en otro (con la segunda revolución industrial y la llegada de la electricidad entre 1869 y 1914), y claramente posmodernas en la era de la cibernética y la informática (tras la tercera revolución industrial de la energía nuclear desde 1945 y la robótica a finales de siglo) en el último caso.

Tomando como *cursum honorum* la perspectiva de los viajeros románticos europeos que se adentraban en zonas inexploradas de la Europa ignota, el enviado del señor Hawking, el joven Jonathan Harker, llega a Transilvania para informar al conde Drácula sobre sus negocios en Londres y la situación en la que se encuentran. Se producirá una primera colisión entre dos visiones diferenciadas de la realidad: la de Harker (agente de la burguesía), símbolo de la City, de esa clase social que ha conquistado el poder y desde hace más de un siglo gestiona el discurso de la historia desde un capitalismo creciente y unos valores precisos que tienen en el individualismo su más paradigmático fuste, y la del conde Drácula, con sus valores arcaicos, su carga medieval, su castillo y sus espacios boscosos aislados de la civilización (al menos de la burguesa), en medio de una naturaleza salvaje frecuentada por los lobos: «Escúchelos. Los hijos de la noche. ¡Qué música la que entonan!» (Stoker 2008: 36), le dice Drácula a Harker.

De hecho, Drácula es un aristócrata, como indica en un momento de la novela: «Aquí soy un noble, soy un boyar» (Stoker 2008: 39). En las regiones de los Cárpatos, la clase social del boyardo (rumano: *boier*) surgió de los jefes (*cneaz*, 'líder'); en las áreas al norte del Danubio es el *jude*, 'juez', y *celnic* al sur del río de las comunidades rurales medievales. Ser un boyardo implica ser un terrateniente, poseer

siervos y tener una función militar y / o administrativa, en el nivel estatal (*dregătorie*) o en la corte (*boierie*)⁶.

Esta visión dicotómica y antitética, la del burgués y la del aristócrata, están claramente enfrentadas en el espíritu y en la mente de Bram Stoker cuando, al percibir la extraña expresión en el rostro de Harker en torno a todo lo que le rodea, le hace decir a Drácula: «¡Ah, sir! Ustedes los habitantes de la ciudad no pueden penetrar en los sentimientos de un cazador» (2008: 36-37). Y es que ambos conceptos cacería y aristocracia estaban asimilados desde la Alta Edad Media:

El ámbito forestal había quedado estrictamente relacionado desde la Alta Edad Media con la soberanía de reyes y emperadores mediante la reserva de la práctica de la caza en los espacios en cuestión. Eso no significa que toda la caza estuviera reservada a los soberanos, pero muestra que era concebida como un medio de manifestación de la primacía local (...) No puede ser considerada como una práctica alimenticia (...), ni como un «deporte» o un «entretenimiento» (Morselt 2008: 223).

En consecuencia, la cacería para el aristócrata es un medio de demostración de poder. El cazador lo es en cuanto puede serlo, ejercita la jurisdicción que le corresponde por el hecho de haber nacido en el seno de la nobleza. De ahí la relevancia que adquieren estas palabras de Drácula.

La antinomia mencionada se irá haciendo extensiva en muchos pasajes, porque existe una voluntad en el escritor de admitir el enfrentamiento entre los dos mundos desafiados, la consustancial lucha de ambos por la consolidación, o más propiamente de uno por no perecer (la aristocracia) y de otro por no caer en declive (la burguesía). De ahí que en otro momento diga Drácula: «Transilvania no es Inglaterra. Nuestra manera de ser no es como su manera de ser» (Stoker 2008: 40). Una antítesis que, al menos parcialmente, desea salvar el conde Drácula con su intención de pronunciar el inglés perfectamente para cuando ambos mundos se encuentren definitivamente. Harker es la burguesía, la modernidad y la gran ciudad (Londres), tanto como Drácula es la aristocracia, la Edad Media, el bosque, la floresta y la cacería. Son mundos distantes y en lucha.

⁶ La jerarquía social se compone en Rumanía de los boyardos, los mazil y los arrasa. Los boyardos, considerados de origen noble, fueron miembros del más alto rango de la aristocracia en Moscú, Kiev, Bulgaria, Valaquia y Moldavia.

En los prolegómenos de la obra solo se insinúa un primer encontronazo, una primera desafección con una respuesta precisa ante la oscuridad medieval: el miedo. Harker siente miedo ante estos lugares de Transilvania. Se está adentrando en un mundo que no es el suyo. También la respuesta de Drácula ante ese nuevo mundo que ha vencido es el miedo; miedo fundamentalmente a no conocer su lengua; de ahí que desde un primer momento Drácula quiere hablar perfectamente inglés. Sabe que el conocimiento de la lengua es una forma de acercarse al conocimiento del individuo, a su mundo y a su probable conquista. Drácula no quiere asediar al individuo sólo cazándolo o empleando la violencia *ab initio*. Este hecho ya está periclitado. Sabe que tiene que adaptarse a la nueva situación. Las teorías biologicistas puestas de moda gracias a *El origen de las especies* de Charles Darwin y la adaptación al medio le ofrecen datos suficientes para cambiar su conducta. Darwin entendió que toda población la conforman individuos ligeramente distintos unos de otros. Las variaciones que existen entre ellos permiten que cada uno tenga distintas capacidades para adaptarse al medio natural, reproducirse exitosamente y transmitir sus rasgos a su descendencia. Drácula quiere adaptarse al medio y por eso lo primero que necesita para no sentirse extranjero es saber perfectamente la lengua inglesa.

Estamos seguros de que Drácula sería un buen lector de esta obra de Darwin publicada en 1859 y sabría que los tipos biológicos o especies no tenían una existencia fija ni estática sino que se hallarían en cambio constante y la vida se manifestaría como una lucha decidida por la existencia y la supervivencia (Drácula se juega su destino). También es consciente de la necesidad de adaptarse al medio natural específico (Drácula quiere acomodarse a la City), ello permitirá que los mejores adaptados se reproduzcan en la selección natural.

Y, finalmente, también es consciente de que Dios no tiene nada que ver en este sumario, y las variaciones genéticas que producen el incremento de probabilidades de supervivencia son azarosas y no provocadas ni por Dios (como pensaban los religiosos) ni por la tendencia de los organismos a buscar la perfección (como proponía Lamarck). Stoker sabe todo esto, como también conoce la sintomatología de las enfermedades de las víctimas de los vampiros en las que se detiene reiteradamente. De hecho, los doctores Seward, Helsing y otros ocupan un buen espacio en la narración ante la situación de Lucy. Las reflexiones de Helsing en torno a las ciencias físicas son constantes, así como otras, sobre la vida eterna y los vampiros en sus diálogos con Harker. Esta alianza se suscita como un diálogo

truncado entre la fe y la ciencia: «Crea en cosas que no puede creer» (Stoker 2008: 293), dirá Helsing; y más adelante: «Aquí hay algo que es diferente a todo cuanto hay consignado en los libros; ésta es una vida dual que se sale de lo común» (Stoker 2008: 305).

Drácula ha decidido cambiar de ecosistema, dejar la sociedad rural y agreste y cambiar por la sociedad urbana. Frente a Lord Ruthven, el vampiro de Polidori, que andaba como un intelectual ensimismado tras los pasos de la antigüedad clásica de Grecia y Roma, como un erudito melancólico, Drácula se dirige al centro del mundo moderno: Londres. Y uno de sus grandes miedos es no dominar el inglés que representa la lengua de la burguesía, la lengua dominadora. Si Harker es un extranjero, un ser exótico en Transilvania, Drácula se siente igualmente un extraño, un advenedizo en Inglaterra hasta el momento en que no domine la lengua perfectamente.

Además, en el caso de Harker se complica y ahonda aún más en esta primera contrariedad entre ambos mundos cuando su respuesta es la pérdida de la alegría: «¿A qué clase de lugar había llegado, y entre qué clase de gente me encontraba? [...] Todo me parecía una horrible pesadilla» (Stoker 2008: 32). Lo desconocido produce miedo, y ante esa inseguridad Harker no tiene ninguna salida. De hecho, todas las puertas del castillo están selladas. Drácula, en consecuencia, está mostrando desde el principio su poder y está creando una expectativa *ad futurum*. En este caso último asociado a la clausura, al recogimiento y la soledad. Si la urbe es lugar de encuentro, el castillo de Transilvania perdura en el tiempo como un símbolo de la incomunicación.

No obstante, Drácula conserva los lisonjeros modales de la nobleza, siempre complacientes y seductores. Así, tras brindarle los cumplidos de rigor, el conde Drácula concede el siguiente recibimiento: «Bienvenido a mi casa. Venga libremente. Váyase a salvo, y deje algo de la alegría que trae consigo». No existe la alegría en Transilvania. El mismo conde lo reconoce. En su mundo la alegría no existe. Es un mundo triste, un mundo de abatimiento y desolación. ¿Cómo puede ser si no para una clase social a la que le cortaron la cabeza los revolucionarios franceses? Una clase social que durante todo el siglo XIX va consolidándose en su decadencia irremisible. Algunas novelas de Pardo Bazán y algunos escritos de Valle-Inclán son coherentes con esta línea de pensamiento.

Harker siente miedo también ante estos espacios geográficos amplios e infecundos sin la menor presencia humana, ante los sombríos aullidos de los lobos, ante los lugares yermos, su decadencia antigua, su ausencia de luz y sus incógnitas por descubrir. Y llega un momento en que se cree aislado y prisionero de un ecosistema que no es el suyo y del que quiere huir pero momentáneamente no puede. Ante este escenario aterrador del neófito que llega de los burgos, de las ciudades..., Drácula es la prehistoria, la intervención sobre los espacios y sobre el tiempo, la vigilia de la ultratumba, la aristocracia de los modos y los procedimientos... otra cultura, otra civilización que llama a las puertas de la burguesía reinante y que se resiste a morir. Este sentimiento que le produce a Drácula su nuevo visitante y el miedo ante el nuevo mundo, fue el mismo que en su momento tuvo la nobleza ante el advenimiento de las ciudades. La aristocracia era consciente de que la ciudad traería su derrumbe y destrucción, como así fue: «Tradicionalmente, se ha considerado a las ciudades como islotes de libertad dentro de las estructuras feudales cuyo crecimiento traerá consigo la destrucción final de estas últimas» (Casado Alonso 1987: 194). Aunque también es cierto que eso fue solo al principio y la clase señorial se adaptó perfectamente a estas y llegó a dominarlas durante los siglos XVI y XVII; pero, con el cambio de ciclo histórico y el desarrollo total de aquellas (y la primera revolución industrial como eje), la burguesía (símbolo de ese poder en desarrollo) derrocará definitivamente a la nobleza y el miedo indiciario del aristócrata a la postre será, sin duda, una premonición bien creada, un miedo acertado y con fundamento.

Pero en la novela de Stoker el conde Drácula no se rinde. Aunque es un islote en medio de un universo que no es el suyo, decide tomar la iniciativa de descubrir ese espacio al que es ajeno y compra una casa en Londres. O no quiere permanecer en este mundo aislado (Transilvania) o necesita la reconquista de ese mundo rival y, en consecuencia, entra en contacto con un nuevo hábitat, la ciudad y sus gentes, y como hacen todos los que aspiran a ello quiere marchar a Londres (ciudad de la burguesía por antonomasia) y morar con decrepitud, con sus hábitos trasnochados en un espacio que le es foráneo:

Não apenas a mudança do Conde Drácula da Transilvânia para Inglaterra resultou em um conflito entre um mundo ainda pautado em características medievais com um mundo moderno, industrial, como também confrontou o passado e o presente e as

consequências de uma mistura desses dois tempos como um limbo. A presença aristocrática foi aos poucos perdendo seu valor na Inglaterra democrática, suas características começaram a ser repelidas, entre estas as relações da aristocracia e seus serventes (Ferreira Rodrigues 2008: 35).

Pero si la lengua se convierte en un símbolo de cambio (él no quiere que lo reconozcan como extranjero o exótico y desea saber perfectamente inglés), no olvida su mundo (muy al contrario) y desea trasladarlo (de ahí que las características de su casa de Londres sean similares a la suya de siempre) a ese otro y proceder a su conquista.

Drácula, como cualquier noble de antaño, es un belicoso guerrero, tiene unas percepciones sobre la existencia y unos valores muy arraigados⁷, en los que cree profundamente y que concitan la simbología prometeica (también Frankenstein era un nuevo Prometeo). Sabiendo que está en absoluta inferioridad, cree en su espíritu y en su lucha, y se traslada a Londres (una de las ciudades más habitadas del mundo, con más de cuatro millones y medio de personas) para asaltarla y devolver a la naturaleza sus valores de antaño a través del emblema de la sangre. La sangre como retribuidora del todo. El único camino posible. Y Harker, el representante de la burguesía, es muy consciente de lo que se le viene encima a la ciudad:

Éste era el ser al que yo estaba ayudando a trasladarse a Londres, donde, quizá, en los siglos venideros podría saciar su sed de sangre entre sus prolíficos millones, y crear un nuevo y siempre más amplio círculo de semidemonios para que se cebaran entres los indefensos. El mero hecho de pensar aquello me volvía loco. Sentí un terrible deseo de salvar al mundo de semejante monstruo (Stoker 2008: 84).

La sangre es el fundamento del que dimana esa posibilidad última de reconquista. El encuentro con cuatro millones y medio de ciudadanos que pueden ser víctimas, que pueden *donar* la sangre necesaria para su supervivencia y se reproduzca el eterno retorno. De hecho, durante mucho tiempo la sangre fue asociada a la conquista de las almas. Y ya sabemos por la tradición que el vampiro no tiene alma, por lo que no se refleja en los espejos; Drácula los repudia, aunque dirá

⁷ Harker, al describir el castillo donde vive Drácula, dice que parecía que se habían concitado en él todas las épocas pasadas, «hasta los tiempos medievales». Y el conde Drácula, al hablar de su casa, se reafirma en que le «alegra que sea grande y vieja» (Stoker 2008: 14).

con una bella metáfora que los espejos son como una «burbuja podrida de la vanidad del hombre»:

En todas las culturas la esencia de la vida es un ánima (alma, energía o espíritu etéreo) que continúa viviendo después de la muerte, ya sea que renazca o que adquiera nuevas formas de existencia. El ánima tiene como vehículo a la sangre que por su esencia es pura. Esto nos explica el papel central que desempeña la sangre en numerosas creencias, mitos, ritos y ceremonias mágico-religiosas. Quien toma la sangre de otro se alimenta de su espíritu y adquiere su energía, sus dotes particulares, su juventud y un mayor poder (González Christen 2003: 53).

En otro momento se dice que «la sangre es la vida» (Stoker 2008: 217), como también el doctor Seward insistirá en su diario, en el capítulo XIII, en que «la sangre es vida». Pero la sangre para Drácula está además asociada a su glorioso pasado, a ese ritual propio de lo noble periclitado: «La sangre es cosa demasiado preciosa en estos días de paz deshonorables» (Stoker 2008: 53):

Darwin já acreditava que o sangue carregava toda a informação de uma espécie incluindo suas franquezas, instintos e tendências. O sangue é a vida de fato, pois contém o mapa mental e físico, animal ou humano. Seu primo Francis Galton, começava a realizar transfusões sanguíneas em 1870, pondo em prática as teorias de Darwin, mas as rejeita ao perceber que transpor o sangue de uma espécie à outra acaba por matar ou não causa qualquer tipo de alteração em seu comportamento. As quatro transfusões feitas em Lucy falharam sob a influência de Drácula (Ferreira Rodrigues 2008: 60).

La llegada a Londres se produce en un barco del que un viejo del lugar dice que en él viaja la muerte: cincuenta féretros con los cuerpos del pequeño ejército de Drácula. Un barco que naufraga en medio de la gran tormenta, a la vez que va rememorándose la historia de Lucy, amiga de Harker y su amada Mina Murray, que ha sido poseída por un tal doctor Holmwood: «No sabía si se trataba de un hombre o de un animal» (Stoker 2008: 142). Que es descrito con el rostro blanco y los ojos rojos y relucientes. Los primeros poseídos comienzan ya a actuar según el sistema de otra época: la esclavitud. De hecho, lo reconocen sin ningún tipo de empacho: «Aquí estoy dispuesto a cumplir tus deseos. Soy tu esclavo; tú me recompensarás, porque te seré fiel...» (Stoker 2008: 159). Jóvenes, viejos, niños perdidos y engañados por la

«dama fanfarrona». Pero también personajes que alcanzan un sentido del humor presente en la obra de modo permanente en mitad de la tragedia, como cuando dice de Renfield (al parecer poseído por los vampiros) que «llevaba ya tiempo dedicándose a sus moscas, y había empezado de nuevo con las arañas» (Stoker 2008: 288). El poder del vampiro, su revolución personal, su aclimatación al medio y la conquista de éste se produce gracias al poder de la sangre y esa fortaleza, descrita en el diario de Mina por el doctor Helsing, se representa a través de su fuerza (como la de veinte hombres), a través de su inteligencia aguda; a través del uso de las ciencias ocultas y la nigromancia (que tanta importancia tuvieron en la época gracias a Mme. Blavatsky) que le va a permitir dirigir la tempestad y los elementos (tormentas, truenos, relámpagos...) a su voluntad, de la organización de un ejército de seguidores (en una especie de vasallaje medieval) que aparece/ desaparece a su voluntad... Ante este ser sólo tienen dos armas: la religión cristiana y la ciencia aliadas en un extraño y fructífero maridaje. Y es el maridaje que llevó a cabo la burguesía con la iglesia y el mundo de la ciencia para definitivamente asentarse en el poder durante siglos.

El vampiro de Stoker todavía tiene fe en la victoria de su mundo. Había, pues, diferencias sustanciales entre el Lord Ruthven de Polidori y Drácula:

En cuanto que vampiro, Drácula ya no buscará compañía para su viaje como hiciera Lord Ruthven, ni anhelará el erotismo prohibido, sutil y susurrado que Laura encontrará en compañía de la absorbente Carmilla. Drácula es, ante todo, un ser maligno alienado, dominador, egoísta, ajeno a sutilezas pasionales de cualquier tipo (Sánchez Verdejo-Pérez 2011: 78).

Podemos considerar que hay novedades ideológicas que han sido superadas en este nuevo periodo. Porque el vampiro posee una perspectiva novedosa en la que

Su «Yo» sólo refleja/persigue cuerpos, no recuerdos, por eso su imagen no se refleja en los espejos, porque este nuevo espécimen deviene todo él un espejo: sólo busca apropiarse de la imagen corpórea del otro. Repito, nos hallamos en otra coyuntura filosófica; finales del siglo XIX, el positivismo campando a sus anchas, en plena 2ª Revolución Industrial, con un autor inglés, imbuido por tanto de la teoría de la doble experiencia del empirismo de Locke, en la que la realidad tiene una lectura

empírica, aunque nunca se descarta una realidad «otra», que no se ve, no se palpa, pero sí se puede rastrear en ciertos indicios, ciertas «pruebas» ([García 2009: 12](#)).

Una figura tan gigante y novedosa que incluso fue vista desde perspectivas tan llamativa como la del propio Marx en *El Capital*, donde lo consideró como un símbolo de ese capitalismo que intentaba apoderarse de la sociedad, como sucedería ya en el último vampiro definitivamente. Y aprovechó su proyección social para hacer emerger una metáfora que le interesó. En el capítulo octavo de *El Capital* dice que «el capital es trabajo muerto que no sabe alimentarse, como los vampiros, más que chupando trabajo vivo, y que vive más cuanto más trabajo chupa». Es que

El capitalismo posee sus propias leyes, este vampiro, en la representación de Marx, tiene el erotismo de lo prohibido, debemos tener presente que la succión vampírica es una forma que suple la posesión sexual. En este sentido el capital también cumple con esta característica, según nos asegura Marx en la cita anterior, este posee un instinto ciego y desesperado de saciar su apetito a cualquier costo, por lo tanto no cesa de succionar trabajo excedente de sus víctimas, los proletarios ([Carnero 2003: 2-3](#)).

LOS VAMPIROS DE LA POSMODERNIDAD: CREPÚSCULO

Como recuerda Sánchez Verdejo-Pérez (2011: 361), Christopher Frayling afirmaba en 1992 que habían existido básicamente cuatro arquetipos de vampiros en la literatura del siglo XIX: 1) el vampiro aristócrata demoníaco o satánico, entre los que situaba indiferenciadamente a Lord Ruthven, Drácula o Varney; 2) el vampiro del folclore, que estaría representado principalmente por Mérimée en *La Guzla*, Gogol en *El Viyí*, Tolstoi en *La familia de the Vourdalak* y Loring en *La tumba de Sarah*; 3) la fuerza invisible del vampirismo psíquico, como en *What Was It* de Fitz James O'Brien, *Le Horla* de Maupassant o *The Transfer* de Algernon Blackwood; 4) la mujer fatal, como *La novia de Corinto* de Goethe, *No despertéis a los muertos* Johann Kudwig Tieck, *Vampirismus* de E. T. A. Hoffmann, *Las metamorfosis de los vampiros* de Charles Baudelaire, *Carmilla* de Seridan Le Fanu... Incluso añadía una nueva

categoría amplia y heterogénea, «El vampiro contemporáneo», a propósito de *Lost Souls* de Poppy Z. Brite.

La era de la cibernética y la informática traen a la literatura posmoderna un nuevo vampiro: Edward Cullen. Tras los clásicos vampiros de Polidori y Stoker, surge el joven vampiro de Stephenie Meyer, a través de la trilogía novelesca formada por *Crepúsculo* (2005), *Luna nueva* (2006), *Eclipse* (2007) y *Amanecer* (2008); un joven no muerto que permite crear una categoría diferenciada en este espacio tridimensional del vampiro:

The revenants in *Twilight* shed a new light on the code nature of their own race as the heterogeneous types of vampires displayed in the tetralogy illustrate a wide range of characteristics of their nineteenth-century predecessors. As such, it will be of interest to take a closer look at how the postmodern vampire is constructed within an intertextual framework in the *Twilight* series (Fäller 2011: 38).

A este nuevo vampiro lo catalogo como *el no muerto de la posmodernidad*. Una visión vampírica idealizada que tiene su génesis en la obra de Anne Rice, *Entrevista con el vampiro* (1976)⁸, que ya lo presentaba como un no muerto seductor, envolvente y de sublime belleza, aunque otros vean ese precedente en *Despertar*, de J. L. Smith⁹:

⁸ El vampiro adquiere un papel protagonista como víctima propiciatoria. Es un vampiro humano que sufre, siente y al que le duele matar. Un vampiro ateo, dueño de sí mismo. El sexo adquiere importancia en la trama de la narración, pues sus personajes son seres seductores, pasionales, románticos, muy bellos y con características nihilistas.

⁹ «*Despertar* es el primero de las crónicas vampíricas escritas por L. J. Smith. La autora Anne Rice también hizo sus propias crónicas vampíricas, pero puedo aseguraros que los libros de Rice poco tienen que ver con éste. *Despertar* es la base de la saga *Crepúsculo* de Stephenie Meyer, según he podido investigar, la autora se basó en ellos y ahora las fans de los libros discuten en los foros la polémica de qué libro fue anterior y cuál era la historia original, pues en *Crepúsculo* tenemos la misma historia, pero contada de diferente forma. Quizás por eso, mientras leía éste, pensaba que estaba releendo los libros de Meyer. Aún así, es un libro muy fácil de leer, rápido y podemos volver a disfrutar con un personaje que bebe sangre, se oculta entre las sombras, la lucha del monstruo contra el ser humano que aún pervive. El eterno amor... cómo no, siempre presente en este tipo de libros» ([Anónimo 2008a](#)).

Percebemos, assim, que a caracterização do vampiro em Rice se reveste de sensualidade, divinização e extrema comoção, esta última mais especificamente, no caso de Louis, o qual destacamos, como um vampiro humanizado e tomado até mesmo na sua vida imortal, pelo pesar da perda de seu irmão e a aparente culpa advinda do mesmo e, que durante a maior parte da narrativa vivencia um embate consigo mesmo e com sua natureza vampírica ([Silva Leite y Alves Rodrigues 2011: s. p.](#)).

Se trata, aparentemente, de un adolescente (digo aparentemente porque la edad es un concepto subjetivo y de amplia literatura en este mundo) que asume su rol de estudiante preuniversitario. Edward Cullen no es un vampiro al uso. Su novedad radica en una serie de principios hasta ahora ignorados cuyo eje vertebrador sería la integración en la cultura posmoderna de la adolescencia y juventud y la solución de los conflictos vitales en el amor, creándose así un maridaje novedoso entre el discurso amoroso de principios del XIX (con la novela sentimental a lo Georges Sand) y el terrorífico que inaugura el vampiro. Al respecto dirá Stephenie Meyer: «Escribí *Crepúsculo* pensando en mí. Y concebí una fantasía. Un amor que en las páginas de mi libro es tan fantástico como el mundo de los vampiros. Es *Romeo y Julieta*, es la mitología del amor. Esa primera vez que nadie olvida» ([Ayuso 2008](#))¹⁰.

Una mitología que en la portada del libro (dos manos unidas y abiertas sobre las que hay depositadas una manzana) conecta directamente con el mundo de la prohibición y el origen del mundo a través de la imagen que proyecta el *Génesis* en torno a la simbología de la manzana. Amores prohibidos, amores humanizados de vampiros y seres de carne y hueso que alcanzan una nueva singladura en la que desaparecen definitivamente los instrumentos de la retórica vampírica inaugurados

¹⁰ A la pregunta «Ha comentado que la idea para *Crepúsculo* se la dio un sueño. ¿De qué iba ese sueño?», respondía la autora: «El sueño está bastante bien recogido en el capítulo 13 [del libro] [...]. Era un sueño muy extraño, no había tenido ninguno así antes, ni lo he vuelto a tener. Estaba observando un prado perfectamente circular, en el que un chico y una chica mantenían una conversación. Ella no llamaba especialmente la atención, pero él refulgía al sol. Era guapísimo. Y era un vampiro. Le decía cuánto deseaba matarla y, aun así, cuánto la quería. Me desperté pensando: «¿Qué habrían dicho a continuación?» Lo escribí. Y fue realmente ese proceso de escribirlo lo que me enganchó. Escribí las diez primeras páginas, la mayoría con el más pequeño de mis hijos en el regazo, viendo *Blues Clues* por encima de mi hombro» ([Anónimo 2008b](#)).

en el siglo XIX. Y es curioso que una mujer como Meyer, que se declara timorata, haya llevado con tanta soltura este tipo de procesos creadores. Quizá porque en su origen existe una voluntad moralizadora de tipo mormónico y novelesco que confirma sus trazos iniciales:

Para mí, un vampiro no era más que la personificación de una persona que está en una mala posición, a la que le dicen: «No puedes ser más que lo que eres». Y entonces ellos dicen: «No pienso ser lo que soy, voy a ser lo que yo quiero ser». Eso me encanta. O sea, he tenido una vida bastante fácil, pero ves a gente que ha tenido que superar obstáculos enormes. Y esto me pareció una metáfora de fantasía para ese tipo de persona ([Anónimo 2008b](#)).

Es, por tanto, un vampiro normalizado, un *vampiro bueno*, integrado, socializado, adaptado al medio, que pretende llevar una *vida reglada* dentro de los cánones que indica la sociedad contemporánea. Y junto a ello, Edward Cullen y su familia vampírica generan una serie de principios rectores que disienten de los hasta ahora vampiros clásicos, como recordaba [Martínez Díaz \(2010\)](#): son vegetarianos y se alimentan de la sangre de pequeños animales; incluso se consideran protectores de la comunidad (cuando antes eran un riesgo para ella: no olvidemos que Drácula llega a Londres para conquistarla), hasta el punto de que respetan las leyes humanas y divinas y son un modelo en el comportamiento y el trato, pasando así de antihéroes clásicos a héroes posmodernos; por último, no son criaturas maléficas sino producto de la evolución. Por tanto,

en *Crepúsculo* se ofrece al lector una remodelación muy significativa del mito del vampiro. Stephenie Meyer opera sobre algunas de las cuestiones nucleares que configuran el mito del vampiro y su tetralogía es ciertamente reveladora del rumbo que están tomando algunas de las narraciones que se postulan como sucesoras de *Drácula*. La saga *Crepúsculo* supone una transfusión de *true blood* con la que mantener por siempre jóvenes a estos muertos tan vivaces. Porque sin pervertir la esencia del mito, Meyer ha sabido actualizar la figura del vampiro. De una forma cortés a la vez que exitosa, Stephenie Meyer consigue mantener viva la dialéctica con la tradición, a la vez que pone en sincronía a este mito con las necesidades del público ([Martínez Díaz 2010](#)).

No es de la misma opinión [Costa \(2010\)](#), para quien los castos vampiros de Meyer, que ya sirven para anunciar bollería industrial y cuentas bancarias (en esa línea del vampiro posmoderno perfectamente integrado en las sociedades capitalistas) y concluye:

La saga *Crepúsculo* supone para la cultura gótica lo mismo (o, por lo menos, algo muy parecido) que supuso la eclosión del rock cristiano para el legítimo espíritu del *rock and roll*: su neutralización en clave parroquial, el limado de todas sus aristas potencialmente transgresoras. Meyer, practicante de la muy respetable fe mormona, cogió al arquetipo del vampiro para emascularlo simbólicamente: lo sirvió en forma de atildado no muerto, afín a una castidad totalmente antinatural para quien ha nacido, precisamente, con la exigencia vital de ejercer la infección venérea a través de la incisión de su colmillo erecto.

Desde luego, Stephenie Meyer ha *normalizado* al vampiro, un ser desterrado y ajeno al mundo capitalista, cuya tradición medievalizante había perdido sus señas de identidad que pretendía recuperar. El vampiro se traslada a la zona del mundo donde el capitalismo ha salido finalmente triunfante y se ha rebelado como el modelo a seguir: EE.UU. La vieja Europa capitalista tan apegada al mito clásico del Drácula sanguinario, durante el siglo XX pierde su preponderancia en el mundo y, en consecuencia, el *nuevo vampiro* no podía ser otro que un *vampiro americano*, un vampiro capitalista que asume ya totalmente la lectura de una sociedad normalizada fuera de la cual no existe salida alguna. El vampiro definitivamente ha sido seducido por el capitalismo y socializado por él. El lugar elegido es Forks, pequeña localidad de tres mil ciento veinte habitantes (y dos semáforos) en el estado de Washington. La razón inicial (la dada oficialmente) tiene que ver con que esta ciudad es uno de los sitios más lluviosos de los Estados Unidos. Aspecto imprescindible para dar alojamiento a toda una familia de vampiros. Esto es explicado en *Crepúsculo*.

La razón última entendemos que es otra completamente diferente: Forks es un lugar idílico para organizar un pequeño mundo novelesco entre vecinos conocidos y socializados que llevan vidas estereotipadas y no se plantean en ningún momento conquistar la sociedad, transformarla o vampirizarla. El nuevo vampiro, Edward Cullen, conserva sin embargo características privativas de los iconos inolvidables, como el misterio, la palidez, la elegancia y el poder de seducción que va más allá de

lo comprensible, pero se ha transmutado y sus funciones ya son otras en el nuevo milenio:

1. La alianza con la tradición sentimental y la ausencia del erotismo maléfico anterior que se proyectaba violentamente sobre la mujer, antaño fuente de inspiración erótica.

2. La innecesaria lucha por conquistar el mundo y un orden aristocrático subsumido en valores tradicionales. Su posmodernidad incluso le permite ser ecologista: «Debemos tener cuidado para no causar un impacto medioambiental desfavorable con una caza imprudente» (Meyer 2006: 220).

3. La asimilación y la integración en la sociedad poscontemporánea.

4. Su identificación con el adolescente.

5. El descubrimiento de la normalidad como forma de asumir ese proceso de integración en las sociedades urbanas:

Edward es ese ser que se enamora y ama perdidamente hasta el punto de defender aquella mujer con su propia vida si es preciso, y es por ello que no se atreve a transformarla, por estas características de respetar la vida humana es que los Cullen han logrado sobrevivir y convivir con los humanos como personas normales ([Dejugnac Moreno 2011: 54](#)).

6. El salto hacia la sociedad americana como centro de la cultura contemporánea, en detrimento de la Inglaterra de finales del siglo XIX.

7. El triunfo del amor sobre la lucha de poder.

8. La novela rosa y sentimental como subgéneros se coaligan con la novela gótica y de terror hasta el punto de que el amor es más fuerte que la apetencia por la sangre. Un vampiro que confiesa su amor adolescente en estos términos: «El estar lejos de ti me pone... ansioso» (Meyer 2006: 193).

9. La traslación ajena de la lucha entre vampiros (Edward Cullen) y licántropos (Jacob) por hacerse con el *objeto de amor*: Bella Swan.

10. La ruptura de principios obsoletos en torno a la represión sexual y amoratoria.

11. Es un vampiro culto que ama la música clásica y toca el piano.

12. Es un vampiro que vive de día y no necesita la noche.

13. Entre sus ideales está proteger a las personas a las que ama, incluso antes que sus deseos personales. El nuevo vampiro es un joven perturbador para las chicas y un ser idealizado que se identifica con el hombre perfecto:

Edward tiene grandes habilidades como vampiro y como humano las cuales lo convierten en el prototipo de hombre perfecto para cualquier mujer, en el colegio es el más apuesto de los niños, es muy inteligente ya que tiene la habilidad de recordar y mantener su mente clara a la hora de estudiar. Es un hombre rico al igual que su familia ya que ellos han acumulado a lo largo de los años, sin embargo es un hombre precavido que siempre tiene muy claro lo que pasa con su vida y sus objetivos son muy estables. Su honestidad es un valor muy rescatable en este tipo de criaturas ya que Edward siempre intenta ser una buena persona y no hacerles daño a las personas que lo rodean, con su habilidad de leer mentes esto es algo difícil de conseguir sin embargo él es demasiado respetuoso [...]. Por esto y más características, los vampiros actuales son la descripción del hombre perfecto, hombres muy apuestos, con plata, caballerosos, etc., esta es una de las grandes diferencias entre Edward Cullen y el conde Drácula ([Dejugnac Moreno 2011: 49-50](#)).

14. El vampiro moderno puede crear vida frente al antiguo que poseía una imposibilidad manifiesta pues su corazón no latía y su sangre no se movía.

En definitiva, estaríamos en presencia de un vampiro adoptado por una buena familia (su padre es cirujano y él lleva una vida estereotipada como estudiante en un instituto) que sobresale por la amabilidad, la brillantez, la fortaleza (es capaz de levantar una furgoneta con una mano), con voz pausada y aterciopelada, el encanto y atractivo, la belleza para el sexo femenino, la inteligencia y la sensibilidad; acaso su único defecto sea que en determinados momentos puede expeler la innata ferocidad (aunque siempre aparezca como un sistema de defensa) y en consecuencia advierte a las personas que quiere que se alejen de él: «La desesperación me hirió en lo más hondo al comprender que era demasiado perfecto. No había manera de que aquella criatura celestial estuviera hecha para mí» (Meyer 2006: 262).

Bella Swan llega un momento en que se enamora perdidamente de él y le llega a confesar (sabiendo ya que es vampiro) que «no me importa lo que seas» (Meyer 2006: 189). Frente a la innata maldad de Drácula, Edward Cullen es un personaje entrañable que incluso acaba haciéndose cordial para el lector, que se reconocerá en muchos de sus *principios éticos*.

Drácula, ser solitario donde los halla, emplea la astucia para introducirse en el mundo y conquistarlo; en cambio, Edward Cullen es un ser social, tiene su familia y no necesita la astucia sino la verdad. Ya no pretende conquistar el mundo como antaño sino que lo dejen vivir su experiencia amorosa con Bella Swan. Ha dejado el terror para acceder al romanticismo amoroso y la narrativa de adultos pasa a ser narrativa juvenil. Los jóvenes han sido seducidos por el vampiro y ya no sienten terror hacia él sino un gran atractivo:

Movido por intensa maldade, o vampiro Drácula pode ser considerado uma representação de tudo o que assolava a sociedade no século XIX, exploração do trabalho operário, epidemias, miséria etc. O medo, o horror e a impotência das pessoas frente aos problemas sociais foram transferidos à figura do vampiro, um monstro que só esperava a oportunidade certa para sugar sangue da vida humana (Moreira Lopes 2009: 23).

Su fortaleza de superhombre y su belleza juvenil lo identifican con los tres grandes iconos contemporáneos aceptados por la publicidad y los *mass media*:

Deste modo, em meio a este surgimento cavalheiresco, o príncipe de outrora deu adeus ao cavalo branco e as roupas pomposas, dando lugar a carros velozes, motocicletas e jaquetas de couro. O príncipe torna-se vampiro, ou mais acertadamente diríamos que o vampiro se torna príncipe removendo e introduzindo novos caracteres a este ser sobrenatural. A respeito da caracterização dos vampiros de Meyer, estes se aproximam dos de Rice no tocante a beleza ([Silva Leite y Alves Rodrigues 2011: s. p.](#)).

Drácula no conquistó la sociedad y fue víctima de sus perseguidores; sin embargo, Edward Cullen ha seducido con sus encantos a toda la juventud actual sin llegar a derramar una sola gota de sangre. Esta imagen idealizada ha sido vista como una nueva versión de los idealizados cuentos de hadas:

Nesta ressurreição ideológica da tipologia do príncipe encantado, que retoma o mundo onírico dos contos da fada, para numa nova roupagem construir na figura de um ser mitológico, como o vampiro, um novo príncipe dos tempos modernos [...]. Nesse sentido, retornando aos primeiros contos, nos quais a figura do príncipe encantado adquire destaque como nos contos, Branca de Neve, Rapunzel, Cinderela,

A bela e a Fera e A Bela Adormecida, cuja imagem remonta ao herói de outrora, invencível, de beleza divinal, disposto a los atos mais laboriosos e perigosos em prol da mocinha ([Alves Rodrigues et al. 2010: 781](#)).

El vampiro se convierte también en un ser protector de la amada. Trata no ya de no hacerle el menor daño sino que nadie ose hacérselo, mostrándose servicial y, en ocasiones, como un ángel de la guarda. Lo que no deja de transmitir una cierta petulancia machista y el modelo de una mujer idealizada dependiente de un hombre fuerte que no se corresponde con el patrón de la mujer que existe en los medios de comunicación y sí con una mujer antigua y todavía no emancipada. Bella Swan es una joven que transmite así una visión de época y el vampiro Edward Cullen deja sus rasgos sobrenaturales para reglarse:

Por tanto, destacamos dentro do legado de Meyer a re-criação do mito do vampiro, agora um ser cavalheiresco, o herói perfeito, atraente e misterioso, que dirige um carro esporte, protege a mocinha das intempéries da vida humana e de si mesmo. Temos na contemporaneidade o vampiro- príncipe desprovido da caracterização do horror desenvolvida por Stoker, este surge como novo herói da contemporaneidade ([Silva Leite y Alves Rodrigues 2011: s. p.](#)).

Un vampiro, en definitiva, que nace y se desarrolla en una sociedad plenamente posmoderna, donde se asumen unos valores a veces contradictorios, en los que la bondad y la maldad están demasiado cerca, y en la que los monstruos de antaño han cedido su testigo a la integración en una sociedad capitalista desarrollada, como seres indiciarios de las *estructuras de consolución* a las que hacía referencia Eco:

Presenciamos também, uma mesclagem de valores, fruto de uma sociedade pósmoderna que tem questionado elementos contraditórios como a maldade e a bondade. O que a sociedade considerava ser o «mau» passa a ser questionado [...]. Os vampiros que antes causavam medo e pânico às pessoas, agora se esforçam para resgatar sua antiga humanidade e para serem aceitos pelos humanos (Moreira Lopes 2009: 24).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- M. G. ALVES RODRIGUES, M. R. SILVA LEITE y M. SILVA DE FREITAS (2010), [«O estudo etnográfico do discurso adolescente: em busca do príncipe encantado contemporâneo sob o olhar de Stephenie Meyer»](#), São Paulo, UNESP (II Colóquio da Pós-Graduação em Letras), pp. 780-787.
- L. ANDERSON (s. a.), [«Mi lado gótico»](#), [La cultura gótica](#), s. p.
- ANÓNIMO (2008a), [«Despertar, el libro que inspiró Crepúsculo»](#), [Ayrim's](#), s. p.
- ANÓNIMO (2008b), [«Stephenie Meyer habla de Crepúsculo y su quion»](#), [abcguionistas.com](#), s. p.
- M. I. ALEGRÍA BOCIO, M. GONZÁLEZ GARCÍA y E. MOROTE PEÑALVER (2010), [«El mito de Drácula en la literatura y otras artes»](#), Murcia, Universidad.
- M. ARGEL y H. MOURA NETO (2008), *O vampiro antes de Drácula*, São Paulo, Aleph.
- R. AYUSO (2008), [«El mordisco de Stephenie Meyer»](#), *El País*, 6 de diciembre, s. p.
- L. BYRON (1813), [The giaour. A fragment of a turkish tale](#), [Ready to go eBooks](#), s. p.
- S. CARNERO (2003), [«Marx, El Capital y el Mito Vampírico»](#), *A Parte Rei*, 29, pp. 1-5.
- D. CARRIÓN MORILLO (2008), [«El honor y su relación con la virtud en el pensamiento de Tocqueville»](#), *Revista Telemática de Filosofía del Derecho*, 11, pp. 207-229.
- H. CASADO ALONSO (1987), «Las relaciones poder real-ciudades en Castilla en la primera mitad del siglo XIV», en *Génesis medieval del estado moderno: Castilla y Navarra (1250-1370)*, ed. A. Rucqoi, Valladolid, Ámbito, pp. 193-215.
- J. COSTA (2010), [«¿Existe una vacuna contra Crepúsculo?»](#), *El País*, 25 de junio.
- C. DEJUGNAC MORENO (2011), [Vampiros, caducidad o permanencia](#), Bogotá, Gimnasio Josefina Castro Escobar.
- C. FERNÁNDEZ (1973), *Los filósofos modernos*, II, Madrid, BAC.
- K. FÄLLER (2011), *And it's all there –Intertextual Structures, Themes, and Characters in the Stephenie Meyers's Twilight Series*, Munich, Grin Verlag.
- A. C. FERREIRA RODRIGUES (2008), *Drácula um vampiro vitoriano: O discurso moderno no Romance de Bram Stoker*, São Paulo, Pontificia Universidade Católica.
- M. FOUCAULT (1978), *Historia de la sexualidad, La voluntad de saber*, I, Madrid, Siglo XXI.
- F. FRAILE OVEJERO (1992), «El honor y la fama», en *Los derechos fundamentales y las libertades públicas*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Justicia, Vol. 1.

- M. GARCÍA (2009), [«El hambre del 'otro' o la sombra del vampiro»](#), *Paradigma*, 7, pp. 8-14.
- A. GONZÁLEZ CHRISTEN (2003), «De vampiros a vampiros», *Foresta Veracruzana*, 5, 1, pp. 53-58.
- S. HOCK (1991), *Les vampires dans la littérature allemande*, Berlín, Teubner.
- J. HIRSCHBERGER (1974), *Historia de la filosofía*, II, Barcelona, Herder.
- M. IZZI (1996), *Diccionario ilustrado de los monstruos*, Buenos Aires, José J. de Olañeta editor.
- S. LUCENDO LACAL (2004), [«Vampirismo y grand tour»](#), *VArte*, 13 de diciembre, s. p.
- A. N. MARTÍNEZ DÍAZ (2009), [«Amor y terror: el "consuelo" de Crepúsculo»](#), *Espéculo*, 41, s. p.
- A. N. MARTÍNEZ DÍAZ (2010), [«La vampirización del mito vampírico. Del conde Drácula a Crepúsculo»](#), en *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, ed. J. M. Losada Goya, Bari, Levante, pp. 607-616.
- J. MARTÍNEZ LUCENA (2008), [«Hermenéutica de la narrativa del no-muerto: Frankenstein, Hyde, Drácula y el zombi»](#), *Pensamiento y Cultura*, 11.2, s. p.
- S. MEYER (2006), *Crepúsculo*, Madrid, Alfaguara.
- F. MONTEIRO DE BARROS (2003), «Baudelaire, Byron e Lucio Cardoso: a flânerie e o dandismo do vampiro», *Soletras*, 3, 5-6, pp. 53-64.
- MONTESQUIEU (1984), *Del espíritu de las leyes*, I, Barcelona, Orbis.
- D. MOREIRA LOPES (2009), *Estudo comparativo sobre a figura do vampiro nas obras Drácula e Crepúsculo*, Anápolis, Universidade Estadual de Goiás.
- M. MORSELT (2008), *La aristocracia medieval*, Valencia, Universidad.
- J. W. POLIDORI (2007), *El vampiro*, Barcelona, C. Cardona Gamio.
- F. J. SÁNCHEZ VERDEJO-PÉREZ (2011), *Terror y placer. Hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha.
- M. W. SHELLEY (1818), *Frankenstein*, Electronic Text Center, University of Virginia Library.
- M. W. SHELLEY (2006), *Frankenstein o El moderno Prometeo*, Madrid, Cátedra.

- M. R. SILVA LEITE y M. G. ALVES RODRIGUES (2011), [«Do mito da contemporaneidade: um rápido percurso literário na transformação do vampiro em príncipe»](#), [VI Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais](#), s. p.
- L. SOLAZ (2003), [«Literatura gótica»](#), *Espéculo*, 23, s. p.
- B. STOKER (2008), *Drácula*, Madrid, Alianza Editorial.
- L. TERRÓN BARBOSA (1998), [«Vampiros y succionadores de sangre. A propósito de Léa»](#), en *Les chemins du texte...*, ed. T. García-Sabell *et al.*, Santiago de Compostela, Universidade, I, pp. 417-428.
- M. THESAURO (1692), *Filosofía moral derivada de la alta fuente del Grande Aristóteles Estagirita*, Madrid, J. García Infanzón.