
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Layrón Gago, Paula; Roas, David, dir. Figuraciones del vampiro en la narrativas moderna y posmoderna. 2021. (836 Grau en Estudis d'Anglès i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/247626>

under the terms of the  license



FIGURACIONES DEL VAMPIRO EN LAS NARRATIVAS MODERNAS Y POSMODERNAS

Trabajo Final de Grado
Grado de Estudios de inglés y español
Departamento de Filología Española

Alumna: Paula Layrón Gago
Número de estudiante: 1457874
Curso Académico 2020-2021
Tutor: David Roas

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. LA CONFIGURACIÓN DEL MITO.....	3
3. LAS CARACTERÍSTICAS DEL MONSTRUO.....	6
4. LA NATURALEZA DEL VAMPIRO.....	9
4.1. FISIONOMÍA	9
4.2. ICONOGRAFÍA DEL VAMPIRO: TRANSFIGURACIÓN, SUPERSTICIÓN Y RITUALES.	20
4.3. LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA Y ALREDEDORES	25
5. DOMESTICADO Y NATURALIZADO: LA SAGA <i>CREPÚSCULO</i>	27
6. CONCLUSIONES.....	31
7. BIBLIOGRAFÍA	32

1. Introducción

No cabe duda de la relevancia del vampiro como figura literaria a la luz de su perdurabilidad como motivo desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Esta producción continua de literatura vampírica dará lugar a pequeñas pero paulatinas modificaciones que contribuirán a la creación y configuración de un mito que perdurará hoy en día en el imaginario colectivo y cultural. Precisamente, el objetivo del presente trabajo de investigación será trazar una comparativa entre varias obras. Para ello me serviré esencialmente de análisis de dos obras de cada época: en primer lugar, *Dracula* (1897), de Bram Stoker y dos relatos breves de Aleix Tolstoi: “El vampiro” y “La familia del Vurdalak” (1839); y en segundo lugar dos obras más actuales siendo estas *El misterio de Salem’s lot* del reconocido autor Stephen King y *Let the right one in* del sueco John Ajvide Lindqvist.

No cabe duda de la larga tradición que tiene el vampiro como figura monstruosa, no únicamente en el panorama literario, sino también cinematográfico y/o televisivo, que lo ha dotado de gran variedad en sus representaciones, desde personajes repulsivos que infunden terror, a mujeres de extremada belleza, a seres corrientes que se confunden con la multitud y pasan desapercibidos. Resulta conveniente pues, analizar la mutabilidad o desaparición de estos motivos; posibles símiles y variaciones entre los textos, que establezcan cierta correspondencia con aquellos elementos que alguna vez formaron parte de la iconografía vinculada al vampiro pero que, por alguna razón, se va perdiendo a lo largo de las producciones artísticas, y que darán lugar a una nueva concepción posmoderna del monstruo.

2. La configuración del mito

Si bien es cierto que la época victoriana fue el periodo en el que la producción de textos que incluían la figura del vampiro creció exponencialmente, su origen se remonta a leyendas del sureste europeo, concretamente se cree que los responsables fueron unos monjes católicos alemanes (Transilvania), quienes se vieron amenazados y obligados a abandonar el país después de que Vlad intentara destruir la institución católica (Pérez, 2015:141). La leyenda y personaje histórico que dio lugar al mito literario fue Vlad Draculea o Vlad Tepes, príncipe al trono de la Valaquia – lo que hoy conocemos como

Rumanía –, y que, tras unas conjeturas sin fundamentos históricos extraídas de grabados de la época en la que aparecía aparentemente bebiendo sangre de sus víctimas, pasó a convertirse en “el conquistador de la Transilvania, tierra que se convertiría en el hogar mítico del vampiro después de la ficción stokeriana” (Ballesteros, 2000:23).

Aun cuando Vlad fue un personaje histórico real cuyas hazañas daban cuenta de su naturaleza cruel, en la tradición rumana no se atribuye ninguna propiedad vampírica al príncipe. Acierta Antonio Ballesteros al afirmar que “la leyenda de Vlad Draculea parece ser un invento occidental” (2000:25), que nacerá de la imaginación de Abraham Stoker para configurar un mito universal. No obstante, los numerosos textos que conforman la tradición occidental – desde Tolstoi, Goethe, el francés Baudelaire, entre otros – son testimonio de los motivos y elementos que contribuyeron al desarrollo de la figura del vampiro literario como tal.

La primera aparición de los hijos de la noche en la literatura anglosajona se remonta a la ficción gótica que surgió en la época del Romanticismo inglés, cuando el mito, según Ballesteros, alcanza una proyección significativa en el devenir de la historia literaria (2000:43). Sin embargo, su presencia en la tradición occidental se remonta al relato del inglés John Polidori “The Vampyre” (1816), que crea la figura del vampiro arquetípico abriendo el paso a textos como los de Samuel Coleridge y Sheridan Le Fanu.

Se trata de uno de los ejemplos más significativos de la historia literaria de este género, un texto en el que se incardinan y ensamblan muchos de los motivos y rasgos que posteriormente serían copiados y plagiados hasta la saciedad, contribuyendo con ello a la formación de un mito. (Ballesteros, 2000:50)

Cabe resaltar que, a pesar de que la culminación del vampiro como motivo y personaje literario viene de la mano de los irlandeses Sheridan Le Fanu y Bram Stoker, estos bebieron de otras fuentes literarias anteriores que quizás no tengan tanto eco, pero forman parte de la tradición: Lord Byron, Richard Burton, James Malcolm Rymer entre muchos otros. Estas serán “los peldaños de una lóbrega escalera de caracol en cuya cúspide se situará Drácula”. (Ballesteros, 2000:62).

En cuanto a su dimensión antropológica, dada su larga tradición, el vampiro ha tomado diferentes formas y características que se han mantenido inclusive en las adaptaciones y

producciones más modernas. Sin embargo, hay cosas que nunca cambian, y es que entendemos por vampiro una criatura, antes humana, que vuelve a la vida, no tan diferente de la idea que tenemos de los zombis en la actualidad. Para mantener ese estado es que deberá alimentarse de la sangre de los vivos, en este sentido, Pérez Zurutuza apunta que siendo esta el mayor deseo del subconsciente humano pues otorga es el elemento que otorga la vida al ser humano, el vampiro se vuelve dependiente de ella (2015: 89). Uno de los sentidos más metafísicos en los que se ha entendido al vampiro, es la de un ser que encarna aquellos miedos que nos acecha: el miedo a morir y a lo que podamos encontrar tras el umbral de la muerte.

No es en vano que otra de las terminologías que se usa para referirse a los vampiros sea los hijos de la noche, y es que estos suelen vagar por la noche, una vez salen de su tumba, pues “incapaces de descansar en paz con aquellos muertos y enterrados, no le queda otra opción que merodear por la tierra dando caza a los vivos, sus iguales, a fin de cuentas, para alimentarse de ellos” (89). Estas serán imágenes socorridas, sobre todo en textos del siglo XIX, como podría ser el caso de *Drácula*, donde el cementerio se convertirá en un lugar de gran recurrencia, pues es allí donde “descansa” – aunque no en paz – el cuerpo de Lucy, que despierta cada noche para dar caza a niños inocentes con lo que nutrirse.

Igual de importante resulta el rito a través del cual una persona se convierte en vampiro; con respecto a esto existe una larga lista de los distintos modos de conversión que Pérez Zurutuza expone de forma detallada, que va desde un sentido más psicológico, atendiendo a la propia predisposición de una persona violenta, el destino de aquellas personas nacidas a consecuencia de una relación incestuosa, una muerte brutal, u rituales fallidos (2015:95). Destaca también el suicidio como una fuente de conversión, pues este se consideraba un pecado, al atentar contra los designios del Señor, de esta manera el cuerpo quedaba privado de un entierro, lo que le hacía vulnerable a dicha transformación. Sin lugar a duda, el proceso del que se hace eso la literatura en el momento de describir la metamorfosis a vampiro será la mordida.

El momento en el que la criatura clava sus dientes en su víctima, normalmente en el cuello – por ser este un lugar en el que la sangre fluye en mayor cantidad y una zona más expuesta – aunque podría ser en cualquier otro sitio, el vampiro transmite *aquello* que convertirá a la presa en vampiro. Entendemos que la sangre es símbolo de vida, y la única

sustancia capaz de preservar la inmortalidad del monstruo: “Blood is the Paramount element defining vampire’s nature and its needs. There is no vampire without blood” (Bormann, 1999 en Pérez, 2015:118).

Además, a los modos de conversión acompañan los que supuestamente repelen a vampiro o bien rituales para dar fin a dichos monstruos. Uno de los más conocidos, pues pervive aún en producciones contemporáneas, y relevante también en algunas de las obras que se analizarán posteriormente, será el ajo. Se dice que la presencia de este, así como el acónito para los licántropos, provoca cierta aversión, aunque no necesariamente la muerte; sin embargo, la literatura ha dado cuenta de numerosos ejemplos en los que la presencia de objetos cristianos – crucifijos o agua bendita – logran ahuyentar este mal que el vampiro viene a reencarnar.

Therefore, vampires were to be destroyed by three systems: impalement, cremation, and decapitation. Impalement was done through transfixion, that is, by driving a stake mad of oak, aspen, maple, or whatever wood the local beliefs referred to be used in God’ crucifixion; through its body, preferably the heart, so as to fix the body to the ground That would kill the vampire and leave it fixed permanently. However, it was to be done in one sole stroke, for a second may revive the vampire and enable him to pull out the stake [...] Cremation was hard to accomplish, although effective, for it meant utter destruction of the body [...] Thus, impalement was often accompanied by decapitation, which was to be performed with a sexton spade. Then, the body was torn to pieces, shredded after being cleaned with vinegar and Holy Water sprinkled over the pieces and the grave. (Pérez, 2015:103-104)

Teniendo en cuenta que el vampiro es una figura presente en diversas culturas, no únicamente la anglosajona, es evidente que habrá tomado diferentes formas a lo largo de la tradición, creando una serie de tipologías con elementos compartidos. Cada cultura desarrolla una serie de características en relación con la criatura, tanto psicológicas como físicas, que acabarán por delinear lo que la psicóloga forense Katherine Ramsland (2002) definirá como un criterio científico para determinar la existencia de un vampiro. Más todas ellas partirán de la misma base, “la incertidumbre ante la existencia o no después de la muerte física” (Ballesteros, 2000:19).

3. Las características del monstruo

Si bien el vampiro forma parte de un imaginario colectivo con una configuración concreta que, autores como Stoker, han ayudado a afianzar en nuestra mente, su dimensión no se

limita únicamente a la percepción que tenemos de las producciones del siglo XIX. Este contiene en sí mismo una variedad de formas, cambiantes con el tiempo, aunque algunos siguen intactos desde que comenzaran a aparecer en la tradición. El elemento que prevalece por encima de otros es, sin duda, el método a partir del cual se da muerte al vampiro: una estaca que atravesese el corazón de una sola estocada. Además, podríamos resaltar la presencia de elementos tales como el ajo o la decapitación, incluso cremación – tal y como se ha mencionado anteriormente – que serían los procedimientos más comunes que darían efectivamente muerte, irónicamente, a los ya muertos (*undead*). Sin entrar en detalle en la evidente simbología que guarda el corazón con respecto al vampiro y su fuente de vida – siendo el órgano encargado de hacer circular la sangre por el resto del cuerpo – Pérez afirma que también la cremación proporcionaba una muerte efectiva en tanto que aseguraba la eliminación total del cuerpo, mientras que la decapitación ofrece la destrucción tanto del cuerpo del vampiro como se su espíritu en tanto que originalmente se creía que la cabeza era allí donde la espiritualidad residía (2015:106-107).

Otro de los mitos que se ha configurado, y del que se da muestra también en la célebre obra de Stoker, es la capacidad transformativa de los hijos de la noche. Cabe mencionar, que esta denominación surge de la asunción de que estos no pueden moverse libremente a cualquier hora del día, pues la exposición a la luz solar puede dañarlos, por lo tanto, incapaces de salir durante el día, su actividad será exclusiva durante la noche; de esta manera, la oscuridad será aquella que garantice su supervivencia. No obstante, esto cambiará en el transcurso de los años en su encarnación posmoderna pues algunos no se verán afectados por la luz del sol. Así como los hombres lobos son capaces de transformarse en lobos, se dice de los vampiros que son capaces también de convertirse en murciélagos a libre voluntad. Las similitudes entre ambos – vampiros y murciélagos – son evidentes: criaturas que se desenvuelven en la oscuridad de la noche, de naturaleza abominable, y se alimentan de la sangre de otros seres vivos. Si bien es cierto que normalmente estos se nutren de la sangre de ganado y otros animales, existen casos en los que han atacado a víctimas humanas. Pese a que la punción del animal y la extracción de sangre no causa generalmente mayores estragos en el afectado, es la mordida la que puede causar graves infecciones y enfermedades dada la naturaleza propia del animal y las condiciones en las que vive. En el caso que nos atañe, observaremos si bien esta es la asociación más común, existen ejemplos en la literatura de vampiros que se convierten

en otras criaturas, o bien llevan a cabo otras formas de transformación tal como la desmaterialización.

Asimismo, aunque ya se ha mencionado brevemente con anterioridad, es relevante aludir a aquello que hace que el vampiro sobreviva en su condición de muerto-viviente: la mordida. Entendido como un depredador nato, este vagará por la oscuridad de la noche en busca de una víctima de la que alimentarse para extraer la sangre que será para este un hábito de vida.

The sharp teeth relate the myth to the bat and to the wolf mentioned before. Being hunters and bloodsuckers, teeth are important when shaping the myth, along the long association with wolves and werewolves earlier analyzed; gave the vampire its ritualistic teeth and bite. Deep into Freudian psychological rendering, the bite embodies the love-bite ritualistic form of the bite and blood sucking an image of Psychoanalitical sexual relationship symbolism. Induráin and Urbiola (2000) define the teeth as the image which determines the vampire's defence, although he is never armed. Biting renders as the aggressive act of primitive sexual drive, later culturalized as kissing and vampire's bite, as if non-genital and guiltless sex (44). (Pérez, 2015:109)

En relación con la corporalidad del vampiro, encontramos presente en muchas instancias, la imposibilidad de este de aparecer reflejado en una superficie como lo es el espejo. Para la doctrina católica, el reflejo se concibe como muestra del espíritu de la persona, por lo tanto, atendiendo a esta premisa, la ausencia de reflejo da muestra precisamente del vacío – espiritualmente hablando – de la criatura. En este sentido, David Roas apunta a lo siguiente:

Rank advierte que la sombra y el reflejo son representaciones de la inmortalidad del alma humana (como reacción narcisista contra el temor a la muerte). Así, la ausencia de sombra o de reflejo se convierte en un signo del mal agüero, siempre relacionado con la muerte o con el diablo, símbolo del mal. (Roas, 2011:89)

Destaca también en la tradición un elemento comúnmente asociado con la figura del vampiro en su calidad de criatura que una vez muerta, vuelve a la vida: el ataúd. En algunas de sus encarnaciones clásicas, como es el caso de Drácula o Lucy, el vampiro necesita de un lugar para descansar a resguardo de la luz solar y elige para ello el ataúd; así será como Van Helsing y sus compañeros (Quincey, Arthur y John) encuentren a Lucy, dentro del mausoleo familiar donde fue sepultada, y donde tendrá lugar el rito para dar muerte a la vampiresa en la que se ha convertido. Asumiendo pues que el vampiro es una criatura que ha vuelto a la vida y que, por lo tanto, previamente ha fallecido y en consecuencia lo han enterrado, la relación entre el ataúd y la figura no parece

descabellada. En este sentido, el ataúd significa un lugar en el que el vampiro puede descansar y refugiarse de la luz solar en tanto que le es imposible salir al exterior.

No cabe duda de las múltiples características que a lo largo de la tradición literaria se han asociado a la figura del vampiro que, si bien no son imprescindibles (excepto algunas), ayudaron a configurar el mito literario que existe en torno a la criatura, y que lo dotan de esa dimensión fantástica y a la vez terrorífica que describe parte de la producción artística, ya sea del siglo XIX o contemporánea, y que confiere un sentido de unidad a dichos textos. Cada uno de estos elementos da cuenta de una particularidad, inscrita en ocasiones al folclore, que dota al personaje del vampiro de una personalidad fácilmente identificable que se va a transferir, en mayor o menor medida, a lo largo de los siglos, conservando su sentido original, pues “el vampiro es un ser cambiante donde los haya, huidizo y adaptable a las circunstancias” (Ballesteros, 2000:17).

4. La naturaleza del vampiro

4.1. Fisionomía

Atendiendo a la propia mutabilidad del vampiro como figura literaria, no resulta apresurado afirmar que la apariencia de este y como se presenta ante el mundo pueda variar igualmente. No obstante, en su encarnación clásica, la fisionomía del monstruo sigue cierto motivo que está estrechamente vinculado a su dimensión más simbólica pues, en esencia, el vampiro viene a ser una metáfora de nuestro miedo a la muerte, “a lo desconocido, al depredador, a lo materialmente espantoso... Pero, al mismo tiempo, el monstruo nos pone en contacto con el lado oscuro del ser humano al reflejar nuestros deseos más ocultos” (Roas, 2019:30). Esta imagen nace, en cierto modo, dentro de la narrativa gótica que se empieza a desarrollar a lo largo del siglo XVIII y que ponen de manifiesto las emociones del sujeto ante lo sublime, entendido como una especie de horror delicioso, según Edmund Burke, ante lo que nuestra imaginación no puede alcanzar. La ficción gótica, generalmente desarrollada en la época victoriana, fue una forma extrema del romanticismo inglés, caracterizada esencialmente por una atmósfera de incertidumbre y suspense, creada en el marco de lo sobrenatural.

En este contexto Bram Stoker publica *Drácula* (1897), obra que acabará por sentar las bases del género junto con escritores como Mary Shelley – con su celeberrima obra

Frankenstein – o Edgar Allan Poe en el otro lado del Atlántico. De la figura del vampiro de Stoker destaca precisamente su aura misteriosa y espeluznante, pues lo poco que sabemos de él nos llega a través de Jonathan Harker, joven que visita al Conde por motivos de negocios. La primera descripción que tenemos del monstruo se da precisamente en un ambiente incertidumbre, dada las circunstancias en las que se encuentra Harker, quien acaba de presenciar un ataque por una manada de lobos que el chófer consigue ahuyentar para asombro del joven (no será hasta más adelante que se revele que el conductor del carro no era un sirviente sino el mismo Drácula). En este encuentro inicial, la impresión que pesa sobre Harker es la de un hombre de una fuerza desmedida, junto con otras particularidades: “Again I could not but notice his prodigious strength. His hand actually seemed like a steel vice that could have crushed mine if he had chosen” (Stoker, 1897: 15). Poco después se detalla de manera más concreta la fisionomía del monstruo cuando en llegar al castillo el Conde lo recibe:

Within, stood a tall old man, clean-shaven save for a long white moustache, and clad in black from head to foot, without a single speck of colour about him anywhere [...] The instant, however, that I had stepped over the threshold, he moved impulsively forward, and holding out his hand grasped mine with a strength which made me wince, an effect which was not lessened by the fact that it seemed cold as ice – more like the hand of a dead than a living man. (Stoker, 1897: 16)

Nos encontramos ante tres motivos que se repetirán en la vasta producción de obras vampíricas de ahí en adelante: un personaje que destaca por su gran palidez, cual cadáver en el que no circula la sangre que dota a la piel de vitalidad; una fuerza sobrehumana y una piel fría al tacto. Si bien esta descripción pudiera carecer de información detallada de la anatomía del vampiro que se nos presenta, poco después el huésped analiza en profundidad el aspecto de su anfitrión, dando cuenta de numerosas particularidades que darán cuenta de la permeabilidad de la encarnación clásica en textos contemporáneas.

I had now an opportunity of observing him, and found him of a very marked physiognomy.

His face was a strong – a very strong- aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples, but profusely elsewhere. His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth; these protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. For the rest, his ears were

pale and the tops extremely pointed; the chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor.

Hitherto I had noticed the backs of his hands as they lay on his knees in the firelight, and they had seemed rather white and fine; but seeing them now close to me, I could not but notice that they were rather coarse – broad, with squat fingers. Strange to say, there were hairs in the centre of the palm. The nails were long and fine, and cut to a sharp point. As the Count leaned over me and his hands touched me, I could not repress a shudder. It may have been that his breath was rank, but a horrible feeling of nausea came over me, which, do what I would, I could not conceal. The Count, evidently noticing it, drew back; and with a grim sort of smile, which showed more than he had yet done his *protuberant teeth*, sat himself down again on his own side of the fireplace. (Stoker, 1897: 18-19)

Así pues, nos hallamos ante un monstruo, con apariencia relativamente humana que, sin embargo, parece provocar escalofríos en Jonathan. En esta minuciosa descripción, se pone de relieve la singular fisionomía del Conde, y una de sus singularidades más replicadas y que se vincula indudablemente con el vampiro: unos protuberantes dientes afilados que asoman sobre unos rosados labios.

No obstante, Drácula no es el único vampiro en la novela. La joven Lucy, convertida por el mismísimo Conde, sufre un cambio drástico en su lenta transformación, de la que son testigos su esposo y compañeros. Cabe destacar todas aquellas alteraciones que sufre desde que Drácula la muerde en lo alto de la colina- en un cementerio más concretamente – y que padece durante el tiempo que el Conde sigue alimentándose de ella. En un principio, su tez se muestra más pálida, dando cuenta de la gran cantidad de sangre que pierde, así como un estado físico débil: lo que hoy asociaríamos con síntomas claros de anemia. A medida que el vampiro va haciendo sus visitas y, pese a los intentos de los hombres de la casa de mejorar su estado por medio de transfusiones de sangre, Lucy parece cada vez más acercarse a la muerte:

15 August. – Rose later than usual. Lucy was languid and tired, and slept on after we had been called [...] No news from Jonathan, and Lucy seems to be growing weaker, whilst her mother's hours are numbering to a close. I do not understand Lucy's fading away as she is doing. She eats well and sleeps well, and enjoys fresh air; but all the time the roses in her cheeks are fading, and she gets weaker and more languid day by day; at night I hear her gasping as if for air. [...] when I tried to wake her I could not; she was in a faint. When I managed to restore her she was as weak as water, and cried silently between long, painful struggles for breath. When I asked her how she came to be at the window she shook her head and turned away. I trust her feeling ill may not be from that unlucky prick of the safety-pin. I looked at her throat just now as she lay asleep, and the tiny wounds seem not to have healed. They are still open, and, in anything, larger than before, and the edges of them are faintly white. They are like little dots with red centres. [Mina Murray's Journal] (Stoker, 1897: 100-101)

Este estado se prolonga a lo largo de los días; sus amigos presencian este declive irremediable, y con una metamorfosis paulatina que se hará más evidente a medida que llegue su fin. En sus diarios, su amiga Mina señala este proceso, aunque ignorando sus implicaciones, dando muestra de este proceso a través del cual se va convirtiendo en vampira: “Her teeth in the dim, uncertain light, seemed longer and sharper than they had been in the morning. In particular, by some trick of the light, the canine teeth looked longer and sharper than the rest” (Stoker, 1897: 166).

La imagen anteriormente descrita contrasta con la que tendrá una vez el ritual se ha completado: Lucy deja de ser humana para convertirse en una no-muerta. La diferencia radica fundamentalmente en su apariencia física, pues a penas interactúa estando despierta. Muere para luego resucitar, recuperando la belleza que un día la caracterizó, presentándose como un cadáver tan bello que pocos pensarían que ha fallecido. Sin embargo, no únicamente recupera vitalidad en su lecho de muerte, sino que en su funeral – horas después – donde cabría esperara la difunta en proceso de descomposición, la estampa es completamente opuesta y, además, se irá agravando gradualmente:

All Lucy's loveliness had come back to her in death, and the hours that had passed, instead of leaving traces of “decay's effacing fingers”, had but restores the beauty of life, till positively could not believe my eyes that I was looking at a corpse. (Stoker, 1897:171-172)

She seemed like a nightmare of Lucy as she lay there; the pointed teeth, the bloodstained, voluptuous mouth – which made one shudder to see – the whole carnal and unspiritual appearance, seeming like a devilish mockery of Lucy's sweet purity. (Stoker, 1897: 224)

Ahora bien, la novela del irlandés bebe también de otras fuentes que, aunque quizás no tan extensas y detalladas, sentaron también las bases de lo que sería el vampiro desde el siglo XVIII en adelante. En este sentido, es importante resaltar los dos relatos breves del ruso Alekséi K. Tolstoi, quien consiguió insertar al monstruo en una atmósfera si cabe más misteriosa y tenebrosa en sus dos cuentos “El vampiro” y “La familia del Vurdalak”¹. Si bien en estos relatos, sobre todo en el primero, no encontramos descripciones minuciosas – como sucede en *Drácula* – que puedan dar cuenta de la fisionomía de los

¹ *El vampiro*, también conocido bajo el título de *Upiros*, fue escrito en 1841, mientras que *La familia del Vurdalak* fue escrito en 1839, aunque publicado póstumamente en ruso en 1884.

vampiros que aparecen en ellos; hallamos repetidos motivos esenciales en la literatura vampírica.

En el primero de los relatos, los vampiros son nombrados a partir del concepto de *upir*, cuya denominación es su nombre en ruso, origen puramente eslavo, aunque esté diseminado por Europa y Asia, “los cuales se obstinaron en su pretensión de transformarlo prácticamente todo conforma a la tradición latina, y a partir de la palabra *upir* desarrollaron el término vampiro” (Tolstoi, 2009:16). La premisa del texto es, en esencia, demostrar o dar sentido de manera racional a los sucesos ocurridos en la dacha de la brigadiera, y paralelamente en la casa de Pietro d’Urdzhina. Ambas líneas argumentales se entrecruzan, para dotar de sentido al entramado que se crea en relación con secreto que rodea a la figura de la difunta Praskovia Andréyevna. En cuanto a la aparición de vampiros en la obra, estas serán mucho más sutiles, en tanto que se centra más en el misterio que rodea a ciertos personajes. Según Rybarenko, los *upires* pueden distinguirse a partir de un gesto particular: un chasquido con la lengua:

– Dígame – preguntó Runevski –, ¿cómo puede saber quién es un *upir* y quién no?

– Es muy sencillo. Por lo que concierne a estos dos no puedo equivocarme porque los conocía ya antes de su muerte y, todo sea dicho, me ha sorprendido sobremanera encontrarlos entre personas a quienes no les resultan en absoluto desconocidos. Debo reconocer que para ello es preciso una sorprendente temeridad. Pero lo que usted desea saber es cómo identificar a los *upires*. Tan sólo observe cómo ellos al encontrarse unos con otros, chasquean la lengua. En realidad no es un chasquido, es un sonido parecido al que emiten los labios cuando succionan una naranja. Es una señal convenida mediante la cual se reconocen y saludan. (Tolstoi, 2009:18-19)

Sin entrar en detalle sobre la trama del relato, el lector será capaz de discernir por sí mismo quién es el vampiro en la historia, a partir de sucesos como los que se relatan en los supuestos delirios de los hombres (Rybarenko, Vladímir y Antonio) que se aventuran a pernoctar en Villa Urgina. En su delirio, Antonio siente como Pepina – transformada en Juno – “me abrazó con sus seductores brazos y estrechó ávidamente sus sonrosados labios contra mi cuello. En ese mismo momento, sentí un dolor agudo que, no obstante, desapareció de inmediato” (Tolstoi, 2009:85-86). Tras estos acontecimientos, el italiano se hallará en un estado que ya hemos visto con anterioridad: extremadamente pálido, pues las fuerzas le habían abandonado. Será entonces cuando Rybarenko repare en que “tenía una pequeña herida azul en el cuello, semejante a la ocasionada por una sanguijuela, aunque un poco mayor” (Tolstoi, 2009:87); marca que encontrará en su cuello al

aproximarse al espejo. La única pincelada que aporta el relato sobre la apariencia física de los *upires*, es aquella que se hace en relación con el personaje del dominó negro:

[...] el hombre del dominó agarró al hombre de la bata [Pietro d'Urdzhina] y, con la fuerza de un titán, le arrastró tras él [...] era un inglés que viajaba con él expresamente para ver la erupción del Vesubio y que, a causa de su estrambótico carácter, nunca se quitaba la máscara. (Tolstoi, 2009:112-113)

Si bien el relato *El vampiro* no aporta demasiada información en lo que respecta a la fisionomía del monstruo, *La familia del Vurdalak* arroja luz en este sentido, relatando un suceso de lo más espeluznante y sobrecogedor de la boca del marqués D'Urfé. En su estancia en un pequeño pueblo de Moldavia, es acogido por una familia azotada por la tristeza pues su anciano padre marchó días antes a dar caza al un perro pagano. Antes de su partida, el *viejo* (manera en que los familiares se refieren a Gorcha, el anciano), hace una declaración de lo más extraña:

[...] regresase transcurrido ese plazo, por vuestra salvación, no me dejéis entrar en casa. Si así sucediese, os lo ordeno, olvidad que fui vuestro padre y, diga lo que diga y haga lo que haga, clavadme una estaca de álamo en la espalda porque para entonces ya seré un maldito *vurdalak* y habré vuelto para chuparos la sangre.

» Es preciso que les aclare ahora, queridas señoras, que los *vurdalaks*, término con que se denomina en los pueblos eslavos a los vampiros, no son otra cosa, según las creencias de los habitantes de estas regiones, que muertos que salen de sus tumbas para chupar la sangre de los vivos. A grandes rasgos, poseen los mismos hábitos que los demás vampiros, aunque gozan de una particularidad que los hace aún más peligrosos. Los *vurdalaks*, mis queridas señoras, chupan preferentemente la sangre de sus familiares más próximos y de sus mejores amigos, los cuales, una vez muertos, también se transforman en vampiros, hasta el punto de que algunos testigos han llegado a afirmar que en Bosnia y en Herzegovina la población de pueblos enteros se ha transformado en *vurdalaks*. (Tolstoi, 2009:132-133)

El narrador pone de manifiesto la particularidad que caracteriza a otro tipo de vampiro, los *vurdalaks*, siendo esta el deseo por beber de la sangre de sus familiares o personas cercanas, reflejando lo que sucederá más adelante cuando, efectivamente, el anciano vuelve a casa transformado en vampiro. En presencia de Gorcha, sus parientes reparan en una mirada vacía (“Al llegar a nuestro lado, el viejo se detuvo y recorrió a su familia con la mirada propia de unos ojos que no alcanzan a vislumbrar la luz, apagados y hundidos”; Tolstoi, 2009:138), y un rostro pálido ya distintivo en los vampiros: “Crepitaba la leña de los pinos y los temblorosos reflejos del juego se proyectaban sobre su rostro tan pálido, tan demacrado que, si no hubiese estado encendido el hogar, podría haberse confundido con el rostro de un difunto” (Tolstoi, 2009:140). Así como esa fuerza descomunal que ya

habíamos visto en el Conde y que permeará muchas de las obras vampíricas, tanto del siglo XIX como de la posmodernidad, haciendo de esa característica un rasgo particular y fundamental en la descripción del monstruo. En el caso de Tolstoi, la mención es breve pero no por ello menos importante; cuando Gorcha huye de Gueorgui quien se dirige hacia él con una estaca, lo hace con “una agilidad sobrenatural para alguien de su edad” que no pasa desapercibida (Tolstoi, 2009:155).

Nuevamente, se nos describe la frialdad característica del cuerpo del vampiro que sobresalta al marqués: “rocé sus gélidos labios, sus labios sin vida” (Tolstoi, 2009:169). Asimismo, Tolstoi hace uso de uno de los rasgos que se va a reproducir en varias de las obras analizadas: el aliento mortecino, particular de un cadáver putrefacto:

De un salto se colocó junto a mi cama. Experimenté un desaliento al tiempo que una fuerza invencible me atenazaba. El viejo acercó su rostro pálido y mortecino hasta el mío, inclinándose de tal modo sobre mí que pude oler su aliento putrefacto. Entonces, tras un esfuerzo sobrenatural, me desperté completamente cubierto en sudor. (Tolstoi, 2009:143)

Al final del relato, el narrador nos proporciona un retrato más esmerado del vampiro en el que se ha convertido Zdenka, la joven que hasta entonces aparecía ante el marqués como una muchacha absolutamente hermosa. Será en el momento en que ambos se den un abrazo apasionado y, concretamente, cuando el crucifijo entre en contacto con ambos cuerpos, que se desvela ante él toda la verdad:

Miré a Zdenka y lo vi todo claro: sus rasgos, a decir verdad, estaban desfigurados por el suplico de la muerte; sus ojos no podían ver y su sonrisa era tan sólo una convulsión de la agonía reflejada en el rostro de un cadáver. En ese preciso momento, sentí en la habitación un olor nauseabundo, propia de una cripta sin sellar. La espantosa realidad se presentaba ahora ante mis ojos en toda su crudeza y, aunque demasiado tarde, recordé las advertencias del monje. (Tolstoi, 2009:167-168)

Tales retratos dan cuenta de la inherente monstruosidad que encierra al vampiro en un plano más exterior, representándolo como una figura que, rodeada de misterio, infunde miedo y terror en las personas. Ambas obras del XIX recogen la encarnación tradicional del vampiro (aquella que forma parte ya de nuestro imaginario) insertándolo en un contexto repleto de supersticiones y leyendas que contribuyen a su caracterización, y otorgándole particularidades que vendrán a reflejar el propio horror de lo que simboliza la figura literaria.

En esta misma línea, y prestando especial atención a obras posmodernas, podemos juzgar que novelas como *El misterio de Salem's Lot* de Stephen King (1975) no difieren demasiado de aquellas que hemos estado analizando con relación a la apariencia y capacidades que perfilan a la figura del vampiro. El monstruo nuevamente se revela en un contexto paisajístico tenebroso, un pueblo medio abandonado con una larga historia de muertes y accidentes detrás que añaden tensión a la trama en tanto que se desvela quien es – o qué es – el nuevo inquilino de la casa de los Marsten.

La descripción del personaje guarda ciertos símiles con las que hemos observado anteriormente, dando cuenta de la gran influencia que tuvieron las obras vampíricas del siglo XIX, en tanto que ayudaron a crear una especie de canon, de regla sobre la que se vertebrarían las pautas en la creación de dichos textos. Sin mencionar los múltiples intertextos que muestran el conocimiento de la tradición por parte de Stephen King, quien alude en varias ocasiones el famoso poema *Cristabel* del romántico Coleridge o a la mismísima obra de Stoker. El esquema en esencia es idéntico:

Y tras él, alzándose sobre todos ellos, la pálida mueca de un rostro que parecía sacado de un cuadro de Frazetta y que al sonreír dejó al descubierto los largos y agudos colmillos. Los ojos enrojecidos parecían las calderas del infierno. Las manos de Barlow se extendieron (apenas si Callahan tuvo tiempo de advertir que esos dedos lívidos eran largos y sensibles como los de un certista de piano) hasta aferrar la cabeza de Henry Petrie y la de Jun, para hacerlas chocar con un crujido estremecedor. (King, 1975:437)

Sin embargo, el texto del norteamericano presenta ciertas divergencias con respecto a sus predecesores. En su búsqueda y deseo de conquistar –metafóricamente hablando – Jerusalem's Lot, Barlow no duda en hacer de cualquier persona una de sus potenciales víctimas, mordiendo y, por lo tanto, convirtiendo a los habitantes del pueblo – guardando ciertas similitudes con el relato de Tolstoi –, empezando por el pequeño Ralphie Glick y su hermano. Si bien el primero desaparece en el bosque en la vuelta de casa, Danny sobrevive – aunque no por mucho tiempo – lo que nos permite asistir analizar los síntomas y pautas de su transformación.

En el breve tiempo que precede a su muerte, Danny Glick es trasladado a un hospital donde se le hacen unas pruebas que apuntan a una “anemia perniciosa” (1975:87) sin signos aparentes de hemorragia o heridas que puedan explicar tal perdida de sangre. La

metamorfosis se hace evidente cuando la enfermera encuentra el cadáver de niño inmóvil en el suelo, a quien habría dado por vivo si no fuera por la ausencia de pulso:

– ¿Danny? – llamó.

Se acercó a él, pensando que habría querido ir al cuarto de baño y que el esfuerzo le habría resultado excesivo.

Suavemente, le dio la vuelta y lo primero que pensó antes de darse cuenta de que estaba muerto fue que la B12 le había hecho bien; nunca había tenido tan buen aspecto desde que había entrado en el hospital.

Pero entonces sintió el frío en la muñeca y la falta de movimiento en el leve enrejado azul que formaban las venas de sus dedos, y corrió a la sala de enfermeras para comunicar que se había producido una muerte en el pabellón. (King, 1975:147-148)

Una vez más, el patrón similar en lo que se refiere al proceso en el que el monstruo encuentra una persona de la que alimentarse, y a su vez convierte en un hijo de la noche. Tras unas etapas iniciales en las que la víctima claramente sufre físicamente, inclusive psicológicamente, esta muere y es enterrada. Empieza pues una transformación lenta, de la cual da muestra la apariencia no-muerta del cadáver. Allí donde los personajes deberían encontrar muerte, un semblante demacrado y pálido; yace un ser con mayor vitalidad que la que tuvo en vida.

Los ojos estaban abiertos. Tal como él los había visto en su mente. Bien abiertos, y nada vidriosos. A la última luz moribunda del día parecían resplandecer con una vida horrorosa. Y esa cara no tenía la palidez de la muerte; las mejillas parecían rebosar vitalidad. (King, 1975:184-1855)

El pequeño Danny no será la única persona que sufra bajo las garras de Barlow, sino que se repetirá con otros personajes. Mike, a quien los ojos le destellarán como “medallones de plata bordeados de rojo”, presentando en su cuello “los burdos puntos rojos” en los que repara el forense durante la autopsia, además de unos caninos e incisivos que “eran blancos y agudos”, y un cuerpo pálido que reluce como si fuera de mármol que contrastan con esos “negros puntos que atravesaban el torso” (King, 1975: 266). Ni siquiera el bebé Randy consigue escapar de la mordida del monstruo: un cuerpecillo del que habían desaparecido las magulladuras que anteriormente le había infringido su madre, dejando impecables la carita y el cuerpo, recuperando el color que no tuvo en vida (King, 1975:275-276). Los signos de la transformación en Margie emularán la encarnación clásica: “una extraña prominencia en los dientes”, las piernas “de un color marmóreo en el que nada quedaba el hermoso bronceado de las vacaciones de verano”, y un rechazo directo de la luz solar (King, 1975:279). Una imagen que será si cabe más terrible cuando

Ben Mears y sus compañeros descubran que, efectivamente, Margie no está realmente muerta:

El rostro de Marjorie Glick era un círculo de una palidez lunar en la semioscuridad, interrumpido solamente por los negros agujeros de los ojos. Cuando los vio, la boca se le abrió y una mueca espantosa y el moribundo resplandor del día le iluminó los dientes. (King, 1975:337)

En este caso, nos encontramos con la reencarnación del viejo vampiro europeo, insertado en la pequeña comunidad del Nuevo Mundo, y que “encarnará todos los miedos a la alteridad de los habitantes de un pequeño pueblo del Estado de Maine” (Ballesteros, 2000:245). Sin duda, estilísticamente, y en lo que respecta a la imagen que se nos presenta de los hijos de la noche, guarda grandes similitudes con la obra de Stoker; donde Barlow – análogo al Conde Drácula, de origen austriaco, “es un vampiro aristocrático que se corresponde con la tipología “clásica” en cuanto a fisionomía y modos de actuación” (Ballesteros, 2000:246).

Asimismo, estas representaciones se extienden también a la literatura contemporánea, dando cuenta de la permeabilidad de la tradición, el gran prestigio y peso que tuvieron textos – no únicamente *Drácula* – sino también obras como *Carmilla* (1872) que impulsaron ciertos motivos con respecto a la mujer vampiro. En *Let the right one in* (2004) del novelista sueco John Ajvide Lindqvist, la escena es completamente distinta: dejamos atrás la geografía olvidada de castillos o pequeños pueblos medio abandonados, para situarnos en un panorama completamente urbano, en pleno centro de Estocolmo en la década de los 80. El vampiro, antes folclórico, deja de tener una proyección sociopolítica (relacionada con los conceptos de invasión y de Otredad), para reencarnarse en una niña – en apariencia – en un contexto de acoso escolar, abusos, pedofilia, prestación y asesinatos.

El monstruo de la obra ya no es un hombre misterioso, con aspecto escalofriante, sino una niña (que realmente no lo es) de aspecto inocente de alrededor de 12 años; esta comparte características con los demás que hemos ido mencionando a lo largo del análisis. Esencialmente, el esquema que sigue es similar en medida de lo posible: Eli – la niña vampiro – demuestra tener una fuerza sobrehumana y una agilidad excepcional que desconciertan a Oskar – el protagonista –; se dice de sus ojos que son negros, “enormous in her pale little face [...] Her fingers were long and slender as twigs” (Lindqvist,

2004:41); de ella mana un hedor extraño; su piel es visiblemente pálida, y no sufre las inclemencias del frío invernal.

She was wearing the same pink top as yesterday and he couldn't understand why she wasn't freezing. He was starting to get cold from sitting still, even though he was wearing his jacket.

Naturally.

She talked funny too, like a grown-up. Maybe she was older than him, even though she was so puny. Her thin white throat jutted out of her poloneck top, merged with a sharp jaw. Like a mannequin.

But now the wind blew in Oskar's direction and he swallowed, breathed though his mouth. The mannequin stank.

Doesn't she ever take a bath?

The smell was worse than old sweat, it was closer to the smell that came when you removed the bandage from an infected would. And her hair... (Lindqvist, 2004:62)

En su ignorancia Oskar huele la muerte. Más importante si cabe, es la mención nuevamente de unos colmillos afilados, capaces de perforar el cuello de sus víctimas:

His gaze was drawn to her butter-knife cheek. That was why he didn't see her eyes change, how they narrowed, took another expression. He didn't see how her upper lip drew back and revealed a pair of small, dirty white fangs. He only saw her cheek and while her mouth was nearing his throat he drew up his hand and stroked her face. (Lindqvist, 2004:76)

Destaca, además, que la fuerza descomunal en este caso no proviene de una figura masculina adulta, sino de una niña que es capaz de abrumar a un hombre maduro ("Instead she established an iron grip around his neck – good God, how strong her Little body was – and wrapped her legs around his hips"; Lindqvist, 2004:82), al que rompe varias costillas en su ataque para beber de su sangre, así como también a una mujer desarrollada:

The woman moaned when Eli's nose brushed against her throat, started to turn her head but Eli gripped the woman's arms and chest with one hand, held the other firmly around her head. Opened her mouth as wise as she could, brought it down to the woman's throat until her tongue pressed against the artery and bit down. Locked her jaws. (Lindqvist, 2004:173)

Sin embargo, cabe destacar que, en esta obra, la niña no busca activamente por sí misma víctimas de las que alimentarse, sino que será Hakan – un hombre muy perturbador que la desea físicamente – quien busque personas a las que asesinar y conseguir sangre fresca para su amada. No será hasta que una de sus aventuras acabe en desgracia, que la vampira se vea obligada a salir de su escondite para obtener su sustento por otros medios, aunque finalmente, tras la creación de un vinculo afectivo con su vecino Oskar, ambos

mantendrán una relación simbiótica donde “Eli ayuda a Oscar matando a sus acosadores y él – en unos años – será el adulto que la cuide y proteja (lo que implicará matar para conseguirle alimento) sin despertar sospechas” (Roas, 2019:49).

En varias instancias, Oskar insinúa que la niña parece mayor de lo que aparenta, en su inocencia y desconocimiento de objetos como el Cubo de Rubik o incluso el lenguaje que usa que dan cuenta de su verdadera edad: “The girl drowned, wrinkling up her face, and for a moment she looked much much older than she was. Like an old woman about to cry (Lindqvist, 2004:42). Finalmente, se revela que Eli es una vampira, será entonces cuando Oskar entienda todas aquellas cosas que una vez le parecieron extrañas: nunca la veía a la luz del día, podía ver en la oscuridad, su manera de hablar, agilidad, que hubiese lamido sangre del sucio suelo; todo aquello que no podía explicarse de forma racional.

Este recorrido por diversos textos, tanto del siglo XIX como de la posmodernidad, dan cuenta de la permeabilidad de la tradición y de los cánones que se establecieron con respecto a la figura del vampiro y su apariencia. Fundamentalmente, podemos rastrear un patrón común que se repite: cuerpos pálidos, una fuerza excesiva, fríos, con rostros marcados y definidos, caracterizados por una mirada vacía, labios rojizos y entre los que asoman unos dientes afilados con los que matar a sus víctimas. No obstante, si bien es cierto que pudiera haber algunas diferencias entre los textos, su esencia es la misma, aunque habrá obras más actuales que sí distaran de representar sus vampiros en su encarnación más tradicional para transformarlos en seres que, para entonces, habrán perdido su elemento de monstruosidad, una vez integrados en la sociedad.

4.2. Iconografía del vampiro: transfiguración, superstición y rituales

El vampiro ha sido comúnmente asociado a diversos animales, salvajes y criaturas de la noche, que aparecen recurrentemente en la literatura vampírica, sobre todo aquellas que contienen representaciones clásicas. Entre estos encontramos los lobos, perros, murciélagos e incluso las ratas. Con frecuencia, se ha relacionado el vampiro con el murciélagos – como se ha comentado en el capítulo segundo – por ser este un animal cuya actividad ocurre durante la noche y por ser una criatura que se alimenta de la sangre de pequeños depredadores. No obstante, Lucendo afirma que este aspecto fundamental de la iconografía del vampiro se originó en la cuna del romanticismo inglés, donde ya autores

como Mathew Lewis se sirvió del murciélagos en sus novelas antes de que apareciese el vampiro en la escena literaria, en virtud de lo cual será el monstruo el que tenga deudas con dicha criatura atendiendo a su anterior manifestación en obras clásicas de la narrativa gótica.

En esencia, “el vampiro (ser humano revivido) se transforma en murciélagos a voluntad, unificando así ambos aspectos por separado, pero en la misma criatura transformable”, en contraste con otras representaciones que optan por crear un monstruo híbrido con un aspecto entre humano y animal (Lucendo, 2009:367). Esta última, sin embargo, presentaría dificultades en lo que se refiere a la ficción si atendemos a la particular situación en la que se encontraría el vampiro en el momento de interactuar con personajes bajo una apariencia que rompería completamente con la fusión de lo sobrenatural en un mundo más contemporáneo. Si bien esta transformación se reproducirá en parte de la literatura vampírica del siglo XIX y XX,

Es cierto que de manera paralela muchas otras historias que representan vampiros se alejan de esta imagen y su trama, en el continuo tejer de un sub-texto, sin embargo esto no hace sino poner de manifiesto la tiranía de una imagen que se ha perpetuado a lo largo de los años como una máscara por encima de las subversiones. Todas esas variaciones alternativas, lo quieran o no, parten de la sombra de ese Drácula, ya sea para continuarla, subvertirla o simplemente intentar olvidarla. (Lucendo, 2009:368-369)

En el caso que nos atañe, esta iconografía estará presente tanto en *Drácula* como en la obra de Stephen King, quien fundamentalmente se inspiró en el irlandés en el momento de escribir *El misterio de Salem's Lot*. Las muestras de la capacidad de mutabilidad del Conde se reparten a lo largo de toda la obra, insistiendo principalmente en aquellas escenas en las que debe alcanzar el alto de la ventada de Lucy para poder alimentarse de ella: “Between me and the moonlight fitted a great bat, coming and going in great, whirling circles” (Stoker, 1897:98), “There was a sort of scratching or flapping at the window, but I did not mind it” (Stoker, 1897:115).

Asimismo, encontramos ejemplos de cómo el murciélagos sigue formando parte del imaginario asociado a la figura del vampiro, quizás no de forma tan evidente tal y como hallamos en Bram Stoker, pero que da cuenta de la pervivencia de estas representaciones incluso en obras de la posmodernidad. De forma más sutil, King decide mencionar casualmente – aunque de manera consciente – como una criatura aletea por encima de la

cabeza del padre Callahan quien “levantó la vista, arrancado de su confusa ensoñación por el sobresalto. ¿Un pájaro? ¿Un murciélagos? Ta se había ido. Qué importaba” (King, 1975: 383).

De igual forma, el vampiro es habitualmente vinculado con la especie de los caninos – normalmente lobos, pero también perros –, ya sea por ser considerada también una criatura de la noche, o bien por la propia habilidad del monstruo para transformarse en uno. El Conde es una vez más ejemplo de esto, atendiendo a la escena en la que desembarca en el muelle de Whitby, transfigurado en una gran bestia: “But, strangest of all, the very instant the shore was touched, an immense dog sprang up on deck from below, as if shot up by the concussion, and running forward, jumped from the bow onto the sand” (Stoker, 1897:83). Además, debemos tener en cuenta todas las veces que se mencionan los aullidos de los lobos durante la estancia de Jonathan en Transilvania, lo que dará lugar a una de las frases más célebres de la novela: “Listen to them, the children of the night. What music they make!” (Stoker, 1897: 19). El monstruo no solo es capaz de transformarse en uno, sino que también tiene la capacidad de controlarlos:

But I Heard his voice raised in a tone of imperious command, and looking towards the sound, saw him stand in the roadway. As he swept his long arms, as though brushing aside some impalpable obstacle, the wolves fell back and back further still. (Stoker, 1897:14).

No obstante, tanto la obra del ruso como la del sueco carecen de algún tipo de aparición de criaturas que puedan ser asociadas a las criaturas de la noche, y que tengan una vinculación evidente con la presencia de la figura del vampiro. Si bien *Salem's Lot* parece haber perdido también parte de esta iconografía más clásica, en lo que se refiere a la aparición del lobo como criatura afín al vampiro, no deja de ser una de las obras que guardan más similitudes con *Drácula*, dejando de lado que alude continuamente la propia novela de Stoker, y como esta les sirve como herramienta contra el monstruo en tanto que proporciona información sobre la tradición y como enfrentarse a las criaturas de la noche.

Hallamos en la literatura vampírica otras características que definen de igual modo al vampiro, y que permean a lo largo de las producciones tanto del siglo XIX como las más contemporáneas; una de ellas es el requisito de ser invitado para poder traspasar el umbral de una casa. Encontramos numerosos ejemplos en tres de los autores que se han ido

analizando, que dan cuenta de esta particularidad: “and before I knew what I was doing, I found myself opening the sash and saying to Him: ‘Come in, Lord and Master!’” (Stoker, 1897:295), “Tuve un sueño... alguien llamaba a la ventana y yo me levantaba ... me levantaba para dejarle entrar. Como cuando uno se levanta para hacer pasar a un viejo amigo que tiene frío y hambre” (King, 1975: 217); lo cual se hace más evidente cuando uno de los personajes declara que según las antiguas leyendas “un vampiro no pude entrar simplemente en una casa para chuparle a uno la sangre. No. Tiene que ser invitado” (King, 1975: 260). Incluso en la obra más contemporánea (*Let the right one in*), este rasgo distintivo se mantiene:

‘Hi. I was going to meet my dad, but he didn’t show up... may I come in and use the phone?’

‘Of course’

‘May I come in?’

‘The telephone is over there’

[...] Eli remained where she was outside the door, she hadn’t yet been invited. (Lindqvist, 2004:169)

Prevalecen especialmente en las encarnaciones clásicas de este tipo de literatura, los elementos religiosos como una fuerza con la que se puede luchar contra el vampiro; los razones son evidentes: el monstruo ha sido constantemente asociado con el Diablo, de ahí que las primeras escenas de Drácula, den cuenta del grado de superstición existente en esas regiones con respecto a los vampiros. Por este motivo, los vecinos deciden obsequiar a Jonathan Harker como signo de buena fe una serie de objetos que se creían que podían servir para luchar contra el mal: “She then rose and dried her reyes, and taking a crucifix from her neck offered it to me” (Stoker, 1897:5); incluso cuando abandona la pensión, afirma que lo siguiente: “I shall never forget the last glimpse which I had of the inn-yard and its crowd picturesque figures, all crossing themselves” (Stoker, 1897:6); además, en su lucha contra la versión transformada de Lucy, Van Helsing sellará la tumba con un crucifijo. La efectividad de este, pero también de la hostia sagrada (siendo este otro elemento religioso) se probará en la lucha contra el Conde:

But by this time the Professor had gained his feet, and was holding towards him the envelope which contained the Sacred Wafer. The Count suddenly stopped, just as poor Lucy had done outside the tomb, and cowered back. Further and further back he cowered, as we, lifting our crucifixes, advanced. (Stoker, 1897:298)

No sorprende que estos mismos motivos se hallen también presentes en la obra de Stephen King; de nuevo, el sacerdote será el arma definitiva contra Barlow, en este sentido la

religión está mucho más presente, pues llegarán incluso a confesarse y a utilizar remedios que forman parte del culto para dar fin a la tragedia. Es curioso, pues hay una escena en la que Callahan se enfrenta cara a cara con el vampiro, pero en esta ocasión la cruz no responde contra Barlow (anteriormente ante la presencia del vampiro, el objeto se iluminaba); se da a entender que el crucifijo funciona en tanto que la persona que lo sostiene sea religiosa, por lo que el poder de la cruz se mantiene siempre que la persona que la tenga conserve su fe en Dios que es quien permite la lucha contra el Mal (vampiro).

Tú has olvidado la doctrina de tu propia Iglesia, ¿no es así? La cruz, el pan y el vino, el confesor... no son más que símbolos. Sin fe, la cruz no es más que madera, el pan trigo cocido, el vino uva fermentada. (King, 1975: 441)

Resulta singular como es la información que permite a los personajes de Salem's Lot acabar y aniquilar al vampiro, es extraída en su mayoría del saber literario y de la cultura popular de los mismos. Ballesteros afirma que serán estos conocimientos los que “salvarán al menos a Ben y Mark, aunque Matt sea sacrificado como víctima, después de haber contribuido a la liberación de sus amigos (2000:246).

Finalmente, el ajo pasará a formar también parte del imaginario vinculado al monstruo, siendo este especialmente significativo en *Drácula*, utilizado como método para repeler a las criaturas de la noche. Podríamos hacer una larga lista de citas, aludiendo todos los fragmentos en los que se pone a colación la importancia de este motivo en pos de ahuyentar al vampiro. En múltiples ocasiones, Van Helsing proporciona a Lucy – quien se encuentra indispuesta en su lecho – de un collar dientes de ajo, que la protege de la mordida del Conde; también es usado en la propia tumba de la joven cuando los intentos de sus amigos fracasan y acaba por convertirse también en una no-muerta.

Quizás la razón por la que el ajo y los elementos religiosos no aparecen en Lindqvist sea porque la trama de esta novela no gira alrededor de un conflicto directo con la figura del vampiro como un elemento que amenaza la supervivencia de una nación o pueblo (aunque la sed de sangre de Eli si se cobra distintas víctimas). Si bien en la obra del XIX tiene lugar una contienda contra el monstruo que se dedica a convertir a toda una familia en sus víctimas, las menciones de una cruz y estacas son pocas, por lo que no representan un papel tan fundamental o relevante como sería el caso de Stoker y King.

En definitiva, es posible establecer varias similitudes y conexiones entre los distintos textos – algunos más alejados de lo arquetípico que otros – aunque en su mayoría, todos siguen unos patrones específicos, integrando diferentes elementos que fueron estableciéndose en la tradición literaria de los textos vampíricos, y que cobraron mayor relevancia con la popularización de *Drácula*; novela que, como se ha comentado anteriormente, contribuirá a la configuración del mito, junto con otras narraciones del periodo romántico. Motivos que será posible rastrear hasta las producciones más contemporáneas, tanto en la literatura como en el ámbito cinematográfico, aunque en algunos casos con significativas modificaciones.

4.3. Localización geográfica y alrededores

Atendiendo al aspecto más geográfico y paisajístico de las obras analizadas, cabe resaltar la trascendencia de escoger una localización adecuada en pos de crear una atmósfera que contribuya a uno de los efectos principales de este tipo de literatura: el terror. En lo que respecta a los textos de Tolstoi y Stoker, ambos autores se sirven de dos motivos que se repetirán a lo largo del siglo XIX: castillos en parajes abandonados o boscosos. Además, ambos eligen insertar sus relatos en países donde las supersticiones y leyendas en torno a la figura del vampiro abundaban, dando un pretexto para la aparición de dicho personaje, que quizás en otro contexto hubiese parecido poco conveniente.

Por una parte, tenemos los relatos de Tolstoi situados correspondientemente en Rusia y en Moldavia, y los cuales disponen de una extensa mitología eslava, donde la figura del vampiro cobra vital importancia. Quizás por eso también el escritor irlandés decide situar su magistral obra en las inmediaciones de Transilvania (Rumania), dada su cercanía con los pueblos eslavos y el aspecto gótico de su arquitectura. Sin ir más lejos, Le Fanu sitúa su relato – *Carmilla* (1872) – en las inmediaciones de Estiria (Austria), territorio del centroeuropeo que ya gozaba con connotaciones mágicas y, más concretamente, en un castillo, alejado de toda civilización. La fortificación y sus alrededores (bosque, capilla gótica y unas ruinas), las que atribuyen al lugar ese aire lúgubre y fantasmagórico tan característico.

Estos motivos paisajísticos construyen una escena propicia para la aparición de una figura como la del vampiro, acorde a su personalidad, así como su aspecto sombrío y temible.

En *El vampiro*, los sucesos acontecen en dos lugares principales: la dacha de la brigadiera y en Villa Urgina, en cuyas estancias ocurren sucesos que podríamos tildar de paranormales, aunque en ocasiones se intenten justificar a través de la imaginación o a partir de cierta lógica. Sin embargo, en el caso de *La familia del Vurdalak*, la historia se sitúa en un pequeño pueblo en las inmediaciones de Moldavia, en una casa humilde, rodeada de bosque, aunque la aparición de un monasterio en las cercanías de la casa agrega un componente religioso característico en muchos otros textos góticos. En este segundo relato la casa *per se* no juega un papel fundamental en el devenir de la trama como sucede en el que le precede, quizás por eso la geografía del lugar no resulta especialmente llamativa o característica con respecto a las diferentes obras.

Esto se reproduce igualmente en el castillo de Drácula, donde Harker observa eventos que escapan a la lógica humana, y cuyo carácter lóbrego despierta en él una sensación de zozobra y aprensión. El misterio que rodea la figura del Conde se extiende también a su castillo y la imposibilidad por parte de Jonathan de situarla en un mapa: “I was not able to light on any map or work giving the exact locality of the Castle Dracula [...]” (Stoker, 1897:2). Apunta Santiago Lucendo que “el paisaje salvaje forma parte de la naturaleza del vampiro y la sensación de peligro que transmite el entorno natural es compartida por el monstruo”, un paisaje y una naturaleza que junto con el vampiro formarán un todo en un “panteísmo diabólico” (2015:87); un sentimiento de terror que se acrecentará en la oscuridad de la noche, y bajo la luz de la luna, cuyas propiedades regeneradoras se convirtió en un tópico a lo largo del siglo XIX.

Con todo, este aspecto tenebroso y fantasmagórico que caracteriza las obras del siglo XIX se dejará atrás para insertar al monstruo en la metrópolis. En la obra del norteamericano, Barlow aparece en un contexto más urbano, aunque sigue los pasos del relato de Tolstoi, construyendo la trama y, por consiguiente, introduciendo el vampiro, en un remoto y dormido pueblo de nombre Jerusalem’s Lot – también conocido como Salem’s Lot – donde nunca sucede nada hasta que empiezan a desaparecer niños y se hallan animales mutilados con la llegada de los nuevos inquilinos de la casa de los Marsten. Nuevamente, la casa -alejada del centro urbano – está rodeada de un halo de misterio, pues guarda grandes secretos en cuanto a la muerte de sus antiguos propietarios; así como sobre los dos extranjeros que llegan al pueblo y se instalan en la antigua propiedad, además de regentar una tienda de muebles antiguos. Más acorde con las películas de terror

estadounidenses, esta se trata de una casa abandonada, aunque no en ruinas, tapiada por una valla que la esconde de la mirada de los curiosos. Son las propias circunstancias y la historia que encierra la propiedad las que otorgan al lugar una atmósfera de terror, en lo que respecta al enigma que guarda. Finalmente, tras la conquista metafórica de Barlow sobre los vecinos de Salem's Lot una vez ha convertido a la mayoría en vampiros convirtiéndolos en su pequeño séquito, el propio pueblo se convierte en una pesadilla.

El cambio es aún mayor si tenemos en cuenta la novela de Lindqvist, ubicada en Bläckeborg, un suburbio de la ciudad de Estocolmo, que deja completamente atrás toda esa imaginería presente en las obras anteriores: no encontramos castillos que se alzan en lo alto de colinas, en lugares remotos y rodeados de vegetación; ya no habrá propiedades de aristócratas en las que acontecen sucesos paranormales donde la gente es víctima de la sed de sangre de los vampiros, y tampoco asistimos a la transformación de los habitantes del un pueblo remoto en Maine. El sueco apela a otros motivos más humanos, dando cuenta del lado oscuro de la humanidad, que sustituyen la escena que Tolstoi, Stoker y King habían creado para introducir la figura del vampiro. En muchos sentidos, esta obra presenta numerosas innovaciones con respecto a las mencionadas con anterioridad, pues consigue que la novela resulte escalofriante únicamente con la crueldad y inmoralidad descritas en sus páginas; un “ retrato de la condición vampírica que se acerca bastante a la condición humana [...] porque describe a los humanos de hoy en día viviendo en un nivel de degradación que los hace asimilables a las bestias” (Martínez, 2010:120). De esta manera, la escena que se nos presenta no resultara especialmente relevante a propósito de la presencia del monstruo, en tanto que el paisaje carece de una simbología o connotaciones que puedan contribuir a crear un ambiente similar al que observábamos tanto en los textos del siglo XIX como también en obras de la posmodernidad.

5. Domesticado y naturalizado: la saga *Crepúsculo*

El monstruo posmoderno, antes símbolo de terror, irá perdiendo gradualmente la dimensión fantástica, en ciertas ficciones, sobre todo en aquellas destinadas al público adolescente. Primeramente, para que lo fantástico tenga lugar, debe cumplirse una serie de requisitos o condiciones: se sustituye la familiaridad del mundo que se presenta ante el lector por lo extraño, que nos sitúa en un mundo inicialmente cotidiano, normal, que es asaltado por un fenómeno imposible, que no tiene explicación racional y que subvierte

los códigos que hemos diseñado para percibir la realidad (Roas, 2011: 14). En el caso de la literatura vampírica es la propia aparición del vampiro lo que consideramos como una presencia sobrenatural; nos hallamos ante un monstruo que en sí mismo representa una transgresión sobre lo real, dotándolo del elemento fantástico.

No obstante, en una realidad más contemporánea, tiene lugar lo que se conoce por “automatización de las convenciones”, que marcan una categoría como la de lo fantástico; es decir, la naturalización de elementos que aparentemente deberían aparecer como fantásticos, como imposibles y terroríficos pero que han pasado a naturalizarse, de manera que no representan una amenaza para nuestra visión de la realidad. El vampiro hasta entonces había simbolizado todos aquellos terrores que nos persiguen – la muerte –, el miedo a la Otredad, y así convertirse en la encarnación de lo imposible.

Porque con el monstruo ocurre lo mismo que con la categoría de lo fantástico en general: si bien, como dije antes, los miedos básicos del ser humano siguen siempre activos (ante la muerte, lo desconocido, lo imposible), con el paso del tiempo se ha hecho necesario emplear nuevos recursos, técnicas diferentes, más sutiles, para comunicarlos, despertarlos o reactivarlos, y, con ello, causar la inquietud del lector. Así, por ejemplo, en muchas encarnaciones contemporáneas del monstruo ya no se juega obsesivamente con su aspecto físico (a diferencia de las representaciones clásicas, que exacerbaron la deformidad y fealdad de estos seres), lo que impide reconocerlos por su exterior. Sin embargo, lo que no cambia es el seguir potenciando —por medios diversos— la problematización de su rasgo esencial: la imposibilidad, y, con ello, la amenaza ontológica que esta implica para el receptor. El monstruo fantástico es siempre una anomalía. (2019: 36)

Por consiguiente, nos encontramos con un sinfín de producciones posmodernas que ponen en evidencia un nuevo tipo de monstruos fantásticos que se alejan de las encarnaciones clásicas que hemos visto hasta el momento. Estas nuevas formas se adaptan a las necesidades contemporáneas dando lugar a obras que modificarán por completo este concepto, para dejar de lado su dimensión fantástica. Sin embargo, las nuevas ficciones posmodernas proponen lo que Roas ha denominado la naturalización del monstruo, es decir, dotarlo de una “paradójica normalidad”, que lo situaría dentro de la norma al ser extirpado de su excepcionalidad. Un proceso que inevitablemente lo conduce a su «domesticación» y, por ende, despojarlo de su monstruosidad y que se refleja a partir de dos aspectos fundamentales: “por un lado, darle voz al vampiro, y, por otro, representarlo como un ser que reniega de su condición y busca liberarse de ella” (Roas, 2019: 37).

En esta línea se crean obras como las de Stephanie Meyer, que subvierten todas las características de las que el vampiro fue dotado en su origen y en función de lo que por entonces representaba. Es el caso de la famosa saga de vampiros *Crepúsculo*, cuya trama y caracterización ha dado un giro a la iconografía vampírica que ha atenuado los efectos que tenía sobre el receptor. El vampiro, e incluso el hombre-lobo, deja de ser un ser horripilante y terrorífico que despierta inquietud ante lo desconocido, sino que se crea un nuevo concepto de vampiro.

En varias de estas obras, el vampiro acaba convertido –por ese proceso de naturalización– no sólo en uno más de nosotros, sino que –por comparación con esa dimensión mítica perdida– se convierte en una figura ridícula, incluso humorística *malgré lui* (lo que, involuntariamente, también lo hace más humano). Así ocurre, a mi modo de ver, en la construcción que se hace del vampiro en la serie *Twilight*: seres bondadosos, “vegetarianos” (no toman sangre humana), que forman una familia que se quiere mucho y, lo que es peor, no practican el sexo si no están casados. (Roas, 2012:452)

Nos hallamos, pues, ante una figura, la del vampiro posmoderno que conservará un cuerpo material pero exento del aspecto característico que, por ejemplo, posee en *Drácula*. Habremos pasado entonces de la representación tradicional del vampiro depredador, a un monstruo que decide conscientemente alimentarse de animales – y no víctimas humanas – en un empeño ético y moral de vivir en consonancia con el resto de los humanos. Además, gran parte de los motivos que se repetían en las obras que se han ido analizando, desaparecen por completo, pasando a formar parte de un bagaje cultural que da lugar, inclusive, a un motivo de burla en estas novelas. Nos encontramos ante vampiros que no se desintegran o queman bajo la luz del sol, sino que resplandecen; los ataúdes son eliminados, pues en este caso simplemente no duermen; se mezclan y socializan con los demás dando una apariencia de supuesta normalidad, entre otras cosas. Otras de las peculiaridades básicas que pierde el vampiro clásico en comparación con vampiros como los Cullen es la capacidad de metamorfosis en mamíferos como lo son los murciélagos, animal por antonomasia relacionado con el vampiro; además de haber desaparecido la iconografía religiosa antes tan relevante.

Si bien esta saga a dado lugar a numerosos cambios que han naturalizado, o incluso, domesticado a la figura del vampiro, este sigue poseyendo rasgos sobrenaturales que dan cuenta de su naturaleza monstruosa: “Pese a todo, siguen poseyendo las capacidades del vampiro y siguen estando en la parte más alta de la cadena alimenticia” (Martínez,

2010:120). Aún así, consiguen desviarse del vampiro convencional si atendemos a como revierten la imagen erotizada a la que fueron asociada – sobre todo en la mujer vampiro – siendo posible para ellos el sentir afecto y vivir con éxito (hasta cierto punto) en sociedad (Gómez, 2017: 163).

Los únicos elementos que se mantendrían en relación con la imagen tradicional que tenemos del vampiro y que forma parte del mito configurado por la novela de Stoker, son la palidez del rostro (que podríamos atribuir al propio clima de Forks), extremidades frías, ojos cambiantes, junto con aquellos motivos que prueban su dimensión fantástica: inmortalidad, poderes mentales y físicos (adivinación, leer mentes, fuerza sobrehumana, rapidez). Sin embargo, se introducen cambios significativos en la apariencia física que, como se ha mencionado previamente, deja de parecer terrorífica para pasar a ser seductiva y bella. Inclusive, M^a Carmen Gómez Galisteo afirma que “the danger they pose and the potential threat to the female protagonist’s well-being is not perceived as a problem but as an alluring characteristic” (2017:165), reflejando de la perdida progresiva de características que en su momento hicieron particular al vampiro de la ficción gótica.

Where the vampire’s otherness posed a terrifying threat for the original readers of *Dracula*, however, today that same alien quality is often perceived as an attraction. As rebellious outsiders, as persecuted minority, as endangered species, and as member of a different “race” that legend portrays as sexually omnicompetent, the vampire makes a fitting hero for late twentieth-century popular fiction. (Hollinger & Gordon, 1997: 29)

Esto contrasta con otro aspecto esencial que podríamos observar fundamentalmente en *Drácula*, aunque también se reproduce, y de manera algo más explícita, en *Salem’s Lot*: la sexualidad del monstruo como algo no codificado, a lo que dar rienda suelta. En el caso de Edward, tenemos un adolescente – en apariencia – que evita ceder a sus impulsos:

Los Cullen, por tanto, encajan mal con la concepción del monstruo fantástico como encarnación de la desviación, lo amoral, lo inhumano, lo subversivo, puesto que son vampiros sometidos al control de lo cotidiano y, sobre todo, de los valores tradicionales y heteronormativos sobre género y sexualidad. No creo exagerar si afirmo que más que de domesticación, deberíamos hablar de «castración» del monstruo. (Roas, 2019:46)

Sin entrar en el tipo de masculinidades que se proyectan en la literatura vampírica en su mayoría (al menos aquellas que se han comentado), y en el flaco favor que hacen a la imagen de las mujeres y su rol pasivo, altamente erotizado frente a la figura poderosa y fuerte del monstruo, es evidente como con el tiempo, y las nuevas necesidades de la

sociedad moderna – así como de sus gustos y preocupaciones – ha dado lugar a ciertos cambios, que han hecho de la figura del vampiro un monstruo que podríamos considerar más bien un parente lejano de lo que fue el Conde Drácula, acentuando una faceta más humana, con la posibilidad de integrarse en la sociedad, renunciando a su componente fantástico: “Porque el vampiro es un ser cambiante donde los haya, huidizo y adaptable a las circunstancias” (Ballesteros, 2000:17) . Estos cambios plantean nuevas cuestiones que conciernen a la dimensión fantástica del monstruo posmoderno que se asemeja a estas nuevas caracterizaciones que despojan al vampiro de numerosos rasgos que hasta entonces fueron particulares.

6. Conclusiones

A lo largo de estas páginas se ha dado muestra del carácter cambiante del vampiro como figura literaria dotada de una gran tradición, que se ha ido construyendo con su progresiva aparición, y que se consolidó a partir del comienzo de la narrativa gótica, donde logró su máxima expresión con la obra de Bram Stoker. La proliferación del monstruo en obras más allá del panorama literario inglés dio lugar a diferentes variaciones, cada una de ellas con unas características particulares, que parten de un mito literario, que ha permitido que el vampiro evolucione como criatura fantástica en varios sentidos. No únicamente en lo que se refiere a su fisionomía (desprovista de lo terrorífico en su vertiente contemporánea), sino también en la iconografía de la que fue dotado, vinculado a distintos motivos relacionados con su dimensión legendaria (transfiguración, elementos religiosos, ajo, ataúdes), que han ido desapareciendo a lo largo de los siglos.

Si bien es cierto que el vampiro como monstruo fantástico parte de un estereotipo compartido, este asumirá nuevas formas, en función de la amenaza que represente para la sociedad en búsqueda de poder, no económico, sino social-político, que conseguirá a través de la conversión de los vecinos de allá donde se encuentre. También los habrá que no busquen cumplir sus ideales políticos, sino que simplemente tratarán de sobrevivir en una realidad urbana, desprovista de lo fantástico, en la que deberán pasar desapercibidos, encarnando un vampiro ya alejado de la encarnación clásica. En general el canon del vampiro que conocemos actualmente, y que forma parte del imaginario colectivo, se ha ido creando a partir de las distintas ficciones, siendo imposible establecer una imagen común y universal para todas ellas.

7. Bibliografía

- Ballesteros, Antonio. *Vampire Chronicle. Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*. Zaragoza: unaLuna, 2000. Print.
- Gómez Galisteo, M. Carmen. “The Twilight of Vampires: Byronic Heroes and the Evolution of Vampire Fiction in *The vampire Diaries* and *Twilight*”. *Verbeia*, núm. 2 (2017): 158-173.
- Gordon, Joan. and Veronica Hollinger. Ed. *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. Print.
- King, Stephen. *El misterio de Salem's Lot*. Barcelona: Penguin Random House, 2019. Print.
- Lindqvist, John A. *Let the Right One In*. London: Riverrun 2007 (2004). Print.
- Lucendo Lacal, Santiago. “El vampiro como imagen-reflejo: estereotipo del horror en la modernidad. Dir. Tonia Raquejo Grado. Universidad Complutense de Madrid, 2009. Print.
- Martínez Lucena, Jorge. *Vampiros y zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte*. Barcelona: Gedisa, 2010. Print.
- Pérez Zurutuza, Kristian. “The evolution of the Vampire Figure in English and American Literature as Social and Economic Symbol of Contemporary Western Masculine Identity”. Dir. Antonio Andrés Ballesteros González. UNED, 2015. Print.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2019 (2011). Print.
- Roas, David. “El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación”. *Revista de Literatura*, vol. LXXXI, núm. 161 (2019): 29-56.
- Roas, David. “Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo”. *Iberlandia*, vol. 28, núm 2 (2012): 441-455.
- Roas, David & García, Patricia (ed.). *Visiones de lo fantástico: Aproximaciones teóricas*. Málaga: e.d.a. libros, Colección *Lecciones de cosas* (ensayo), 2013. Print.
- Segovia Esteban, Sara. “El vampiro: de conde misterioso a estrella del rock y vuelta al ataúd”. *El Futuro del pasado*, núm.7(2016): 153-174. Print.
- Stoker, Bram. *Dracula*. New York: Barnes and Noble, 2015. Print.
- Tolstoi, Alekséi K. *El vampiro. La familia del Vurdalak*. Madrid: Alianza, 2009. Print.

