

## LA ERÓTICA DEL TERROR EN LA FIGURA DEL VAMPIRO: NOSFERATU FRENTE A CLARIMONDE

**Jordi Luengo López**

*Universidad Pablo de Olavide de Sevilla*

*RESUMEN: La atracción que en la actualidad provoca la figura del vampiro en el imaginario colectivo tiene su génesis en la producción literaria que, dentro del género de lo fantástico, se llevó a cabo en el período decimonónico. La estética del vampiro nacería en ese momento, cristalizando, así, en los albores del siglo XX, dentro del discurso cinematográfico a través del personaje de Nosferatu. Sin embargo, el miedo generado por el vampiro de Friedrich-Wilhelm Murnau, ya había sido vencido décadas atrás por la imaginación de Lord Byron al hacer de éste un temido e inquietante seductor; cuyas formas y apariencia lo aproximaban a su homólogo femenino. Clarimonde, la mujer-vampiro que Théophile Gautier imaginó para La morte amoureuse, será, sin duda, el máximo exponente de ese nuevo vampiro oriundo de la Modernidad.*

*PALABRAS CLAVE: Théophile Gautier; La morte amoureuse, Nosferatu, vampiro, género fantástico, erotismo.*

## L'ÉROTIQUE DE LA PEUR DANS LA FORME DU VAMPIRE: NOSFERATU VERSUS CLARIMONDE

*RÉSUMÉ: L'attraction que l'image du vampire provoque, de nos jours, dans l'imaginaire collectif, a son origine dans la production littéraire du genre fantastique de la période du XIXe siècle. L'esthétique du vampire naîtrait dans ce moment-là, en cristallisant, ainsi, aux premières années du XXe siècle, dans la réalité visionnaire du discours cinématographique à travers du personnage de Nosferatu. Cependant, la peur générée par le vampire de Friedrich-Wilhelm Murnau, depuis quelques décennies, avait déjà été vaincue par l'imagination de Lord Byron, en faisant de celui-ci un séducteur craint et inquiétant, dont ses manières et son allure l'approcheront à son homologue féminin. Clarimonde, la femme-vampire imaginée par Théophile Gautier dans La morte amoureuse, sera, sans doute, le plus grand exposant de ce nouveau vampire qui appartiendra carrément à la Modernité.*

*MOTS CLÉS: Théophile Gautier; La morte amoureuse, Nosferatu, vampire, genre fantastique, érotisme.*

## 1. Introducción<sup>1</sup>

Los escritores románticos, a pesar de sus vacilaciones con respecto a todo aquello que pudiera considerarse como sobrenatural, se entregaron a la búsqueda exacerbada de lo extraño y a un poderoso deseo de escribir sobre todos aquellos misterios que la razón era incapaz de ilustrar. En esos primeros años del mil ochocientos, Europa estaba todavía sufriendo una importante transformación en su dinámica estructural al pasar de ser una sociedad que basaba su riqueza en la agricultura y la ganadería, a otra cuya lógica socio-económica respondía a las pautas marcadas por la Revolución industrial. A estos nuevos parámetros que iban permeabilizándose entre el imaginario colectivo de aquel entonces, además, se sumaron los de una nueva sensibilidad de concebir, y entender, el aún incierto carácter del misterio (Bozzetto, Marigny 1997: 17; Bozzetto 1998: 17). Es en ese escenario donde la identidad de los seres que se escondían en el oscuro regazo de lo ignorado empezó a generar cierta fascinación entre el público lector de la época, inspirando no sólo un extraño sentimiento de admiración, sino también de fuerte atracción sexual hacia la inmortal belleza de ese cuerpo atemperado por la gélida caricia de la muerte.

Uno de estos seres, recurrente en la literatura fantástica, es el *revenant*<sup>2</sup>. Théophile Gautier (1811-1872) será uno de los primeros en tratarlo en su obra *La Morte amoureuse* (1836), una de las obras preferidas de Charles Baudelaire (1821-1867), donde aparece una mujer-vampiro<sup>3</sup> llamada Clarimonde, quien, perdidamente enamorada de Romuald—el narrador de la historia—, se niega a beber su sangre para no matarlo, pero, al mismo tiempo, la de cualquier otro hombre para no serle infiel. Prosper Mérimée (1803-1870), también se valdrá de este tema para escribir *La Vénus d'Ille* (1837), donde se cuenta cómo, en un pequeño pueblo de la Cataluña francesa, una estatua de bronce que representaba a Venus cobra vida para matar al novio la noche de su casamiento, a raíz de que éste le había puesto el anillo de su prometida en el dedo, para poder jugar mejor al *jeu de paume*. Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) lo hará con *Vera* (1874), donde se nos cuenta el modo en que un aristócrata consigue devolver a la vida a su difunta esposa con la sola voluntad de su amor. La idea de que

---

1. Desearía agradecer, a modo de nota introductoria, las apreciaciones realizadas a este texto por la Dra. Alicia Mariño Espuelas.

2. David Roas (2001: 9) destaca el término francés *revenant* para referirse a la idea del fantasma que regresa de la muerte, cuya traducción en español suele ser la de “el aparecido”.

3. Entiéndase el término “mujer-vampiro” como sinónimo de “vampira”.

ella continúa viva va a marcar el *tempo* de la trama, hasta que finalmente vemos que, en efecto, ha abandonado los dominios de la Muerte para volver a estar junto a él. Villiers se valdrá pues de la filosofía idealista hegeliana para evocar materialmente una serie de ideas abstractas y yuxtapuestas que irán, todas ellas, a comulgar en la sola idea de que la condesa sigue existiendo.

En la Francia del período decimonónico, E. T. A. Hoffmann<sup>4</sup> (1776-1822) seguía gozando de una notable popularidad, así como siendo un importante referente en el género fantástico, aunque la interrupción de Edgar Allan Poe (1809-1849) marcará un claro viraje en la evolución del mismo. Poe se adentrará en los estados del alma del ser humano para descubrir sus miedos, dando así forma al espectral espacio nocturno, siendo el reino de la vigilia su verdadero enemigo: “*Mais Poe est l’homme du jour; son rival n’est plus que l’homme de la veille*” (103). Parece como si Poe comulgara con las fobias de sus personajes, como si lo terrorífico de éstos se permeabilizara en lo más hondo de su ser, lográndose así que el *revenant* —y por ende el vampiro— huyera del mundo de lo diurno, al igual que lo hacía el propio escritor. Todo el terror manifiesto en los cuentos de Poe, donde los límites que separan la Vida y la Muerte son sumamente tenebrosos y vagos, son, en realidad, fragmentos que provienen de las parcelas de su subconsciente, y, en última instancia, son parte integrante de su identidad. Poe no se separaba de su obra, sino más bien al contrario, su obra era él mismo, y éste era consciente de ello, porque pese a que esos límites, extrapolables también al mundo de lo sobrenatural, son elásticos, indefinidos, al parecer, Poe los tenía muy claros. Guy de Maupassant (1850-1893), por su lado, seguirá también esta línea psicológica, pues de igual modo supo trasladar sus más recónditos miedos a la “fantaseada” realidad de sus historias. En *Le Horla* (1887), lo hará con la angustia que alberga su alma hacia lo desconocido, imaginando la existencia de un nuevo espécimen, mucho más evolucionado que el ser humano, que, libre de todos los temores que pueblan su alma, marcará una nueva etapa en la Tierra; en *Lui?* (1883), con el subconsciente, ese inexplicable terreno de la psique humana; en *La nuit* (1887), al evocar todos los misterios que esconde la ciudad en la soledad de la noche, ya que el protagonista únicamente salía de casa durante las horas nocturnas, confesado la inexplicable atracción que ésta provocaba sobre él; en *La morte* (1887), plasmará su miedo a los secretos que guardan los seres ya muertos; en *L’auberge* (1886), conducirá su miedo hasta la imponente naturaleza, tan inhóspita y terrorífica como cualquier fantasma; y, así, con

---

4. E. T. A. Hoffmann no abordará demasiado el tema propiamente vampírico. Su única incursión en este género será su obra *Vampirisme* la cual aparecerá por primera vez en el cuarto volumen de *Die Erzählungen der Serapionsbrüder* (1821) (Conde de Siruela 2006a: 126).

otros muchos cuentos cuyos componentes podrán encontrarse también en el relato vampírico.

Será, por lo tanto, el subconsciente quien irá entretejiendo todos estos elementos que operan conjuntamente en la lógica del terror, para dar forma física al miedo que reside en la psique humana. El juego de dualidades irresolubles sobre la que se fundamenta el relato fantástico, dualidad entre lo real y lo imaginario, entre la ley de lo real y la ley del deseo, entre lo vivo y lo muerto, entre lo nocturno y lo diurno, presente en todos los autores recién aludidos, marcará las pautas de ese proceso de cristalización de los miedos del subconsciente en criaturas definidas por la materia de lo incierto (Mellier 1999: 37, 41). Denis Mellier (2000: 5) retoma esa correlación de dualidades para elaborar su teoría de *la poétique de l'excès*, en la que defiende que lo fantástico se cimenta sobre cierta economía desarrollada entre el exceso y la continencia, entre lo explícito y lo implícito, y que todo relato que rompa con ese dual equilibrio, dejando atrás el uso de la ambigüedad y la incertidumbre, cae en la representación explícita, excesiva y carente de emotividad del elemento fantástico. Tomando como ejemplo la literatura de H. P. Lovecraft (1890-1937), Mellier (1999) apunta que, en dicha poética, el tratamiento de lo fantástico se realiza emplazando la capacidad de conmover al espectador, no en el seno del suspense, sino en el de la visibilidad y la determinación de los objetos y seres terroríficos. Para apoyar su argumento, Mellier (2000: 35) acuña el concepto de *monstration*, proveniente de la idea de *démonstration* (demostración) de lo fantástico, cuyo significado reside en la representación de este fenómeno, mostrándolo a su vez de un modo objetivable, cuando en realidad éste debería ser sugerido. La *monstration* no sólo puede apreciarse en la literatura, sino también en el cine<sup>5</sup>, donde la narrativa del suspense y los argumentos fantásticos, han ido de-

---

5. Antes de la aparición del cine, ya desde los tiempos del *Grand-Guignol*, el *Théâtre des peurs* de la Belle-Époque, se había buscado suscitar el miedo por medio del efecto de la proximidad con el público. Dicha representación se valió de la técnica de alternar dramas y comedias de intriga, cuya temática común siempre era la locura, bajo todas las formas clínicas que se conocían en la época: la herencia criminal, la estupidez consanguínea, las degeneraciones, la eutanasia de los monstruos, el peligro de los locos, el vampirismo, entre otros de análoga índole (Renneville 2007: 3; *apud* Lacassin 2000: I; Leutrat 1995: 33). Los misterios de la psique serán igualmente tratados por el cine fantástico, donde, además, la mímica de los actores, muy parecida a la del *Grand-Guignol*, conseguirá que la expresión visual y el juego de reciprocidades con el público asistente, produzca el mismo efecto que se lograba con la literatura. Pascal Bonitser describe muy bien este fenómeno cuando señala que, en el cine de terror, “*il faudra faire parler les ténèbres*” (Leutrat 1995: 102), siendo el vampiro, en muchas ocasiones, el portavoz de esa fría y luctuosa oscuridad.

jando paso al sadismo hiperbólico, a lo visceral de la ejecución y a la fácil disforia llegada de la pantalla tras la brutal muerte de los protagonistas del relato (Mellier 2010: 148). Escenas donde los vampiros ya no seducen a sus víctimas a través de su hipnótica presencia, aun estando a miles kilómetros de distancia, sino que surgen de la nada para echarse directamente al cuello de sus víctimas, sin preámbulo alguno, y dejando que sea la sangre a borbotones la verdadera heroína de la historia. Con el paso del tiempo, aunque podía ya constatarse en algunos escritores del primer tercio del pasado siglo, la erótica del vampiro ha quedado sustituida por la violencia, el exceso y lo explícito de ese *revenant* sediento de sangre, dejando paso así a la pornografía<sup>6</sup>.

Denis Mellier (2010) denuncia este fenómeno en el actual cine de terror francés, el llamado *Néohorreur* (2003-2009), aunque éste empezó mucho antes en el tiempo, concretamente en 1958 con la película *Blood of the Vampire* de Henry Cass (1902-1989), donde la profusión de sangre era bastante generosa (Leutrat 1995: 102). Sin embargo, el suspense del género fantástico, aquel que respetaba la erótica del terror, seguirá estando presente a lo largo de toda la pasada centuria. Este es el caso de la película *Nosferatu. Phantom der Nacht* (1979) de Werner Herzog (1942-), quien, rindiendo homenaje al *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), llevará la lógica expresionista de la primera película hasta las recónditas parcelas de la psique del terror (La Rochelle, Larouche 1999: 28). Herzog no sólo respetará la tétrica seducción del siniestro vampiro hacia la protagonista femenina, sino que además buscará en el primer *Nosferatu* las raíces culturales privadas por el nacionismo a la generación alemana de los años sesenta, para hacer una nueva versión contemporánea a su tiempo y a los dilemas existenciales entonces latentes. Este segundo *Nosferatu* se presentará como una tragedia melancólica donde el subconsciente se instalará en las tinieblas de la degeneración del propio ser, igual que estaba ocurriendo con la identidad alemana, consumiéndose lentamente en el miedo a un pasado todavía reciente, como la angustiada espera de la visita del vampiro.

El presente estudio consiste en el análisis comparativo de dos imágenes de vampiros, oriundas éstas del discurso literario y cinematográfico respectivamente, cuyo contexto se enmarca dentro de esa erótica del terror, todavía hoy vigente en las distintas manifestaciones del relato vampírico. Un erotismo que se aborda bajo

---

6. Denis Mellier (1999: 347) señala, al respecto, que el hastío y la repetición de visibilidad de los factores que sustentan el sentimiento, y la idea en sí, de terror hacen de Lovecraft un auténtico pornógrafo.

una estructura “cruzada”, dado que en la elección de dichos espectros nocturnos se ha tenido en cuenta el factor del género, siendo el primero de ellos la vampira Clarimonde de Théophile Gautier y el segundo el escalofriante Nosferatu de Murnau, y donde, a partir de sendos personajes, se tratarán aquellos elementos constituyentes del terror vampírico que se encuadran dentro de susodicha erótica.

## 2. El terror visionario del vampiro

Los vampiros transgreden las leyes físicas que ordenan nuestro mundo, dado que generalmente son seres humanos que han muerto, pero que han regresado a la vida<sup>7</sup>. He ahí por lo que podemos encuadrarlos dentro de lo fantástico<sup>8</sup>. Empero, a diferencia de los *revenants* que son apariciones incorpóreas de esos cuerpos antes aludidos, los vampiros conservan intacta, incluso mejorada, la forma corpórea que tuvieron en vida (Leutrat 1995: 83). Para ello, se valdrán de la sangre de los vivos para poder conservar su existencia y ser así inmortales.

El vampiro será, pues, un ser andrógino entre dos mundos. La muerte propiamente dicha dejará de entrar dentro de sus esquemas conceptuales para convertirse en una idea abstracta que pautará el ritmo de sus días. Se trata de un continuo donde la víctima hará renacer a su verdugo por medio de su propia sangre, logrando, así, que éste perdure en el tiempo. Esta criatura noctívaga, en realidad, nace del miedo más primitivo e innato que posee el ser humano, el cual no es otro que la angustia a lo desconocido de la muerte, al Más allá, donde nadie sabe lo que nos espera (Conde de Siruela 2006b: 28-29). Esto nos demuestra que el vampiro es un ser timorato, cuya única necesidad es la de sobrevivir succionando la sangre de quienes encuentra a su paso, pudiendo ser nosotras/os uno de ellas/os, por lo que ese terror será compartido. En última instancia, la muerte será la principal y única causa generadora de miedo en esta trama vampírica.

La transgresión del vampiro, además, se convierte también en blasfemia, porque no respeta la base ideológica sobre la que se fundamenta la religión cristiana: la inmortalidad del alma. Los vampiros vilipendian la inmortalidad del alma, apartándose,

---

7. Según la tradición búlgara, éstos son los *biothanatoi*, las personas fallecidas debido a una muerte violenta que vuelven a la vida para vengarse de aquellos que truncan su existencia de improvido (Di Nola 1995: 29).

8. *La marca del vampiro* (1935) de Tod Browning planteará ese conflicto entre la realidad y lo fantástico, al aparecer un Bela Lugosi interpretando el papel de Drácula, pero dentro del propio film (Brion 1994: 127, 130).

por lo tanto, de Dios y acercándose a la dogmática del Maligno. En el film de Murnau, Ellen (Greta Schroeder) renunciará a la inmortalidad de su cuerpo que supuestamente le ofrece Nosferatu (Max Schrek), sacrificándose para que éste pueda morir y poner fin a la epidemia de muertes que asola Bremen. Todo ello, con el fin de que su alma pueda alcanzar la eterna recompensa divina. Clarimonde, por el contrario, se mostrará siempre adversa a Dios, sobre todo al estar celosa de él, ya que antes de conocerla, Romuald le amaba más que a ella, e incluso tiene la duda de que todavía siga queriéndolo: “*Ah ! que je suis jalouse de Dieu, que tu as aimé et que tu aimes encore plus que moi*” (Gautier 1996: 92). Tras su aparente muerte, y con el paso de los años, Romuald se dará cuenta de que nunca amó a nadie como a la vampira<sup>9</sup>, ni siquiera al Todopoderoso (58, 108). De ahí se constata que por encima de toda norma pautada por la Religión o incluso por Dios mismo se encuentra el amor.

Tzvetan Todorov (1970: 146), comentará que en la literatura fantástica, el vampirismo siempre está asociado con el amor, vínculo que continuará también en el mundo del cinematógrafo, siendo el *Nosferatu* (1922) de Murnau una de las primeras películas sobre el género<sup>10</sup> en el que podrá corroborarse esta evidencia, la cual estaba inspirada en la novela *Drácula* de Bram Stoker (1847-1912).

### 3. La erótica del vampirismo

A finales del siglo XIX, algunas hipótesis sostenían que el vampirismo era una forma de vivencia delirante, una experiencia alucinatoria que solía conducir frecuentemente al sonambulismo, y poco a poco, terminaba en la muerte. Así era contemplado por el polifacético Sabine Baring-Gould (1834-1924) o por el psiquiatra Ey-Bernard-Brisset, quien lo encuadraría dentro de las denominadas “psicopatías perversas delirantes” (Di Nola 1995: 31-34; *apud* Todorov 1970: 107). Esta sintomatología alucinatoria, además, se inscribía dentro del cuadro de “manías melancólicas”, donde el ser que las sufría, caía en un estado de ausencia de la realidad, tristeza y angustia existencial. Esta realidad podrá constatarse en *Nosferatu*, cuando Ellen, tras la marcha de Hutter (Gustav von Wangenheim) a los Cárpatos, empieza su proceso de vampirización, dejando atrás a la joven alegre que al principio del film veíamos reír y jugar con un gatito, al andar sonámbula por las noches.

---

9. Se ha optado por la utilización del término “vampira” en lugar del de “vampiresa”, en tanto que se sobreentiende que el uso de la segunda acepción se refiere a aquella mujer que se vale de su capacidad de seducción para aprovecharse de aquellos individuos que embauca.

10. Con todo, previamente, en 1913, Robert G. Vignola ya había filmado *The Vampire* (14-15).



Ellen, en ese estado de hipnosis delirante, y Clarimonde ya transformada en vampiro, ambas ubicadas en esa línea transitoria que separa la vida de la muerte, la una más próxima a un lado y la otra a su opuesto, también perderán la identidad que las caracterizaba en vida. Otras mujeres-vampiro lo hicieron antes en la literatura, siendo los casos más representativos los de Vera y Berenice. Villiers d'Isle-Adam nos recuerda las pequeñas chinelas de terciopelo oriental en las que brillaba, bordada en perlas, la risueña divisa de Vera: “*Qui verra Véra l'aimera*” (2007: 32). En estas palabras, sin duda, existe cierto alegre y presumido coqueteo, el cual nos lleva a pensar que la condesa era una joven repleta de vida, jovial, optimista, que gozaba de todos y cada uno de los momentos que le brindaba la vida. De igual modo lo era Berenice en el cuento de Poe, siendo ésta descrita por Egeo como una muchacha “ágil, graciosa y desbordante de energía” (2009: 426). Sin embargo, las dos reaparecen entre los vivos, no como seres de la Tierra, tangibles, sino como abstracciones de un ser semejante al que fueron<sup>11</sup>, en palabras de Poe, “no como una cosa que admirar, sino que analizar; no como un objeto de ensueño, sino como tema de una especulación tan abstrusa cual inconexa” (429). Vuelven a estar entre los vivos, pero careciendo del aliento de todos ellos, dado que la vida que en ella se encuentra insuflada proviene del mismo Averno<sup>12</sup>.

Con todo, aunque el júbilo de su espíritu haya muerto, su belleza y atractivo sexual será más fuerte que nunca. En Ellen es difícil percibir este aspecto, aunque, en una de las escenas finales, y sabiendo que Nina en el *Drácula* de Stoker se queda embarazada, la vemos cosiendo un “Te quiero” sobre lo que parece ser un capazo, lo cual nos lleva a entender que espera un bebé. El sexo estará, por lo tanto, presente en la vuelta de Hutter, quien, pese al estado hipnótico y pesadillas de su esposa, no dejará de encontrarla sensual y “apetitosa”. Además, si seguimos las teorías que defienden la hipótesis de que el joven agente inmobiliario es el “doble diurno” de Nosferatu –quien, por su parte, también se sentirá atraído por Ellen desde el instante en el que ve su retrato en el castillo–, y recordando la costumbre que tiene el vampiro de visitarla durante las horas nocturnas, entonces, podemos interpretar que el sexo es la tónica de cada noche.

---

11. David Roas, no obstante, contradice esta hipótesis, ya que en su cuento “Autoridad espectral” (2007: 27-28), el espíritu del conde Blavatsky, al ser invocado por su mujer el día del aniversario de su muerte, sigue teniendo el mismo carácter fuerte y temperamental que tenía en vida.

12. Entiéndase el Averno en el sentido clásico y mitológico del término, siendo éste el del reino de los muertos, y no bajo la acepción católico-cristiana que lo representa como un lugar de condena eterna.



En esta última referencia, tendríamos, no obstante, que precisar hasta qué punto podemos pernotar el elemento fantástico en estas *liaisons*. Juan Antonio Molina Foix, en el proemio que realiza a la última edición de *El horror sobrenatural en la literatura* de H. P. Lovecraft, indica que, en lo fantástico, no puede haber ningún sentimiento moral. En ese sentido, aunque es cierto que el sexo que supuestamente practican Ellen y Hutter acontece dentro del matrimonio, sin faltar, por lo tanto, a las normas sociales estipuladas por los códigos de la mentalidad burguesa biempensante, el hecho de que ella se encuentre en un avanzado estado de vampirización y él sea el doble del vampiro, nos permite percibir la realidad de lo fantástico. En cuanto a la relación que mantienen Clarimonde y Romuald, además de cristalizar dentro del pecado, lo hará también desde la infidelidad del joven cura al propio Cristo y en la necrofilia en sí.

El tema del vampirismo sobrevive como tema fantástico a lo largo del tiempo, como apunta Rosalba Campra (2001: 160), no sólo debido a que metaforiza una forma perversa de sexualidad, sino porque manifiesta, también, literalmente, la abolición de las fronteras entre la vida y la muerte. Desde la antigüedad clásica con la figura de las *empusas*, incluso mucho antes en el tiempo<sup>13</sup>, los placeres sexuales de las mujeres-vampiro con hombres jóvenes fueron una constante. El hipnótico poder de seducción que ejercerán sobre sus víctimas hará que estos se olviden de que ya no son seres vivos, sino una macabra mezcla de vida y muerte. Por ello, estas prácticas podrán encuadrarse dentro del dominio de la necrofilia.

En la literatura fantástica podremos encontrar varios ejemplos de esta tétrica forma amatoria, siendo algunos de ellos el cuento *No despertéis a los muertos* (1800) de Johann Ludwig Tieck (1773-1853), donde el insólito frenesí de Walter, su protagonista, por su esposa, le llevará a resucitar a su amada para seguir “gozando” de ella (Conde de Siruela 2006a: 26); *Histoires mémorables et tragiques* de François de Rosset (1571-1619), en 1619, obra en la que el autor recoge el caso de un hombre que hace el amor con una mujer que encuentra por sorpresa en su cama, advirtiéndole, a la mañana siguiente, que se trataba de una carroña llegada del Más allá (Lacassin 2000: 3) y también en *Le manuscrit trouvé à Saragosse*, escrito hacia 1804 por Jean Potocki (1761-1815); o, incluso en la escena de *Vera* de Villiers d’Isle d’Adam, donde el espectro hecho carne de la condesa mantiene relaciones sexuales con su marido, siendo descritas las horas que pasan juntos como un “vuelo extraño de éxtasis” (2007: 42). Clarimonde mantendrá también relaciones sexua-

---

13. Una de las primeras imágenes que tenemos de los vampiros se halla en una vasija prehistórica en la que aparece un hombre copulando con un vampiro femenino (Di Nola 1995: 15).

les con Romuald, haciéndolo, además, bajo la forma de distintas mujeres (Gautier 1996: 98), mezclándose, así, la necrofilia con la infidelidad llevada a su último extremo y, en cierto modo, y aunque pueda resultar algo exagerado, la devaluación de la condición femenina al considerársela como mero objeto de placer sexual del hombre.

Clarimonde muere tras haber pasado ocho días con sus ocho noches de orgía continuada. La lascivia acompaña a la personalidad de este ser, incluso aparentemente en sus tiempos de ser humano, donde la perversión era ya parte constituyente de su identidad. Al verla Romuald muerta, la encontrará más hermosa que nunca, asegurando que en ella la muerte se revelaba como una coquetería más que sumársele a la multiplicidad de sus atributos: “*ses belles mains, plus pures, plus diaphanes que des hosties, étaient croisées dans une attitude de pieux repos et de tacite prière, qui corrigeait ce qu’auraient pu avoir de trop séduisant, même dans la mort, l’exquise rondeur et poli d’ivoire de ses bras nus dont on n’avait pas ôté les bracelets de perles*” (84; *apud* Todorov 1970: 143-144). En este párrafo, el joven cura no sólo manifiesta un vivo deseo por poseer al cadáver del ser amado, sino que blasfemaré al comparar sus manos con el cuerpo de Cristo<sup>14</sup>.

#### 4. El género del vampiro, Nosferatu frente a Clarimonde

El género al que pertenece el ser vampírico es clave para atribuirle unas características u otras, aunque su naturaleza demoníaca sea siempre la misma. La fisonomía de una vampira, por lo tanto, es distinta a la de un vampiro, lo cual repercute a su vez en los poderes que éstas vayan a adquirir.

La imagen del vampiro que emerge de las tradiciones eslavas, y que el vampirólogo Montague Summers (1880-1948) recoge en su obra *The Vampire: Kith and Kin* (1928), es la de un ser extremadamente flaco y encorvado, de horrible rostro y ojos que relucen como el fuego rojo de la perdición. Este ser es frío como el hielo, pero febril y ardiente como una brasa encendida, la piel tiene la palidez de la muerte y sus labios son rojos, gruesos e inflamados; los dientes, blancos y brillantes; y los colmillos, que hinca profundamente en el cuello de sus víctimas para chupar el flujo vital que reanima su cuerpo y vigoriza todas sus fuerzas, aparecen sensiblemente afi-

---

14. Tanto en *La morte amoureuse* como en *Le Moine* (1796) de Matthew Gregory Lewis (1775-1818), la tentación sexual se presenta ante el clérigo, en cada novela, con la imagen de Clarimonde y Mathilde (Lacassin 2000: III), pero en el caso de Gautier la blasfemia agrava el pecado.

lados y puntiagudos (Conde de Siruela 2006b: 24). Años más tarde, siguiendo esta tradición, Ornela Volta, en su libro *Il vampiro* (1962), tras una síntesis contrastada de sus rasgos morfológicos, llegará a identificar ciertas características comunes en los vampiros: rostro delgado, de una palidez fosforescente; espeso y abundante pelo en el cuerpo, cuyo color suele ser rojizo, como el vello en la palma de sus manos; labios gruesos y sensuales que encubren sus agudos colmillos, cuya mordedura tiene poderes anestésicos; uñas extremadamente largas; orejas puntiagudas semejante a los murciélagos; y, olor nauseabundo (*Idem*). Nosferatu cumple con todas estas características, lo cual nos lleva a pensar que si la obra de Murnau se inspiró en la novela de Bram Stoker, el escritor británico se documentó celosamente en las tradiciones rumano-húngaras antes de redactar su *Drácula*.

A esas características podrían añadirse una frente alta y abombada, la cejas muy pobladas, las manos en forma de araña, y, una marcha lenta y sofrenada, rasgos que veremos claramente en la película y que nos llevarán a identificar al conde Orlok con el vampiro Nosferatu (Leutrat 1995: 80, 84; Maggi 1968: 16). Cabe decir que esta imagen escalofriante del vampiro, no obstante, ya había sido utilizada en la literatura por Alexei Tolstoi (1883-1945) en su obra *La familia de Vurdalak* (1840), y volverá a serlo siglo y medio después, esta vez en la gran pantalla, con la película *Recordações da Casa Amarela* (1989) de João Cesar Monteiro (1939-2003) (Conde de Siruela 2006a: 193-194; Leutrat 1995: 153-154). Monteiro, dotado de unas características físicas semejantes a las de Max Schrek y el personaje que interpreta, entre las que destacarían su extrema delgadez, la configuración del cráneo, una nariz aguileña y una silueta inquietante, encarnará a su propio vampiro, rememorando así el clásico del cineasta alemán.

Con todo, existe otro vampiro masculino, cuya visión no genera el pánico del de las tradiciones de los Cárpatos o su recreación expresionista. Se trata de un ser seductor, agradable a la vista, hermoso y educado, cuya horrible naturaleza se esconde en su interior. Esta imagen la reprodujo por vez primera Lord Byron (1788-1824) en el relato de *The Vampire*, el cual John William Polidori (1795-1821) posteriormente reproduciría de forma íntegra publicándolo en 1818 (Conde de Siruela 2006a: 99-100; 2006b: 48-49; *apud* Lovecraft 2010: 60-61, 349; Petoia 1995: 373-375). El protagonista de esta historia es Lord Ruthven, encarnación prototípica de Byron, quien mata a sus amantes tras haberlas seducido, sorbiéndoles la sangre, pero siempre con la sensual elegancia de un vampiro distinguido. En la literatura, fueron muchos quienes se inspiraron en este vampiro, entre quienes cabría mencionar a James Malcolm Rymer (1814-1884) —aunque la obra es atribuida a Thomas Preskett Prest (1810-1859)— en *Varney the Vampire* (1847), donde el misterioso

poder sexual del vampiro, unido al atractivo social de su distinción villana, harán estragos en una sociedad burguesa acostumbrada a la más severa hipocresía<sup>15</sup> (Conde de Siruela 2006a: 225-226); Charles Nodier (1780-1844), quien, un año después, publicará bajo el nombre de Cyprien Bérard la novela *Lord Ruthwen ou les vampires* (1819) (Castex 1951: 130); o incluso el *Drácula* de Bram Stoker que tan brillantemente interpretará, en 1931, Bela Lugosi (1882-1956) en la versión cinematográfica de Tod Browning (1882-1862).

Esta tipología de vampiro masculino posee una connotación eminentemente femenina, mucho más próxima a la morfología de las vampiras que a la criatura nocturna de la tradición rumano-húngara. La mujer-vampiro conserva todos sus atractivos humanos, sin perder ninguno de sus encantos: es delgada y de formas armoniosas, pálida, melancólica, inquietante y sutilmente voluptuosa; sus ojos suelen ser negros y profundos, con una extraña intensidad, en consonancia con su larga cabellera suelta sobre los hombros; su boca, fina y fría como la muerte; y, sus blancos dientes, largos y afilados, como dos lanzas o alfileres (Conde de Siruela 2006b: 26). Estos rasgos podrán advertirse en los diversos relatos que irán apareciendo a lo largo de todo el siglo XIX, entre los que habría de mencionarse: el de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), *Die Braut von Korint (La novia de Corinto)* (1797); el de E. T. A. Hoffman con *Vampirisme* (1821), donde la vampira Aurelia se nutre de los cuerpos muertos; *Berenice* (1935) de Edgar Allan Poe; la obra *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873), cuyo tema recaerá en el vampirismo lésbico; el poema de Baudelaire *Las metamorfosis del vampiro* (1857); entre otros. Sin embargo, el retrato más fresco y delirante de este maligno espécimen, sin duda, lo ofrece *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier.

Clarimonde aparece por primera vez en escena descrita como una mujer de una belleza rara y vestida con una magnificencia real, una belleza sobrenatural y cercana a lo diabólico<sup>16</sup>, pero sumamente atrayente (Gautier 1996: 58, 61, 73). Lejos queda la horrible estampa de Nosferatu, y de sus análogos literarios, ya que sus rasgos son tan sumamente hermosos que la única imagen con la que se la podrá identificar será a la de un ángel: “*La charmante créature se détachait sur ce fond d’ombre comme une révélation angélique; elle semblait éclairée d’elle-même et*

---

15. Antonio Ballesteros (1998: 327) señala que Drácula buscará atentar directamente contra la estructura patriarcal, cuya base radica en la familia burguesa.

16. El padre Sérapión advierte a Romuald de los rumores que corren sobre la naturaleza vampírica de Clarimonde, la cual llega a identificarse incluso con la del diablo mismo, pero el joven cura se niega a creerlos (Gautier 1996: 88, 91; *apud* Castex 1951: 228; Todorov 1970: 136).

*donner le jour plutôt que le recevoir*” (61). La beldad de Clarimonde se asocia con lo divino, no habiendo sombras en su ser, sino la luz de la bondad celestial. En ella, no existe ninguna capacidad zoomórfica, como veremos más adelante en su equivalente masculino, puesto que su poder reside únicamente en la fuerza de seducción de su hermosa complexión, que podrá variar gracias a su capacidad metamórfica al convertirse en otras mujeres de múltiples y exóticas bellezas (98). Se trata, pues, de un arquetipo turbio y sensual que reúne todas las seducciones, vicios y voluptuosidades de la mujer, pero estrechamente unidas a la presencia inequívoca de la muerte.

## 5. Elementos constituyentes del terror vampírico

El cine de terror puede hacer uso de varios registros, aplicándose éstos en el desarrollo de la trama argumentativa, con el objeto de exhibir los signos de lo fantástico. Estos modos de expresión varían según la intencionalidad que desee otorgarse a ese uso, valiéndose, para ello, de distintos elementos que terminarán de generar el efecto esperado. Una vez conseguido, como señala Michel Foucault (1926-1984), el lenguaje dejará paso a la emoción, es decir, en este caso al miedo: *“le langage montrera son pouvoir absolu, en faisant naître, de tous ses pauvres mots, la terreur; mais ce moment, c’est celui où justement le langage ne pourra plus rien”* (1963, 51). En este sentido, para provocar el miedo en los espectadores, el cineasta recurrirá a incorporar en las escenas un determinado uso de clichés que situarán a la película dentro de un género concreto.

Así pues, pese a que el mundo de lo fantástico se caracteriza por la ruptura del orden racional conocido, dentro de ese caos, existen paradójicamente un número de claves a seguir dentro de un determinado sistema descriptivo. En un clásico de vampiros, por lo tanto, se esperará que aparezca la sangre en mayor o menor cantidad<sup>17</sup>; las reiteradas metamorfosis del vampiro o de la vampira en murciélago u otros animales con los que se le suele asociar; su noctívaga actividad en las inquietas noches de sueño maldito tras levantarse del ataúd; y, claro está, su constante amenaza, sobre todo, a el o la protagonista de la ficción. A estos elementos se le añadirán otros propios del género fantástico, siendo el más común el del fenómeno del doble, el cual deviene arquetípico en esa sempiterna lucha entre el bien y el mal.

---

17. Incluso en las películas en blanco y negro, donde la sangre aparece como negra, sabemos por el contexto que se trata de ese rojo fluido vital para todo ser vivo (Leutrat 1995: 103).

Con todo, cabe decir que la carencia de estos dispositivos de terror será también otra de las características de la que se echará mano para generar la sensación de miedo, sobre todo en el cine. Jean-Louis Leutrat (1995: 28) describe este fenómeno con la expresión “*mise en veilleuse*” en la que todos estos elementos desaparecen inesperadamente –al menos en apariencia, dado que quedan impresos en la imaginación de las/os espectadores, tras haber producido ya un efecto–, sin haberse esperado ni siquiera la prontitud de su ausencia, ni entender su causa, aunque sumamente necesaria para mantener viva la sensación de miedo.

En el *Nosferatu* de F. W. Murnau y en *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier, esos elementos serán parte constituyente de la escenificación de cada una de estas obras, siendo presentados de un modo u otro, en ocasiones de manera antagónica, pero siempre presentes para hacer del relato, filmico y/o literario, una auténtica historia de vampiros.

### 5.1. “*La sangre es la vida*”

Esta es la frase que, en *Nosferatu*, exclama Knock (Alexandre Granach), el dueño de la agencia inmobiliaria para el que trabajaba Hutter, cuando presiente la llegada de su “amo”, Nosferatu, a Bremen. Sin embargo, esa misma sentencia ya la había apundado años atrás Francis Marion Crawford (1854-1909), quien, en la década de 1890, apuntaba en *For the Blood is the Life*, obra que se publicó por primera vez en 1911, formando parte de un libro de cuentos titulado *Wandering Ghosts* (o *Uncanny Tales* en la versión inglesa). Este cuento se basaba en el pasaje bíblico del Deuteronomio 1, 23, donde se ordenaba al ser humano abstenerse de beber sangre: “Guárdate sólo de comer la sangre, porque la sangre es la vida, y no debe comerse la vida con la carne” (Conde de Siruela 2006a: 405). La prohibición bíblica de beber la sangre será la base constituyente de la condena y maldición del vampiro, quien, aferrándose a la inmortalidad del cuerpo, seguirá nutriéndose de vida hasta el final de los tiempos.

La sangre en los vampiros tiene la virtud de devolverles a la vida. El retorno a la existencia, la concesión de una segunda oportunidad al ser ya desaparecido, infundir la vida a una materia muerta, será un recurso arduamente repetido en la literatura y el cine del género fantástico: Frankenstein, Dorian Gray, los zombis, las momias o los vampiros, todos ellos volverán a estar entre los vivos con unas vendas bien colocadas, una máscara con las tonalidades de la piel humana y un buen vestido (Leutrat 1995: 41). Nosferatu se levantará cada noche para nutrirse de ella y prolongar su tétrica existencia, incluso la racionará en el largo viaje hasta Bre-

men, al ir matando uno por uno a todos los tripulantes del velero *Empusa*<sup>18</sup>. Sin embargo, donde mejor podrá observarse este fenómeno será con Clarimonde, quien, al no querer beber la sangre de su amado, ni tampoco valerse de la de otros hombres por no engañarlo<sup>19</sup>, irá consumiéndose sin remedio alguno. Al beber finalmente la sangre de Romuald, no sólo se recuperará, sino que se volverá incluso más hermosa: “*Quand elle vit que le sang ne venait plus, elle se releva l’œil humide et brillant, plus rose qu’une aurore de mai, la figure pleine, la main tiède et dans un état parfait de santé*” (Gautier 1996: 100). Este fenómeno se entiende si tenemos en cuenta el sisífico eterno retorno a la vida del vampiro o la vampira cada vez que consume sangre.

En Nosferatu la única escena donde se verá claramente la sangre será cuando Hutter se hiere en el dedo con un cuchillo al cortar el pan durante la cena con el conde Orlok. En ese momento, al hacer el amago de taparse la herida, el conde se lo impide fijando sus ojos sobre la sangre, como hipnotizado, a la cual describe como “preciosa”<sup>20</sup>. Esta misma escena, en la versión de Francis Ford Copola, *Bram Stoker’s Dracula* (1992), la sangre aparecerá cuando Jonathan Harker (Keanu Reeves) se corta afeitándose en el mentón, momento en que Drácula deja ver su verdadera naturaleza perversa. Para Clarimonde, la sange no sólo será preciosa, sino también “exquisita”, cuyo sabor es análogo al de “*un vin de Xérès ou de Syracuse*” (Gautier 1996: 100). La sangre será como un buen vino, delicioso y embriagador, como la misma vida. Además, la sangre es mucho más dulce cuando viene de un ser enamorado, como siente Romuald al saberse prendado de Clarimonde: “*Et je sentais la vie monter en moi comme un lac intérieur qui s’enfle et qui déborde; mon sang battait avec force dans mes artères; ma jeunesse, si longtemps comprimée, éclatait tout d’un coup comme l’aloès qui met cent ans à fleurir et qui écloit avec un coup de tonnerre*” (69). El joven sacerdote sabe lo sumamente extraño de ese fenómeno, como el aloé que florece en el desierto, cuyas flores son rojas como la sangre.

En esa analogía entre la sangre y la vida, los teósofos y espiritistas del siglo XIX la asociaban con la energía anímica de todo ser vivo, por lo que el vampiro, en

---

18. Sin duda, el hecho de que el velero reciba el nombre de *Empusa* es un claro guiño de Mur-nau a la tradición clásica del mito del vampiro.

19. Esta fidelidad manifiesta la leeremos de los labios de Clarimonde cuando se la confiesa a Romuald: “*Si je ne t’aimais pas tant, je pourrais me résoudre à avoir d’autres amants dont je tarirais les vaines; mais depuis que je te connais, j’ai tout le monde en horreur...*” (Gautier 1996: 102).

20. Antonio Ballesteros (1998: 322, 326) comenta que para Drácula la sangre es preciosa debido a su condición de aristócrata y su relación con la “transmisión” de sangre.



realidad, no se nutría del fluido sanguíneo, sino del espíritu de sus víctimas. Dicho de otro modo, el vampiro o la vampira absorbían, del cuerpo etérico de quienes mordían, todo el continente energético que les permitía seguir llevando la misma vida en el Más allá (Conde de Siruela 2006a: 31-32). Este fenómeno lo corroboramos en la evolución del conde Athol de *Vera*, quien, ya desde un principio, al descender del carruaje tras la supuesta ceremonia por la muerte de su joven esposa, posee un rostro “mortalmente pálido”, tez que conservará hasta el final del relato (Villiers de l’Isle-Adam 2007: 30). Sin embargo, el espíritu de Vera, a medida que el conde va perdiendo el sonrosado color de la vida, como ocurría en *El retrato de Dorian Grey* (1890) de Oscar Wilde (1854-1900), va recuperando la existencia carnal que el destino le había arrebatado. Este hecho se constata al final del cuento, cuando el conde comprueba cómo las perlas del collar que solía llevar Vera siguen estando tibias, como si hubieran sido recientemente retiradas del cuello de su amada (39), mientras que él se percibe ante el espejo más pálido de lo habitual. En ese sentido, podemos vincular a Vera con el vampirismo, puesto que va absorbiendo la vida del conde a medida que ella va cobrando forma corpórea. Sin duda, el detalle más representativo de este fenómeno lo encontramos en las gotas húmedas de sangre<sup>21</sup> que había sobre el pañuelo de batista de *Ella*, las cuales permanecían húmedas y rojas “como claveles sobre la nieve” (40). No estamos ante un Zahrono, como el descrito por José María Latorre en *El palacio de la noche eterna* (2004), cuyo vampirismo no consiste únicamente en beber la sangre de sus víctimas, sino que necesita apoderarse también del cuerpo físico de éstas. Vera, en este caso, se limita a absorber la vida del conde, aunque, en realidad, como veremos más adelante, siendo la comunión entre ambos tan sumamente profunda, como lo era entre Clarimonde y Romuald en *La Morte amoureuse*, se tratará de un mismo ser o el doble del otro, por lo que también se la podría vincular con el Zahrono de Latorre. Vera volverá a la vida tras haberse nutrido de la energía vital del conde de Athol, quien, al despertar de su pesadilla de un año, por unos instantes creerá haber vivido un episodio largamente transitorio de locura, como lo creería Hutter o Romuald cada amanecer tras la visita de sus respectivos vampiros, hasta que la plateada llave del sepulcro de Vera le demostrará que no había sido así<sup>22</sup>.

---

21. En *La Morte amoureuse*, la sangre tampoco aparece con gran profusión, sino que Clarimonde se nutre con pequeñas gotas que toma de Romuald mientras éste duerme (102). En *Nosferatu*, como ya se ha dicho a lo largo de la redacción del texto, sólo aparecerá cuando Hutter se corta el dedo. La visión generosa de sangre, en el cine, como ya se ha indicado con anterioridad, no se apreciará hasta 1958 con la película *Blood of the Vampire* de Henry Cass (Leutrat 1995: 57).

22. De este modo recoge Todorov esta duda que suele aparecer tras la pesadilla nocturna, la cual, casi siempre, resulta cierta: “*Un exemple semblable se trouve dans Véra de Villiers de l’Isle-Adam. Ici*

## 5.2. *El doble del vampiro*

La teoría de que Nosferatu es el doble oscuro de Hutter y éste el “doble inhibido” del vampiro ha sido sostenida por distintos autores. Réal La Rochelle y Stéphan Larouche (1999: 28), al analizar el *Nosferatu* de Herzog, mantendrán esa hipótesis del doble entre el ser humano y el vampiro, pero, sin duda alguna, el estudio más completo lo encontramos en el análisis que Émilie Baron hace sobre el de Murnau.

Baron comenta que Hutter descubre en Nosferatu a su doble demoníaco, su lado oscuro y desinhibido, el cual se manifestará a raíz del viaje que realiza a los Cárpatos. Murnau escenifica esta toma de conciencia de la dualidad del ser cuando Hutter cruza el puente –fina línea divisoria entre el subconsciente y el estado de conciencia<sup>23</sup>– desde el que se accede a los dominios del vampiro. En ese momento, en la pantalla de la película puede leerse un cartel, donde se constata el encuentro final con esa parte oscura de su espíritu: “*Et quand il eut passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre*” (Leutrat 1993: 59; *apud* Baron 2001: 3). La transgresión involuntaria que se opera en la psique de Hutter, conducirá a éste a descubrir su otro yo, el cual emergerá de las más oscuras tradiciones de la región rumana, y lo hará en forma de vampiro. Poco a poco, ambas identidades irán fusionándose en una sola, como demuestra el hecho de que Hutter, al despertar de su primera noche pasada en una silla del castillo del conde de Orlok, repara que en su cuello se distinguen las marcas de unos colmillos. Sin embargo, Murnau hace que en el espejo, con el que se ayuda Hutter para encontrar la causa de su dolor en el cuello, se reflejen también sus propios colmillos.

Al igual que Hutter, Romuald experimentará esa disociación de su personalidad, pero no en otro personaje distinto a él mismo –que supuestamente tendría que coincidir con el vampiro–, sino con su propio yo. De ahí que acabe definiendo su vida como una “existencia bicéfala”, la cual tendrá su génesis en la noche en la que empezará su relación con Clarimonde, y que define con los siguientes términos:

À dater de cette nuit, ma nature s’est en quelque sorte dédoublée, et il y eut en moi deux hommes dont l’un ne connaissait pas l’autre. Tantôt je me croyais un

---

*encore, tout au long de la nouvelle, on peut hésiter entre : croire à la vie après la mort ; ou penser que le comte qui y croit est fou. Mais à la fin, le comte découvre dans sa chambre la clé du tombeau de Véra ; or cette clé, il l’avait jetée lui-même à l’intérieur du tombeau ; il faut donc que ce soit Véra, la morte, qui l’ait apportée*” (Todorov 1970: 59).

23. Esta disociación psíquica la veremos también en el cuento de Edgar Allan Poe titulado *William Wilson* (1839), donde el doble del protagonista es su propia conciencia (Todorov 1970: 76).

prête qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prête. Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commence la réalité et où finissait l'illusion (Gautier 1996: 96-97).

Es curioso que Théophile Gautier haya puesto en boca de su protagonista la definición misma del género fantástico, al confesar éste la inquietante dualidad de su ser. Ese estado provocará en Romuald una sensación de desasosiego, incompreensión hacia todo aquello que estaba ocurriendo en su espíritu y a su alrededor, emergiendo finalmente una sensación de dulce pavor de la que, empero, querrá liberarse a toda costa. Ante la presión que Sérapión ejercerá sobre él, al prevenirle de la destrucción a la que iba dirigida su ser, el joven cura aceptará desenterrar a Clarimonde para comprobar si, en verdad, se trataba o no de un vampiro. Al matarla, su doble, quien realmente le aportaba felicidad, terminará también por desaparecer.

Volviendo al doble de Hutter-Nosferatu –este último en realidad resultado de la dualidad Nosferatu-Orlok–, según Baron (2001: 4), Murnau trazará otro vínculo de fusión identitaria con Ellen, quien se convertirá en la verdadera clave de la historia. La conexión entre los tres personajes, o esa dualidad múltiple, se verá a lo largo de toda la película, siendo un claro ejemplo de ello el estado de sonambulismo que padece la protagonista, así como su constante e inconsciente coqueteo con la vida y la muerte –dualidad por antonomasia en el género fantástico. Esta temeraria actitud podrá verse cuando Ellen anda por la barandilla del balcón, con los brazos extendidos hacia la lejanía, a la espera, a la búsqueda, de su ser amado. Dicha unión también se apreciará cuando Hutter, rondando por la mansión del conde Orlok, metáfora de su propia alma, descubre a Nosferatu en su ataúd. Preso de pánico, vuelve a su habitación, donde el vampiro le sigue. En ese mismo momento, Ellen se despierta, y retoma su sonambulismo, lo cual demuestra la conexión que existe entre ambos. Poco después, atendida ya por sus anfitriones, el doctor llega a la mansión donde ésta se hospeda. Entonces, Ellen se despierta con un sobresalto y grita el nombre de su amado, justo en el preciso instante en que Nosferatu está a punto de morder a su huésped. El vampiro oirá el grito de la joven desde miles de kilómetros de distancia, y, volviéndose en su dirección, abandonará su intención inicial de beber la sangre de Hutter. Esa dualidad entre (Hutter-Nosferatu)-Ellen desaparecerá también con la muerte del vampiro, donde la parte femenina también quedará aniquilada, no quedando más que un elemento constituyente en pie, Hutter, cuyo nombre Ellen gritará justo antes de morir.

En cualquier caso, como apunta Pierre-George Castex (1951: 229), Gautier no estaba obsesionado con la figura del doble, ni tampoco lo estará Murnau, sino

que ambos buscaban, como hicieron otros muchos escritores y cineastas, incorporar ese desdoblamiento de la personalidad<sup>24</sup>, esa dualidad del ser, manifiesta antes incluso de que las teorías del psicoanálisis pudieran intervenir, tan sumamente necesaria para el género fantástico.

### 5.3. *Las metamorfosis del vampiro*

Otra de las características del ser vampírico es su capacidad de transformación en otros animales. Desde siempre, las creencias relativas a la metamorfosis de los muertos se encuentran relacionadas con el vampirismo. En los contextos etnológicos y en la tradición occidental, la explicación etiológica que se otorga a este fenómeno es que esta transfiguración es representada como la regresión a un nivel de existencia primordial, salvaje y repulsivo (Di Nola 1995: 14, 17-18). Los vampiros y sus equivalentes femeninos, en realidad, no son poseedores de condición humana alguna, sino únicamente en apariencia. Si bien interpretamos lo humano como un estado de excelencia al que el vampiro intenta llegar a través de la ingestión de sangre, en éstos, seres humanos imperfectos, fronterizos entre la vida y la muerte, existe una tendencia a ocupar un cuerpo de una escala inferior en la Naturaleza. Por ello, se transformarán en murciélagos<sup>25</sup>, lobos<sup>26</sup>, ratas u osos, como ocurre en el folclore lituano<sup>27</sup>, dependiendo de sus necesidades<sup>28</sup>, y, según la tradición del mundo clásico, judía y mesopotámica, procurarán combinarse con distintos atributos que los hagan todavía más poderosos: la cualidad del aire (alas y garras de ave), de la tierra (cola de serpiente y sexualidad), del fuego (ojos llameantes), del agua (cola de pez), y de noche (existencia fantasmal y similitud con los murciélagos) (Conde de Siruela 2006b: 23). Con el paso del tiempo, y sobre todo

---

24. Este fenómeno se explotará a lo largo del siglo xx en el género de terror, siendo uno de los ejemplos más representativos el personaje de Norman Bates en la película *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock (1899-1980), inspirada en la novela de Robert Bloch (1917-1994).

25. Alfonso M. Di Nola (1995: 27) indica que, en la tradición eslava, el nombre ruso *upyr*, que tendría en su origen el significado de “pájaro” (*pyr*), lo que explicaría la transformación de los vampiros en murciélagos.

26. Petoia, a su vez, señala que entre los serbocroatas, el término que designa al hombre lobo es idéntico al utilizado para designar al vampiro (*vukodlak*, *kudlak*, frente a *lampir* y *vampir*) (*Idem*).

27. Cabría mencionar el relato titulado *Lokis* (1869) de Prósper Mérimée donde se recoge esta transformación del protagonista en oso, aunque muchos autores no consideran esta novela como una historia de vampiros (Lacassin 2000: 499-528).

28. Antonio Ballesteros (1998: 322, 327) recordará que, además de lobo o murciélago, el conde Drácula se convertirá también en niebla, con lo cual podrá infiltrarse en todos aquellos recovecos difícilmente accesibles a cualquier cuerpo físico.

debido a la influencia del cinematógrafo, el único animal con el se relacionará al vampiro será el murciélago.

En la obra de Gautier, *La Morte amoureuse*, no se distingue ninguna de estas transformaciones; sin embargo, Clarimonde posee la capacidad de tomar la apariencia de otras mujeres. Esta peculiaridad de la mujer-vampiro será el colmo de las fantasías sexuales de todo aquel hombre que la posea como amante, pero también es una estrategia de la que ésta dispone para asegurarse la fidelidad de Romuald a través del pecado del adulterio, pues la vampira será consciente de la doble moral burguesa de la época<sup>29</sup>:

Avoir Clarimonde, c'était avoir vingt maîtresses, c'était avoir toutes les femmes, tant elle était mobile, changeante et dissemblable d'elle-même; un vrai caméléon ! Elle vous faisait commettre avec elle l'infidélité que vous eussiez commise avec d'autres, en prenant complètement le caractère, l'allure et le genre de beauté de la femme qui paraissait vous plaire (Gautier 1996: 98).

Clarimonde adivina los deseos del nuevo Romuald, aquel que ya no ama únicamente a Dios, sino al genérico mujer, cuya encarnación se encuentra en la figura de la vampira. En Clarimonde no existirá, pues, ninguna transformación zoomórfica, sino únicamente aquella que le permite convertirse en otras mujeres. En el *Nosferatu* de Murnau, por el contrario, sí que se percibe este fenómeno. De este modo, en el “bestiario” del film alemán, aparte de la asociación que realiza el Profesor Bulwer (John Gottowt), en una de sus clases, entre los vampiros y las plantas carnívoras, los animales que predominarán en su ciclo metamórfico serán la hiena y las ratas, y, en menor medida, la araña.

La hiena es la más fiel representación del vampiro, dado que es un animal que vive en continuo coqueteo entre el mundo de la muerte y el de la vida. Alfonso M. Di Nola (1995: 10) indica que, en Abisinia, existe la creencia de todo un conjunto mitológico de *buda* o hechiceros, que, según las supersticiones, suelen tener el oficio de herreros, derivados de reminiscencias étnicas de los *falacha* y *agaw*, y poseen la capacidad de transformarse en hienas para devorar y beber la sangre de los seres humanos. Si tomamos esta referencia antropológica como base desde la que fundamentar nuestros argumentos, en *Nosferatu* la hiena aparece en la primera noche que Hutter

---

29. Ballesteros, además, comenta que las vampiras se encuentran mucho más próximas al modelo de Nueva Mujer, arquetipo que antecede a la feminista, en tanto que rompen con el ideal burgués del ángel del hogar doméstico, esposa perfecta y madre ideal (329-330).

pasa en Transilvania, espantando a los caballos y, provocando que las ancianas se agrupen para echarse las manos a la cabeza y santiguarse. Si se tratara de Nosferatu, esta transformación supondría el descenso del castillo del vampiro, para ir a la búsqueda de su futuro huésped. Es como si Nosferatu tuviera prisa porque llegara Hutter al castillo. Esta impaciencia por parte del ser noctívago se constatará cuando el conde Orlok vaya a buscarlo en un carruaje y cuando, al llegar a la morada del aristócrata rumano, el joven alemán le pregunte si le ha estado esperando durante mucho tiempo y éste le responda afirmativamente. Es muy probable que Nosferatu intuyera antes de la llegada del empleado inmobiliario la presencia de Ellen, ya que, de no ser así, no se explica por qué desea comprar la casa en Bremen. Pese a esta hipótesis, Jean-Louis Leutrat (1995: 44) advierte que la hiena en *Nosferatu* no es ningún disfraz, sino una simple mixtura de vida y muerte que advierte del peligro, lo cual descartaría la transformación del vampiro en dicho animal.

Las ratas, en conjunto, y con ellas la peste, serán la más clara metamorfosis del vampiro de Murnau. Las epidemias de vampiros coincidían a menudo con épocas de plagas, durante las cuales gran parte de la población moría y se pudría en los campos, dejando un hedor insoportable. En medio de ese tétrico panorama, se propagaban las habladurías sobre vampiros, se comentaban casos, se recomendaba emplear ajos como protección y desenterraban a los muertos sospechosos para clavarles estacas en el corazón o quemarlos (Conde de Siruela 2006b: 35-36). En *Nosferatu*, ese vínculo entre el vampiro y la peste seguirá estando presente, siendo un claro ejemplo la reiterada aparición de las ratas desde que Nosferatu abandona Transilvania y llega al puerto de Bremen, con el único equipaje de varios ataúdes repletos de tierra y de estos animales (Maggi 1968: 15; Rubio 2005: 314). Las puertas de las casas se llenan entonces de cruces blancas marcadas con tiza por un hombre que va recorriéndolas una por una; por la calle principal, se ven desfilar toda una serie de ataúdes, predispuestos uno tras otro, sembrando la congoja por doquier; las muertes se repiten incesantemente sin poderse aplicar remedio alguno; esto nos lleva a sentenciar que de todas las metamorfosis del vampiro, sin duda, la de las ratas es la más cruel<sup>30</sup>. Poco ha de extrañarnos que, para Albin Grau, Nosferatu sea la metáfora de la Primera Guerra Mundial, cuya “peste” se extendió por toda Europa causando millones de muertes (Leutrat 1995: 55-56). Nosferatu, por lo tanto, para poder cumplir con esa hecatombe de muertes, tendrá que transformarse en ese conjunto infecto de roedores, pues el escenario que desea no es otro que el de la muerte y la desolación.

---

30. Herzog, en su *Nosferatu*, identificará esa peste con un vals grotesco, dando a entender que los seres humanos pueden llegar a equipararse a las ratas (La Rochelle, Larouche 1999: 29).

Ya en última instancia, y aunque sólo podamos advertirla como referencia, se encontraría la metamorfosis de la araña. Leutrat apunta que la analogía se establece en la imagen de una araña saliendo de un cofre cerrado, al igual que lo haría un vampiro de su ataúd (44). En *Nosferatu*, este insecto sólo aparecerá cuando Knock, en la celda, ve una araña, señalándola con cierta complicidad, probablemente al reconocer en ella a su amo.

#### 5.4. Le démon du cauchemar, *ante el miedo al crepúsculo*

La noche es aquella dimensión espacio-temporal donde cristaliza lo fantástico. Es entonces donde acontecen casi todos los fenómenos que nos conducen al dilema de plantearnos si lo que ocurre a nuestro alrededor es real o no. La noche hace desaparecer todo aquello que importuna a nuestra mirada, nos hunde en el subconsciente y se hace cómplice de nuestros miedos en nuestra más profunda soledad. En el cine, todas esas sensaciones se exageran, porque, en palabras de Marco de Blois, es en ese universo nocturno donde la ausencia de luz permite a la razón hundirse en su oscuro espesor. Es el cine, por lo tanto, “una criatura que se regenera en la noche” (2003: 25) dentro del marco de la soledad. Un ser que emerge acompañado del miedo en esos instantes donde, en el seno de lo desconocido, podemos escuchar nuestra propia respiración. He ahí por lo que afirmamos que el terror se cultiva en la soledad nocturna<sup>31</sup>, pero también en la sala de un gran cine a oscuras.

Los personajes de la literatura fantástica buscarán esa soledad para enclaustrarse en sí mismos, sobre todo tras la pérdida o ausencia de un ser querido. Este fenómeno lo veremos en *Vera*, cuando el conde de Athol, tras la muerte de su amada, busca desde un principio la soledad al encerrarse en el sepulcro de su esposa, cayendo voluntariamente en un estado de total aislamiento –propio también de algunos de los personajes de Guy de Maupassant<sup>32</sup>–, lejos de todo el bullicio

---

31. Aparte de la noche, el único momento del día en el que podemos encontrar cierto parangón con su magia es el mediodía. Es en ese preciso momento en el que el sol alcanza su cénit, una hora que se caracteriza por la ausencia de sombra, instante de paso, y donde los espíritus cobran vida (Leutrat 1995: 81). Vale la pena recordar el pasaje de *Berenice* donde Poe (2009: 429) señala que, a la vampira, podía vérsela de noche o por el mediodía, pero no como un ser visible, sino analizable.

32. Este estado de total aislamiento de la realidad lo encontraremos en otros cuentos fantásticos, como el de *Qui sait ?* (1890) de Guy de Maupassant, cuyo protagonista confesará dicha reclusión del siguiente modo: “ *Cette envie est plus qu’un besoin, c’est une nécessité irrésistible* ” (Maupassant 2006: 163).



mundano, el cual conseguirá materializar más tarde en la misma mansión al despedir a todos los sirvientes salvo a su fiel Raymond. Esta soledad buscada<sup>33</sup>, acorde con su nuevo estado de ánimo, llevará al conde a caer un estado de hipnótica e hipotética locura –cuestionada sobre todo por su sirviente– desde la que creará un mundo en el que Vera sigue viva. Ese estado lo veremos también en los soliloquios que tendrá Romuald en *La Morte amoureuse*, o en la soledad de Ellen en esa playa situada al lado de un cementerio, donde, ambos, atormentados ya por el espíritu del ser vampírico, buscarán en la soledad de las horas el porqué de su condena.

Siendo secuaz del silencio, la soledad inducirá al sueño en los dominios de la noche. Es ahí donde acontecerá la experiencia onírica que dará pie a la pesadilla, la cual se manifestará como un intenso conflicto mental concentrado en un sujeto concreto, el cual, según Freud, es la consecuencia directa del deseo sexual reprimido (Di Nola 1995: 30). En ese sentido, como ocurría con Smarra y su onírica víctima Polémon<sup>34</sup>, la reciprocidad del deseo no satisfecho por parte de Ellen hacia Nosferatu y de Romuald hacia Clarimonde, traerá consigo la pesadilla y la consecuente primera experiencia común. En el caso de *Nosferatu*, al margen de los múltiples episodios de sonambulismo<sup>35</sup> que sufre la joven, al descubrir ésta el libro de vampiros de su amado Hutter, y al ver a Nosferatu asomado en la ventana del edificio de enfrente, confesará a su marido que es ese ser el que la visita cada noche en sueños. Clarimonde hará lo mismo con Romuald, quien, tras su aparente muerte, no dejará de aparecérselo cada noche. Sin embargo, en *La Morte amoureuse* se constatará que, durante todo ese tiempo, Clarimonde también soñaba con Romuald: “*Je t’aimais bien longtemps avant de t’avoir vu, mon cher Romuald, et je te cherchais partout. Tu étais mon rêve, et je t’ai aperçu dans l’église au fatal moment ; j’ai dit tout de suite : ‘C’est lui!’*” (Gautier 1996: 92). Como ocurría con Nosferatu, quien compró la vieja casa en Bremen antes incluso de conocer a Ellen, Clari-

---

33. En los cuentos fantásticos, casi todos los narradores son solitarios, pues consumen su existencia alejados de sus semejantes. En el apéndice que encontramos en la edición de Hachette de *Le Horla et autres contes fantastiques* de Maupassant, en cuanto a lo que se refiere a esta soledad buscada, sobre estos individuos podemos leer lo siguiente: “*ce ne sont pas des misanthropes, mais des hommes qui suffisent à eux-mêmes et sont assez équilibrés pour vivre dans la solitude*” (*Ibid.*: 219). No deja de ser curioso este comentario, pues en él se descarta cualquier estado de locura de dichos “anacoretas” del relato fantástico.

34. Charles Nodier (s.a.: 210-211), en *Smarra ou les Démons de la nuit* (1821), maldice a los vampiros por osar romper los encantamientos del sueño.

35. En *La Morte amoureuse*, Romuald, al escribir sus memorias, confesará haber llevado durante tres largos años una existencia nocturna, una vida de sonámbulo que nunca podrá olvidar (Gautier 1996: 58).

monde pensará también en su amado como una idea regulativa que desde siempre había marcado su existencia.

Con todo, las visitas de los vampiros y las vampiras en horas nocturnas, no siempre se darán en sueños<sup>36</sup>, sino que la succión de la sangre se producirá igualmente de un modo efectivo y real<sup>37</sup>. Esto lo advertimos en Hutter, cuando se levanta en el castillo del conde Orlok con la marca de los colmillos en el cuello, creyendo que se trata de unos mosquitos. También se verá con Clarimonde, quien procede de forma análoga con su congénere masculino, una vez que ya ha resucitado y vive con Romuald, al ir a su habitación cada noche para tomar unas cuantas gotas de sangre, al igual que hacía la Empusa en la tradición clásica, pero algo más comedida por el amor que le procesaba al joven cura (102). Nosferatu, sólo hará en una ocasión el recorrido hasta la habitación de Ellen con esta finalidad, encontrando su flujo sanguíneo tan sumamente delicioso, que en ese proceso de lascivia amoratoria de sexo y sangre, no advertirá la llegada del amanecer<sup>38</sup>, ni tampoco el fatídico canto del gallo. Ambos morirán en esa sádica comunión de amor.

### 5.5. *La oscura fascinación por la cripta, la tumba y el ataúd*

Apunta Jean-Louis Leutrat (1995: 25) que el cine de terror se encuentra fascinado por el orificio, el agujero en la tierra, el universo de los subterráneos y los laberintos, las criptas, el arcaísmo y todos aquellos recintos de culto gótico donde la luz del sol está prohibida. Clarimonde emerge de ese mundo de fría oscuridad, dado que sale de su tumba para reunirse con Romuald, y vuelve a ella antes del amanecer para poder descansar. Nosferatu, por el contrario, lleva esa penumbra literalmente consigo mismo, pues carga con el ataúd desde que sale de Transilvania hasta llegar a Bremen. Es cierto que al entrar en la ciudad alemana cruza con el fé-

---

36. Horacio Quiroga (1878-1937), no obstante, en su cuento *El almohadón de pluma* (1907), sabrá combinar estos dos elementos al introducir unas bolas vivientes y viscosas en el almohadón de Alicia, la amada de Jordán, el protagonista de la historia, quien, verá consumirse lentamente cada noche a su amada, sin saber qué era el ser que vivía entre las plumas quien le sorbía la sangre (Pe-toia 1995: 422-425).

37. En 1816, en un cuento titulado *Nicéphore*, Mérimée contará también este fenómeno de la visita nocturna de los vampiros a sus víctimas para succionarles la sangre (Castex 1951: 252).

38. Charles Nodier, en su cuento *Smarra ou les Démons de la nuit* (1821), comentará el importante rol protector que tiene el Sol frente a las temibles fuerzas de las tinieblas: “*dès que le soleil, prosterné sous l’horizon occidental, a cessé de les protéger contre les redoutables souveraines des ténèbres*” (Nodier s.a.: 189).

retro a altas horas de la noche, por lo que aparentemente nadie le ve, pero en modo alguno sorprende al espectador que conoce ya su secreto<sup>39</sup>. Murnau no se inventó esta escena, sino que es muy posible que se documentara para filmarla, ya que, en Rusia, según las historias recogidas por el folclorista ruso Aleksandr Afanásiev (1826-1871), los vampiros solían salir de sus tumbas durante la noche, trasportando con ellos la tapa de su ataúd (Petoia 1995: 327-329; *apud* Maggi 1968: 16). Imaginamos que el cineasta optó por filmar la escena con el ataúd completo, dado que la gran mayoría del público desconocía esta leyenda.

Por lo tanto, si se quisiera matar a Nosferatu, habría de buscarse aquel lugar donde se encontrara su ataúd. En el caso de Clarimonde, y con el de muchos otros vampiros, además de localizar la tumba, el ritual que debería seguirse sería desenterrar a los cadáveres, para luego clavarles una estaca en el corazón, cortarles la cabeza o prenderles fuego. En la literatura vampírica hallamos este rito en *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu o en *Le vampire Arnold-Paul* (1922) de Charles Nodier, repitiéndose a lo largo de los años, hasta llegar también a la gran pantalla. Con el objeto de mostrar este proceso, reproducimos, a continuación, el ejecutado con Clarimonde, quien será desenterrada y exorcizada por el religioso Sérapion y por el también cura, pero amante de ésta, Romuald:

Enfin la pioche de Sérapion heurta le cercueil dont les planches retentirent avec un bruit sourd et sonore, avec ce terrible bruit que rend le néant quand on y touche ; il en renversa le couvercle, et j'aperçus Clarimonde pâle comme un marbre, les mains jointes ; son blanc suaire ne faisait qu'un seul pli de sa tête à ses pieds. Une petite goutte rouge brillait comme une rose au coin de sa bouche décolorée. Sérapion, à cette vue, entra en fureur : " Ah ! te voilà, démon, courtisane impudique, buveuse de sang et d'or ! " et il aspergea d'eau bénite le corps et le cercueil sur lequel il traça la forme d'une croix avec son goupillon. La pauvre Clarimonde n'eut pas été plus tôt touchée par la sainte rosée que son beau corps tomba en poussière ; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés (Gautier 1996: 106; *apud* Castex 1951: 228).

Con todo, pese a este rito, Clarimonde volverá a aparecerse a Romuald para cuestionar el porqué de su traición, el motivo de su cruel acto, ya que, al fin y al

---

39. Este hecho se da a conocer cuando Hutter baja a la cripta para descubrir allí a Nosferatu, dentro de su ataúd. En ese momento, según la teoría que defiende el argumento de que el vampiro es su doble, el joven se encuentra con su parte oscura, la cual creía bien escondida, siendo por tanto la cripta la metáfora del subconsciente (Leutrat 1995: 34-35).

cabo, el religioso era feliz junto a la vampira, sensación que nunca más volverá a experimentar junto a Dios.

## 6. Conclusión

La representación de lo fantástico como real, y la de lo real como fantástico son dos capacidades que, desde la literatura, se encuentran íntimamente vinculadas al proceso del cine. Son muchas las series, sagas y películas que en la actualidad se nutren de ese elemento para acercarnos a dicha incógnita que, en muchas ocasiones, es más que deseada. En una época de miedo, insatisfacción y negación, crisis y angustias, con una fuerte fijación por el cuerpo y el sexo, el ser humano busca lo fantástico para crear una dimensión paralela donde todo sea mucho más sencillo y donde el miedo, visto y leído, sea el único elemento de preocupación.

Sabemos que el terror nos llega al experimentar una sensación de miedo intensa, una angustiada perturbación ante el riesgo real o imaginario de ser descubiertos en esa inclinación hacia lo prohibido. Es ahí donde Nosferatu se convierte en el verdugo de nuestra osadía por haber cedido al impulso de tal atracción y, Clarimonde, a su vez, se muestra seductora, con promesas de placer infinito y de plácida vida eterna, claro está que a cambio de transgredir los límites establecidos por el discurso dominante. Sin embargo, esas fronteras, en realidad, con el transcurso del tiempo, van siendo cada vez más permeables. El vampiro vive dentro de nosotros, es nuestra parte oscura, un arquetipo del inconsciente colectivo, que nos atrae y seduce, por encontrarse más allá de la razón y de la moral, en las fronteras de lo oculto y lo ilícito. Ser vampiro, por lo tanto, se ha convertido en uno de los anhelos eróticos de la modernidad, incluso para muchos adolescentes, quienes ni siquiera conocen que, originariamente, esos seres llegaron de la literatura a la pantalla cargando con su propio ataúd, con un rostro horripilante, caracterizado por unas orejas puntiagudas, las manos alargadas en forma de araña, un olor nauseabundo y unos colmillos terroríficos. En ese sentido, Polidori fue el gran vencedor en la carrera por inmortalizar a los vampiros literarios, quienes, tiempo después, se colarían sin avisar en la oscuridad de las salas de cine.

Hoy, el seductor vampiro de Byron se extiende por doquier, dando ejemplo a las actuales generaciones y marcando precedente para las siguientes. Sus víctimas, ya convertidas en vampiras, establecerán nuevos códigos de conducta que harán mucho más atractivo, e interesante, el constructo ideológico de la feminidad. Así pues, en esta nueva era de adoración a la imagen del vampiro, en cierto modo, podríamos aventurarnos a decir que Clarimonde se ha vuelto feminista o, si no que-

remos ser tan radicales, al menos, es un ser con la apariencia de una mujer libre, pues goza de su propio cuerpo, se instruye en los misterios del saber, y, todo ello, sin estar supeditada a ninguna voluntad ajena que dictamine su proceder. El colectivo femenino, por lo tanto, ya desde la era decimonónica, e incluso mucho antes, no tenía por qué cumplir con el arquetípico modelo cultural del ángel del hogar doméstico, base estructural de la familia burguesa contra la que *Drácula* arremetía, sino que debía de ver a ésta sólo como una opción. La mujer-vampiro de Gautier, sin duda, se presenta como una posibilidad mucho más atractiva y acorde con este siglo XXI, transformando la erótica del terror del vampiro, dentro y fuera de la ficción literaria y/o cinematográfica, en la añorada promesa de un mundo mejor.

### Bibliografía

- BALLESTEROS, A. (1998). *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BARON, E. (2001). “Désir et pulsion de mort. Analyse psychanalytique”. *Cadrage. 1<sup>ère</sup> revue en ligne universitaire française de cinéma*. <<http://www.cadrage.net/films/nosferatu/nosferatu.html>>. (Acceso 23 Mayo 2012).
- BLOIS, M. de (2003). “Créatures de la nuit”. *24 images* 114: 24-25.
- BOZZETTO, R. y MARIGNY, J. (1997). “Frères et sœurs de sang”. *Vampires. Dracula et les siens*. Paris: Omnibus: I-XXI.
- BOZZETTO, R. (1998). *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*. Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence.
- BRION, P. (1994). *Cinéma fantastique. Les grands classiques américains : du “monde perdu” à “2001: L'odyssée de l'espace”*. Paris: Éditions de La Martinière.
- CAMPRA, R. (2001). “Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión”. *Teorías de lo fantástico*. (Comp. de D. Roas). Madrid: Arco/Libros: 153-191.
- CASTEX, P.-G. (1951). *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*. Paris: Librairie José Corti.
- CHIAMPI, I. (1983). *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispanoamericano*. São Paulo: Editora Perspectiva; *cit. post.*: ROAS, D. (2001). “La amenaza de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. (Comp. de D. Roas). Madrid: Arco/Libros: 12.
- CONDE DE SIRUELA (Ed.) 2006a (2001). *Vampiro*. Madrid: Siruela.
- CONDE DE SIRUELA 2006b (2001). “Imaginar el vampiro” en *Vampiro*. (Ed. de Conde de Siruela). Madrid: Siruela: 11-57.

- DI NOLA, A. M. (1995). *Vampiros y hombres lobos. Orígenes y leyendas desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid: Galaxia Gutenberg; Círculo de lectores: 5-35.
- FOUCAULT, M. (1963). “Le langage à l’infini”. *Tel Quel* 15: 50-51; *cit. post.*: LEUTRAT, J.-L. (1995). *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma: 24-25.
- GAUTIER, T. (1996). *La Morte amoureuse et autres nouvelles*. Paris: Étonnants Classiques; F Flammarion.
- LA ROCHELLE, R. y LAROUCHE, S. (1999). “Une symphonie de l’horreur”. *24 images* 98-99: 28-29.
- LACASSIN, F. (2000). “Préface” en *Les maîtres de l’étrange et de la peur. De l’Abbé Prévost à Guillaume Apollinaire*. (Ed. F. Lacassin). Paris: Éditions Robert Laffont: I-VIII.
- LATORRE, J. M. (2004). *El palacio de la noche eterna*. Madrid: Alfaguara.
- LEUTRAT, J.-L. (1995). *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- LOVECRAFT, H. P. (2010). *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar.
- MAGGI, G. (1968). “L’épouvante au cinéma I : le cauchemar expressionniste”. *Séquences: La revue de cinéma* 54: 9-16.
- MAUPASSANT, G. de (2006). *Le Horla et autres contes fantastiques*. Paris: Hachette.
- MELLIER, D. (1999). *L’écriture de l’excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris: Champion.
- MELLIER, D. (2000). *La littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- MELLIER, D. (2010). “Sur la dépouille des genres. Néohorreur dans le cinéma français (2003-2009)”. *Cinémas : revue d’études cinématographiques* 20 (2-3): 143-164.
- MOLINA FOIX, J. A. (2010). “Proemio. Pulso al terror”. En *El horror sobrenatural en la literatura y, otros escritos teóricos y autobiográficos*. (H. P. Lovecraft). Madrid: Valdemar: 9-24.
- NODIER, Ch. (1821). “Smarra” en *Les contes de Charles Nodier*. (Ch. Nodier). Paris: Bibliothèque d’éducation et de récréation.
- PETOIA, E. (1995). *Vampiros y hombres lobos. Orígenes y leyendas desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid: Galaxia Gutenberg; Círculo de lectores.
- POE, E. A. (2009). “Berenice” en *Cuentos*. (Edgar Allan Poe). Barcelona: Debolsillo: 424-443.

- RENNEVILLE, M. (2007). “Quand la folie meurtrière fait son cinéma : de Nosferatu au tueur sans visage”. *Criminocorpus, revue hypermédia* [Número dédié aux Crimes et criminels au cinéma] 1. <<http://criminocorpus.revues.org/219>>. (Acceso 2 Junio 2012).
- ROAS, D. (Comp.) (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- ROAS, D. (2007). *Horrores cotidianos*. Palencia: Menoscuatro.
- RUBIO GÓMEZ, S. (2005). “Nosferatu y Murnau: Las influencias pictóricas”. *Anales de Historia del Arte* 15: 297-325.
- STOKER, B. 1993 (1897). *Drácula*. Madrid: Cátedra.
- TODOROV, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éds. du Seuil.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. 2007 (1874). “Vera” en *Vera y otros cuentos crueles*. (A. Villiers de l'Isle-Adam). Madrid: Alianza: 29-44.

### **Filmografía**

- BROWNING, T. (director) (1931). *Drácula*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- FORD COPPOLA, F. (director) (1992). *Bram Stoker's Dracula*. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- HERZOG, W. (director) (1979). *Nosferatu. Phantom der Nacht*. München: Gaumont y Werner Herzog Filmproduktion; 20th Century Fox released.
- JORDAN, N. (director) (1994). *Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*. Estados Unidos: Warner Bros.
- MURNAU, F. W. (director) (1922). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Alemania: Prana Film Berlin GmbH.



