

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Sinergias nietzscheanas en la literatura vampírica británica
del siglo XIX**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Violeta Catalina Badea

Director

Eduardo Valls Oyarzun

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Estudios ingleses

(Lingüística y literatura)



TESIS DOCTORAL

Sinergias nietzscheanas en la literatura vampírica británica del siglo XIX

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Violeta Catalina Badea

Director

Eduardo Valls Oyarzun

MADRID, 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS



**SINERGIAS NIETZSCHEANAS EN LA LITERATURA VAMPÍRICA
BRITÁNICA DEL SIGLO XIX**

**NIETZSCHEAN SYNERGIES ON 19TH BRITISH VAMPIRE
LITERATURE**

Memoria para optar al grado de doctor con mención internacional

presentada por

VIOLETA CATALINA BADEA

Bajo la dirección del profesor

DR. EDUARDO VALLS OYARZUN

MADRID, 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. VIOLETA CATALINA BADEA,
estudiante en el Programa de Doctorado EN ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS,
de la Facultad de FILOLOGÍA de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

SINERGIAS NIETZSCHEANAS EN LA LITERATURA VAMPÍRICA
BRITÁNICA DEL SIGLO XIX

y dirigida por: DR. EDUARDO VALLS OYARZUN

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 29 de MAYO de 20 19

Fdo.: C. Badaea

**SINERGIAS NIETZSCHEANAS EN LA LITERATURA VAMPÍRICA
BRITÁNICA DEL SIGLO XIX**

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

Han sido varias las personas que han contribuido al proceso de esta tesis doctoral. En primer lugar y de manera muy especial, me gustaría agradecer a mi director de tesis, el Dr. Eduardo Valls Oyarzun, por su inestimable ayuda, enseñanza y trabajo. Gracias por haberme guiado durante todos estos años, ya desde las clases de licenciatura; gracias por ser una fuente de inspiración y en definitiva, un maestro para mí. Gracias por los consejos, las correcciones, la comprensión y el cariño.

Me gustaría agradecer también a los profesores del departamento de Estudios ingleses, quienes a través de sus clases magistrales, han despertado en mí la curiosidad por la investigación. Gracias también al profesor Dr. Arno Gimber por darme la oportunidad de formar parte de un proyecto de investigación dedicado a la filosofía de Nietzsche.

Gracias al centro de investigación Nietzsche-Kommentar de la Universidad de Freiburg, en especial a la Dra. Katharina Grätz y el Dr. Andreas Urs Sommer, por su ayuda y orientación durante la estancia de investigación.

Finalmente y no por ello menos importante, a mi familia y amigos. Gracias a Sergio Santiago, Bruno Marín y Manuel García por haberme escuchado, ayudado y aconsejado durante estos años. Gracias por formar parte de esta etapa y por seguir allí después de todo. Esta tesis es tan mía como vuestra.

Gracias a mi familia, en especial, a mis padres y abuela, que sin sus cálidas palabras, apoyo incondicional, inestimable cariño y comprensión, esta tesis no habría sido posible. Gracias por haber confiado siempre en mí.

Gracias a todas las personas que de forma directa o indirecta han ayudado a que este proyecto salga adelante.

“Ojalá que un día podamos mirarnos en el espejo de la consciencia sin que este nos niegue la imagen de nuestra genuina identidad, para que podamos alcanzar la inmortalidad no vampirizando el fluido vital y la energía de los otros, sino hallando el néctar imperecedero de nuestra propia sabiduría interior.”

RAMIRO A. CALLE

ÍNDICE

ÍNDICE DE ABREVIATURAS	15
ABSTRACT	17
RESUMEN	23
PREVIOUS ISSUES	29
CUESTIONES PRELIMINARES	33
INTRODUCCIÓN	39
Genealogías vampíricas	41
El vampirismo en Friedrich Nietzsche	
CAPÍTULO I. EL SER Y EL TIEMPO MORTAL E INMORTAL: LA CARGA MÁS PESADA	65
“Carmilla”, un amor <i>más allá del bien y del mal</i>	77
Sir Francis Varney y el infierno de lo igual.....	87
CAPÍTULO II. DE LOS GOZOS Y LOS PLACERES DE LA CRUELDAD	107
Lord Ruthven, “an individual having no sympathy with any being”	124
<i>Dracula</i> : el poder de la crueldad o la crueldad del poder.....	137
CAPÍTULO III. CUERPO COMO CAMPO ARTÍSTICO DE LUCHA	165
Carmilla, Lucy y “demons of the pit”: mujeres abismales, dolorosamente bellas....	176
“Who could resist his power?”: la erótica del poder en la estética del vampiro	208
CONCLUSIONES	223
“A rope over the abyss”: ways to reach the <i>overhuman</i>	225
“Una cuerda sobre el abismo”: caminos hacia lo <i>ultrahumano</i>	233
OBRAS CITADAS	241
Fuentes primarias	243
Fuentes secundarias	244
ÍNDICE ONOMÁSTICO	255

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

OBRAS DE FRIEDRICH NIETZSCHE

Estas son las obras del filósofo alemán que han sido utilizadas a lo largo de la tesis. Las referencias extraídas de las obras de Nietzsche se realizan a partir de la traducción de la editorial Tecnos y se citan en el cuerpo del texto en paréntesis con las abreviaturas señaladas. La estructura de la cita será la siguiente:

(ABREVIATURA SECCIÓN/PARTE, Nº AFORISMO), expectuando el caso de aquellas obras como *Así habló Zaratustra* donde es necesario indicar también el título del apartado y la página: (ABREVIATURA SECCIÓN/PARTE, TÍTULO APARTADO, Nº AFORISMO): (GC III, 274) o (Za III, “El convaleciente”, 2).

[Za] *Así habló Zaratustra*; [Z] *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für alles und Keinen* (1884)

[EH] *Ecce Homo*; [EH] *Ecce Homo* (1888)

[AC] *El Anticristo*; [A] *Der Antichrist* (1888)

[CS] *El caminante y su sombra*; [WS] *Der wanderer und sein schatten* (1880)

[CI] *El crepúsculo de los ídolos*; [GD] *Götzen-Dämmerung* (1888)

[NT] *El nacimiento de la tragedia*; [GT] *Die Geburt der Tragödie* (1872)

[FP] *Fragmentos póstumos*; [NF] *Nachgelassene Fragmente* (1885-1889)

[HH] *Humano, demasiado humano*; [MA] *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister* (1882)

[GC] *La gaya ciencia*; [FW] *Die fröhliche Wissenschaft* (1882)

[GM] *La Genealogía de la moral*; [GM] *Zur Genealogie der Moral* (1887)

[MBM] *Más allá del bien y del mal*; [JGB] *Jenseits von Gut und Böse* (1886)

[VME] *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*; [WL] *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1872)

ABSTRACT

Title: *Nietzschean Synergies on 19th British vampire literature*

Introduction

The vampire myth entails philosophical elements than can be understood from a Nietzschean point of view. This doctoral dissertation deals with a relatively unexplored research field. Although there are few texts suggesting the Nietzschean thinking in the vampire mythic decoding, this study explores and goes deep into the way in which different philosophical and anthropological lines of Nietzsche 's discourse are articulated in the vampire prototype.

The similitude between the vampire and the human being embodies the fears and concerns of all centuries: man longs for what the vampire possesses and is willing to inhabit the vampire's space; but he is unaware of the dangers and consequences that the creature of the night implies. As it is a cultural manifestation originated at the deepest needs of human being, the anthropological significance of the vampire is rich, unfinished and endless.

Goals

The vampire will merge with many anthropological and philosophical schools. There will be demonstrated what characteristics of postmodern condition are present in the vampire in such a way that the contemporary spectator of cinema, fiction or any artistic modern story will find it attractive and identifiable with his or her own nature. Therefore, the concept of time marked by the eternal recurrence, the sublimation of cruelty instincts, the eternal youth, the body worship, the sexualisation of human relations are the additional features of the vampire, which match with the Byronic hero/villain. In addition, all of them configure the postmodern condition of the actual human being.

It is essential to delve into the works where Nietzsche referred to vampirism as well as to understand some of his ideas (cruelty, aesthetics, moral, ethics, freedom, monstrosity, will to power, eternal recurrence, *Übermensch*, etc.) in order to apply them to 19th British literary corpus: John Polidori's "The vampyre", James Malcolm Rymer's

Varney, the vampyre, or the Feast of Blood, Sheridan Le Fanu's "Carmilla" and Bram Stoker's *Dracula*. These ideas articulate, in fact, the relation between the Nietzschean *Übermensch* and the Byronic hero/villain, a key literary basis to comprehend the vampire.

Contents

From its origins, the vampire myth has been related to a world of darkness and its figure has been consolidated as an Evil stereotype. However, the vampire offers a wide polysemic variety. This fact is one of the reasons of the attraction and fascination that the vampire generates. It can also include a positive conception of evil in the characters. Based on the hypothesis that presupposes the manifestation of Nietzschean synergies in the vampirical characters of the literary corpus, the study is divided into three chapters of Nietzschean typology.

The part that precedes the chapters is dedicated to the Introduction which is divided into two parts: vampirical genealogies and the vampirism in Friedrich Nietzsche. The first part deals with a discussion about the vampire anthropological meaning, its origins, and its consolidation as a literary myth, the reason of its appearance and a brief evolution of the philosophy of monstrosity from Renaissance to Romanticism and *fin de siècle* vampire. In this part it is alluded to Montague Summers' *The Vampire, His Kith and Kin* (1928); Augustin Calmet's *Treatise on Vampires* (1751) and Paul Barber's *Vampires, Burial and Death: Folklore and Reality* (1988), texts that explore the origin of the vampire in the folklore. There are categorized two types of vampires: folkloric vampire and fictional vampire in order to establish philosophical and ideological differences between them. Inevitably, it is necessary to look into the philosophy of evil. The introduction finishes with an emphasis on the relation between the vampire and *fin de siècle* culture, the reason why this myth predominated in Europe and why it aroused interest during the decadent age of baudelerian *spleen* (melancholy). The texts used in this part belong to Nina Auerbach, *Our vampires, ourselves* (1995) or Lévi-Strauss, *Structural anthropology* (1995), among others.

The second part of the introduction, that is, vampirism in Friedrich Nietzsche, comprises in the context of this research the texts where Nietzsche referred to this concept and the way he used it in order to explain his philosophy. Andreas Urs Sommer's research on "Moral als Vampirismus: Leben und Blutsauden bei Friedrich Nietzsche" (2016) and Tobias Nikolas Klass' "Vom Nutzen und Nachtheil der

Kulturwissenschaft für das (politische) Leben: Zarathustras Vampirismus” (2007) about Nietzsche and vampirism, one of the only works about this relation, will be highly taken into account for this part.

The contents are divided into three Nietzschean chapters. Each one contains a Nietzschean idea which will be explained at the beginning and applied afterwards as a theoretical framework to each novel. First chapter will be focused on temporal conceptions, that is, the circularity of time, *amor fati*, the relation between mortal and immortal time and being according to Nietzsche’s *The Gay Science* (1882), *Thus Spoke Zarathustra* (1891) or *Ecce Homo* (1908); Heidegger’s *Time and being* (1927) and Borges’ *Historia de la eternidad* (1997), among others. The main aim of this first chapter is to analyse if the vampire’s concept of time is related to the Nietzschean eternal recurrence: if he is able to live in the tragic conception of the circular time.

Second chapter will be dedicated to the delight and pleasure manifested by the vampire’s instinct of cruelty as well as to a freewill study from an ethical point of view of Nietzsche’s works, in particular, *On the Genealogy of Morality* (1887). It is also referred to Freud’s theory exposed in *Civilization and Its Discontents* (1930), where he analyses, in similar terms as Nietzsche, the repression produced by the culture. The concept of cruelty will be also analysed alluding to Rüdiger Safranski’s *Nietzsche: Biografía de su pensamiento* (2000) or Clément Rosset’s, *The Principle of Cruelty* (1988). To deepen into evil manifestation it is used Safranski’s *El Mal o el Drama de la Libertad* (2002), where he analyses the problem of evil in many authors.

Third chapter will analyze the Nietzschean aesthetic justification of existence, according to which life must be understood as a work of art. The fusion of the Apollonian and the Dionysian will be taken into account to check if the vampires offer a vital alternative based on an aesthetic vision of the world. Additionally, this chapter will also analyze the power mechanism, the sexuality and the impulses of repressed eroticism around the vampire figure recurring to Judith Butler’s *Gender Trouble* (1990); Michel Foucault’s *History of Sexuality* (1984); Julia Kristeva’s *Powers of Horror* (1988), Georges Bataille’s *Erotism: Death and Sensuality* (1996) and Jean Baudrillard’s *Seduction* (1979). There will also be examined the vampire’s body as an artistic fighting field. An aesthetic path will be explored to compare the vampire with the Kierkegaardian aesthetical man (defined in Salvatore’s Schiffer’s *La filosofía del dandismo* [2009] and exposed in Søren Kierkegaard’s *Either/Or: A Fragment of Life* [1843]) and with the Nietzschean man (or dandi) as well as the female vampire with the

femme fatale. Finally, it is delved into the relation between the sublime, the uncanny and the horror through Edmund Burke's *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful* (1757); Eugenio Trías' *Lo bello y lo siniestro* (1988) or Sigmund Freud's *The Uncanny* (1919).

The last aim is to verify if the explored paths by the male and female vampires lead to the Nietzschean model of the *overhuman*: of that who is *beyond good and evil* and who sweeps along the entire world; to finally check if it can be said about these characters what Charles Baudelaire expressed in his poem "Le vampire": "Toi qui, comme un coup de couteau, dans mon coeur plaintif es entrée".

Conclusions

From a Nietzschean point of view, 19th British vampire literature emphasizes a vital alternative, a different vision to understand human existence. This type of literature is presented as a possible invitation to transgression and it offers the reader the opportunity to rebel against certain cultural convictions, to stand against a fixed, unique and irrefutable view of the world. The application of the philosopher Nietzsche in the British vampire literature of the nineteenth century leads to the conclusion that this type of literature brings together different Nietzschean synergies. Additionally, it is concluded that after revising Nietzsche's texts, on one hand, the philosopher uses vampirism as a metaphor for Christianity, morality or science and, on the other hand, that there is found a theory of blood in his works. After a brief outline of the genealogy of the vampire myth, it has been proven that the literary or fictional vampire (in comparison with the folkloric vampire) presents similar qualities to the Byronic villain, a prototype that Nietzsche could have used to create the philosophical system of the overhuman.

In this sense, it can be concluded that the three figures are interlaced: the nineteenth-century vampire, the Byronic villain and the Nietzschean prototype. The female vampires as abysmal, Dionysian and fatal women and the male vampires as aristocratic counts and aesthetic men are connected to the figure of the Byronic villain and dialogue with the Nietzschean prototype, that is to say, with the concept of the *overhuman*. In this way, several Nietzschean synergies can be collected in the vampiric characters such as Lord Ruthven, Carmilla, Sir Francis Varney or Count Dracula, characteristics that make up the Byronic villain, precursor of the Nietzschean *Übermensch*: the telluric longing, the transgressive character, the instinct of cruelty, the

absence of fear regarding death and the acceptance of death as part of life, the understanding of life as a work of art, the acceptance of the tragic nature of existence, the aristocratic nature, the affirmation of the affections of the body, the enjoyment of the Dionysian pleasures, the incarnation of the Dionysian nature, the vitalist longing, the conception of time and the incarnation of abysmal thought, the individual responsibility, the strong will to power, the will to knowledge, the creation of new values and the sublimation of instincts, among others.

This vampiric and Nietzschean study has tried to bring the reader closer to a new hermeneutic process from which understanding life. The very existence of vampires could raise the human interest in possessing immortality. In this sense, several interpretations can be generated: the eternal life associated with the soul as a synonym of good and death as finite temporality, corruption of the body and, therefore, as evil; the subject's tragic character who can only live one life to develop a vital project; immortality as unlimited lineal succession as the cause of the loss of interest in life, since the desired acts would become realizable and the subject would no longer have the motivation of the finite time to become aware of the vital value; or the Heideggerian understanding of being-towards-death, among others. The vampiric texts chosen for this study offer the possibility to understand what would happen if human being were immortal. This contains several readings according to which death or finitude can be understood as evil or as awareness of the end that carries the responsibility and that generates in the subject a desire to embrace the ephemeral life even more. In fact, it can be argued that death leads the subject to understand that the terrible thing in life is not to die, but not knowing how to live.

In this sense, the subject could need an encounter with the vampire in order to embrace life when facing the danger of death. If the individual yearns for the vampiric life, since it is eternal, would eternity comfort him and allow him to fulfill his purposes? Or would he fall into boredom? It is concluded that the subject should become aware that he does not need the vampire to start embracing life, but rather he needs to take responsibility over himself, to realize that he is not a being-towards-death, but a being-towards-life and live according to the cyclical conception of time, that is, to live considering that life can be repeated infinite times following the Nietzschean formula. In this way, the individual can embrace life and fate and turn them into a work of art: *not letting life live him, but creating a life that he can love*. The encounter with the vampire and the vital alternative that it involves pushes the

subject not to resist evil, but to embrace evil and, in conclusion, *to stare at the evil straight ahead* because “the secret for harvesting from existence the greatest fruitfulness and the greatest enjoyment is — *to live dangerously*” (GC IV, 283).

RESUMEN

Título de la tesis: *Sinergias nietzscheanas en la literatura vampírica británica del siglo XIX*

Introducción

El mito del vampiro evoca elementos filosóficos que pueden ser comprendidos nítidamente en clave nietzscheana. Este proyecto de estudio aborda un campo de investigación relativamente inexplorado, ya que, aun habiendo textos que sugieren el pensamiento nietzscheano en la decodificación mítica del vampiro, este trabajo explora en profundidad el modo como se articulan diversas líneas (filosóficas y antropológicas) del discurso de Nietzsche en el prototipo del vampiro.

La similitud entre el vampiro y el ser humano encarna los miedos y las ansiedades de todos los siglos: el hombre anhela aquello que el vampiro posee, y desea habitar el espacio de este; pero desconoce los peligros y las consecuencias que la criatura de la noche implica. Como toda manifestación cultural nacida de lo más profundo del ser humano, el significado antropológico del vampiro es riquísimo y siempre inacabado e inacabable.

Objetivos

El mito del vampiro será comparado con varias corrientes filosóficas y antropológicas. Se intentará demostrar qué rasgos de la condición posmoderna están presentes en el personaje del vampiro, de tal manera que al espectador contemporáneo de cine, de ficción, de cualquier clase de discurso estético, le resulte atractivo o un elemento identificador de su propia naturaleza. Por lo tanto, la concepción del tiempo marcada por el eterno retorno, la sublimación de los instintos de crueldad, la eterna juventud, el culto al cuerpo, la sexualización de las relaciones humanas son rasgos que se han ido añadiendo al origen del mito del vampiro y que, como se podrá comprobar a lo largo de este estudio, casan bien con el héroe/villano byroniano. Todos ellos, además, configuran el relato de la propia condición posmoderna del hombre actual.

Resulta esencial profundizar en los textos donde Nietzsche hace referencia al vampiro, así como comprender algunas de sus ideas (crueldad, estética, moral, ética,

libertad, monstruosidad, voluntad de poder, eterno retorno, *Übermensch*, etc.) para aplicarlas al corpus literario británico del siglo XIX: “The vampyre” de John Polidori, *Varney the vampyre* de James Malcolm Rymer, “Carmilla” de Sheridan Le Fanu y *Dracula* de Bram Stoker. Estas ideas articulan, en realidad, la relación entre el *ultrahombre* nietzscheano y el héroe/villano byroniano, fundamento literario capital para entender al vampiro.

Contenidos

Desde sus orígenes el mito del vampiro ha sido relacionado con el mundo de las tinieblas y su figura ha sido consolidada como un estereotipo del mal. No obstante, puede hablarse de una polisemia amplia en torno al vampiro. Quizás este dato sea uno de los motivos de la atracción y la fascinación que la figura del vampiro ejerce, llegando incluso a existir una concepción positiva del mal en los personajes. Partiendo de la hipótesis que presupone la manifestación de sinergias nietzscheanas en los personajes vampíricos masculinos y femeninos del corpus seleccionado (siglo XIX), el estudio se divide en tres capítulos de tipología nietzscheana.

La parte que antecede al estudio de los capítulos está dedicada a la introducción que se divide en dos partes: genealogías vampíricas y el vampirismo en Friedrich Nietzsche. La primera parte desarrolla una discusión sobre el sentido antropológico del vampiro, sus raíces, su consolidación como mito literario, las razones de su aparición y una breve evolución de la filosofía de lo monstruoso desde el Renacimiento hasta el Romanticismo para alcanzar la metamorfosis del vampiro finisecular. En esta parte se alude a los textos de Montague Summers, *The Vampire, His Kith and Kin* (1928); Augustin Calmet, *Tratado sobre los vampiros* (1751) y Paul Barber, *Vampires, Burial and Death: Folklore and Reality* (1988), quienes exploran el origen del vampiro en el folclore. Se categorizan dos tipos de vampiros: el vampiro folclórico y el vampiro de la ficción con el objetivo de establecer diferencias filosóficas e ideológicas entre ellos. Inevitablemente, debe indagarse en la filosofía del mal. Esta parte finaliza enfatizando en la relación del vampiro y la cultura finisecular, razón por la cual este mito ha predominado en Europa y ha causado interés durante la época decadente del *spleen* baudeleriano (melancolía). Los textos utilizados pertenecen a Nina Auerbach, *Our vampires, ourselves* (1995) o Lévi-Strauss, *Antropología estructural* (1995), entre otros.

La segunda parte de la introducción, es decir, el vampirismo en Nietzsche, enmarca en el contexto de esta investigación los textos donde Nietzsche hace referencia

a este concepto y la forma en la que el filósofo utiliza para explicar su pensamiento. Las investigaciones de Andreas Urs Sommer, “Moral als Vampirismus: Leben und Blutsauden bei Friedrich Nietzsche (2016) y de Tobias Nikolas Klass, “Vom Nutzen und Nachtheil der Kulturwissenschaft für das (politische) Leben: Zarathustras Vampirismus” (2007) sobre Nietzsche y el vampirismo, —de los pocos estudios sobre esta relación—, se tendrán en consideración para el desarrollo de este apartado.

El resto de los contenidos se divide en tres capítulos de tipología nietzscheana. Cada uno versa sobre una idea de la filosofía de Nietzsche que se explica al comienzo y se aplica después como marco teórico a cada novela. El primer capítulo se centra en las concepciones temporales, es decir, la circularidad del tiempo, el *amor fati*, en la relación entre el ser y el tiempo mortal e inmortal siguiendo los textos de Nietzsche, *La Gaya Ciencia* (1882), *Así habló Zaratustra* (1891) o *Ecce Homo* (1908); Heidegger, *El ser y el tiempo* (1927) y Borges, *Historia de la eternidad* (1997), entre otros. El objetivo de este primer capítulo es analizar si el concepto del tiempo del vampiro está relacionado con el eterno retorno nietzscheano, si el vampiro vive en el concepto trágico del tiempo circular.

El segundo capítulo se dedica a los goces y los placeres derivados del instinto de crueldad del vampiro, así como al estudio de su libre albedrío desde un punto de vista ético de la obra de Nietzsche, en particular, en *La Genealogía de la Moral* (1887). También se alude a la teoría de Freud expuesta en *El Malestar en la Cultura* (1930), donde analiza en términos no muy distintos a los de Nietzsche la represión ejercida por la cultura. El concepto de crueldad se explicita apelando también a la obra de Rüdiger Safranski, *Nietzsche: Biografía de su pensamiento* (2000) o Clément Rosset, *El principio de la crueldad* (1988). Para indagar en la manifestación del mal se acude de nuevo a Safranski con su obra *El Mal o el Drama de la Libertad* (2002) donde analiza la problemática del mal en varios autores.

El tercer capítulo aborda la justificación estética nietzscheana de la existencia, según la cual la vida debe comprenderse como una obra de arte. Se considera la fusión de lo apolíneo y lo dionisiaco para comprobar si los vampiros ofrecen una alternativa vital basada en la visión estética del mundo. Adicionalmente, se analiza el mecanismo de poder, la sexualidad y las pulsiones del erotismo reprimido en torno a la figura del vampiro con apelación a los textos de Judith Butler, *El género en disputa* (1990); Michel Foucault, *Historia De La Sexualidad* (1984); Julia Kristeva, *Poderes De La Perversión* (1988), Georges Bataille, *El Erotismo* (1996) y Jean Baudrillard, *De La*

Sedución (1979). También se examina el cuerpo del vampiro como campo artístico de lucha. Se recorre el camino estético para comparar al vampiro con el hombre estético kierkegaardiano (definido en Salvatore Schiffer en *La Filosofía del dandismo* (2009) y expuesto en Soren Kierkegaard, *O lo uno o Lo otro: Un Fragmento de vida II* (1843)) y el hombre nietzscheano y a la vampiresa con la mujer fatal. Finalmente, se profundiza en la relación entre lo sublime, lo siniestro y el horror a través de los textos de Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757); Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro* (1988) o Sigmund Freud, *Lo Siniestro* (1973).

El objetivo último es comprobar si todos los caminos explorados por los vampiros masculinos y femeninos, en tanto que villanos y villanas byronianas, desembocan en el modelo nietzscheano de lo *ultrahumano*: de quien está *más allá del bien y del mal* y arrastra consigo a todo y a todos, para comprobar, al fin, si puede decirse de él o de ella, lo que decía Charles Baudelaire en su poema “Le vampire”: “Toi qui, comme un coup de couteau, dans mon coeur plaintif es entré”.

Conclusiones

Desde el punto de vista nietzscheano, la literatura vampírica británica del siglo XIX enfatiza una alternativa vital, es decir, una visión distinta para comprender la existencia humana. Este tipo de literatura se presenta como una posible invitación a la transgresión y ofrece al lector la oportunidad de rebelarse contra ciertas convicciones culturales y de oponerse ante una concepción fija, única e irrefutable del mundo. La aplicación del filósofo Nietzsche en la literatura vampírica británica del siglo diecinueve conduce a concluir que esta literatura articula distintas sinergias nietzscheanas. Asimismo, se deduce tras revisar los textos de Nietzsche que, por una parte, el filósofo utiliza el vampirismo como metáfora del cristianismo, de la moral o de la ciencia y, por otra parte, que se halla una teoría de la sangre en su obra. Tras realizar un breve esbozo de la genealogía del mito del vampiro, se comprueba que el vampiro literario o de ficción (en contraposición al vampiro folclórico) presenta cualidades similares al villano byroniano, quien podría haberle servido a Nietzsche para crear el sistema filosófico del *ultrahombre*. En este sentido, puede concluirse que las tres figuras están entrelazadas: el vampiro decimonónico, el villano byroniano y el prototipo nietzscheano.

La vampiresa como mujer fatal, abismal e dionisiaca y el vampiro como conde aristócrata y hombre estético entroncan con la figura del villano byroniano y dialogan

con el prototipo nietzscheano, es decir, con el concepto de lo *ultrahumano*. De manera que se reúnen varias sinergias nietzscheanas en los personajes vampíricos como Lord Ruthven, Carmilla, Sir Francis Varney y el Conde Drácula, características que conforman al villano byroniano, precursor del *ultrahombre* nietzscheano: el anhelo telúrico, el carácter transgresor, el instinto de crueldad, la ausencia de miedo respecto a la muerte y la aceptación de la muerte como parte de la vida; la comprensión de la vida como obra de arte, la aceptación del carácter trágico de la existencia, la naturaleza aristocrática, la afirmación de los afectos del cuerpo, el disfrute de los placeres dionisiacos, la encarnación de la naturaleza dionisiaca, el anhelo vitalista, la concepción del tiempo y la encarnación del pensamiento abismal; la responsabilidad individual, la fuerte voluntad de poder, la voluntad de conocimiento, la creación de nuevos valores y la sublimación de los instintos, entre otros.

Este estudio vampírico y nietzscheano trata de acercar al lector a un nuevo proceso hermenéutico desde el cual entender la vida. La propia existencia de los vampiros podría suscitar el interés humano en poseer la inmortalidad. En este sentido, pueden sostenerse varias interpretaciones: la vida eterna asociada al alma como sinónimo del bien; la muerte como el mal, como temporalidad finita y corrupción del cuerpo; el carácter trágico del sujeto que solamente puede vivir una vida durante la cual desarrollar un proyecto vital; la inmortalidad como sucesión lineal ilimitada como causante de la pérdida del interés en la vida, pues los actos deseados se convertirían en realizables y el sujeto ya no dispondría de la motivación del tiempo finito para concienciarse del valor vital; o la comprensión heideggeriana del ser-para-la-muerte, entre otras. Los textos vampíricos escogidos para este estudio ofrecen la posibilidad de comprender qué sucedería si el ser humano fuera inmortal. Esto contiene varias lecturas, según las cuales, la muerte o la finitud puede entenderse como el mal o como una concienciación del final que lleva aparejada la responsabilidad y que genera en el sujeto el deseo de abrazar lo efímero y de amar todavía más la vida. Pues, en realidad, puede argüirse que la muerte conduce al sujeto a comprender que lo terrible no es morir, sino, no saber vivir.

De acuerdo con lo expresado, el sujeto podría necesitar un encuentro con el vampiro para amar la vida ante el peligro de la muerte. Pues si el individuo anhela la vida vampírica, puesto que es eterna, ¿le consolaría la eternidad y le permitiría cumplir sus propósitos? ¿O caería en el aburrimiento? Podría concluirse que el sujeto debe tomar conciencia de que no necesita al vampiro para empezar a amar la vida, sino que

más bien necesita hacerse responsable de sí mismo, darse cuenta que no es un ser-para-la-muerte [Sein-zum-Tode], sino un ser-para-la-vida y vivir según la concepción cíclica del tiempo: vivir pensando que la vida puede repetirse infinitas veces siguiendo la fórmula nietzscheana. De esta forma, podrá amar la vida, abrazar el destino y hacer de estos una obra de arte: sin *dejar que la vida le viva*, pero *creando una vida que pueda amar*. El encuentro con el vampiro y la alternativa vital que implica empuja al sujeto a no resistir al mal, a amar el mal y, en definitiva, *a mirar el mal de frente*, pues “el secreto para cultivar una existencia más fecunda y más gozosa consiste en vivir peligrosamente” (GC IV, 283).

PREVIOUS ISSUES

Corpus, justification and methodology

Friedrich Nietzsche is one of the philosophers who influenced on the European man's concept of fate, whose cultural past has to be questioned to its origin. Nietzsche could represent the occidental consciousness. His philosophy incites to reinterpret the man's knowledge and values that have been imposed to him. Forefather of hermeneutics, prophet of nihilism, Nietzsche should be considered the founder of philosophy of life. This research project uses Nietzsche's philosophy, given that his works are of great referential richness, and it can be applied to different fields, i.e., literature. The German philosopher is situated at the origin of one of the most important approaches of cultural interpretation nowadays.

Regarding literature, the vampire myth also belongs to our culture as it could be considered that it symbolizes the human anxieties of all centuries. Human being yearns for immortality, since time is one of the modern man's biggest concerns. The vampire along with his masks and metamorphosis belongs to our human essence. For this reason, it is considered appropriate to carry out a relatively unexplored *study in scarlet* about the vampire's projection on philosophy.

Literature can reflect the life concerns that human being manifests. These anxieties embody the figure of the vampire, as it takes part of the human. Paraphrasing Antonio Ballesteros (2000), the vampire's thirst as well as its longing also belongs to the human being. Man has invented a being with metamorphosis power who is in the dark about the time limits and who enjoys freewill. Freedom is hidden behind human being's deepest fears. However, the vampire with its Dionysian and cruel nature enjoys the immortality that man yearns for. The reason why the vampire myth is considered of great interest is its versatile character, as the vampire embodies our fear of otherness and it represents the catalyst of desire. Because of this, the vampire arouses at the same time repulsion and fascination, beauty and horror. The vampire offers a variety of interpretations: vampire as the epitome of romantic hero, love epitome, sexuality, otherness, horror, etc.

It has been chosen British literature considering that it is one of the fields where the myth has most proliferated, although the myth has been influenced by the literary antecedents of the Germanic field, such as Bürger's *Lenore* (1773), Goethe's "Die Braut von Corinth" (1797) or Ludwig Tieck's "No despertéis a los muertos" (1800), among others. In particular, it has been selected the 19th century since it symbolizes the end of Romanticism and the beginning of Victorian society. The latter epitomizes order and good manners whereas the vampire brings the chaos. Also, the reason why it has been selected the 19th British literature is due to the posterior influence of this vampire prototype. In fact, in 20th century, many writers have published texts where the individuals prefer to turn into vampires and give up to their human condition, given that they testified the cruelty hidden in the humanity and they found out the vampire's strong moral code, therefore, they finally manifest sympathy for the evil figure: "The Monster Club" (1975) by Ronald Chetwynd-Hayes, *The Hunger* (1981) by Whitley Strieber, "Immunity" (1996) by Toni Brown, *Vampyr* (1981) by Jan Jennings, *Vampyr* (1996) by Terri de la Peña or *Hôtel Transylvania* (1978) by Chelsea Quinn Yarbro.

Status of the issue

With respect to the status of the issue, there are available different types of materials. Regarding the topic of the vampire in relation to Nietzsche's philosophy there are only a few researches that suggest this connection. On one hand, Andreas Urs Sommer's paper on Nietzsche and vampirism works as a starting point for this research project: "Moral als Vampirismus. Leben und Blutsaugen bei Friedrich Nietzsche". In this paper, he carries out an unexplored study about how Nietzsche interprets morality, Christianity, science, talent and philosophy as different types of vampirism. The author considers that vampirism is crucial to comprehend Nietzsche's thinking and he understands the role of the philosopher of the future as the role of a vampire hunter. On the other hand, in "Zarathustras Vampirismus", Tobias Nikolas Klass has made a political research on Nietzsche's *Thus spoke Zarathustra*. He concluded that Zarathustra could be analyzed as a revenant who had to take refuge into the mountains in order to rise from his own ashes. Afterwards, Zarathustra could come back to civilization to teach men about the *Übermensch*. Finally, it is necessary to add that, in relation to vampirism in Nietzsche's philosophy, it can be stated that the metaphorical use of blood by the philosopher leads to think that there is a theory of blood in many of his texts.

As for the vampire myth itself there are plenty of researches. In Spain there are

many works that offer an analyses of the English vampire: Antonio Ballesteros' *Vampire Chronicle: Historia natural del Vampiro en la Literatura Anglosajona* (2000), where the specialist on English vampires offers an analysis of many vampirical works written in English language; Julio Ángel Olivares Merino's *Cenizas del Plenilunio Alado: pálpitos y vestigios del vampiro en la literatura inglesa anterior a Dracula* (2001), where he traces the evolutionary changes of the English vampire previous to Stoker's novel; Encarni López González's *La metamorfosis del vampiro: características y evolución del personaje en la literatura en lengua inglesa y española* (2005), where she analyses the "vampire of blood" and the "psychological vampire" in English and Spanish literature between 1819 and 1927; Santiago Lucendo Lacal's *El vampiro como Imagen-Reflejo: estereotipo del horror en la Modernidad* (2009), which consists of an analysis of vampire stereotypes, specially, the vampire as a reflection of modernism; Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez's *Terror y placer: hacia una (Re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa* (2011), which deepens into Anglo-Saxon vampirical literature with a special highlight to female prototype and, finally, *Miedo y deseo: historia cultural de Drácula (1897)* (2018), where Alejandro Lillo Barceló examines in detail Stoker's vampire.

In English as well there is a large variety of books, among others: *The Living Dead: A Study of the vampire in Romantic literature* (1981), where James Twitchell develops an exhaustive analysis of the vampire evolution from folklore to 21th century; *The Vampire in Nineteenth Century English Literature* (1988), where Carol A. Senf traces the evolution of the vampire's metaphorical uses from folklore to the end of Victorian Age; *Vampyres, Lord Byron to Count Dracula* (1991), where Christopher Frayling explores the implications of the vampire myth from Vlad Țepeș to the dictator Ceaușescu and he analyzes the evolution of the myth from Byron to Stoker; *Reading the Vampire* (1994), where Ken Gelder examines the multiple manifestations of the vampire in English and American literature, and more recent studies such as *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy the Vampire Slayer* (2005) by Milly Williamson or *The vampire: a new history* (2018), where Nick Groom defends that the vampire has been used to express human traumas. There is an enormous variety of works dealing with the English literary vampire in many languages, although there are only a few publications about the relation between Nietzsche and vampirism.

Regarding Nietzsche's philosophy in particular, the reader can enjoy a wide

range of possibilities. During the last years in Spain, the figure of the German philosopher has aroused great interest for researchers: there are many research groups and several publications. In this sense it operates: *Sociedad Española de Estudios sobre Nietzsche* (SEDEN), whose work includes many translations on Nietzsche as well as the journal *Estudios Nietzsche*; and *Seminario Nietzsche Complutense* (SNC), responsible for the research and diffusion of the Nietzschean thought. In addition, Eduardo Valls Oyarzun's researches are used as a methodology for this thesis, since they explore the presence of Nietzsche's philosophy in the English context of 19th century in texts such as *Dueños del tiempo y del espanto* (2017), where the author examines the genealogy of the Nietzschean responsibility in Victorian narratives.

Also, there is a large amount of bibliography about Nietzsche's philosophy in Spain such as Gonzalo Sobejano's *Nietzsche in Spain 1890-1970*, where the author explores Nietzsche's interest and repercussion in Spanish writers; Remedios Ávila Crespo's *Nietzsche y la redención del azar* (1986) or *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto* (1999), among others; Germán Cano's *Nietzsche y la crítica de la modernidad* (2001), where he provides a reflection about Nietzsche and the crisis of modern culture; Diego Sánchez Meca's *Nietzsche: la experiencia dionisiaca del mundo* (2005), where he explores the requirements that Nietzsche presents to the reader in order to affirm life from a Dionysian expression of the world; Mariano Rodríguez's *Nietzsche y la transvaloración de la cultura* (2015), which consists of many research works dealing with the Nietzschean transvaluation of values highlighting the cultural, moral and political transformation; the work of Sergio Santiago Romero and Sergio Antoranz López in *La recepción de Nietzsche en España. Literatura y pensamiento* (2017), which offers a recompilation of many studies about Nietzsche's reception in Spanish literature and finally, a forthcoming edition about the poetry of young Nietzsche prepared by Arno Gimber (2019). All these texts as well as others that these authors have published about the German's philosophy reveal their unquestionable Nietzschean research work.

CUESTIONES PRELIMINARES

Corpus, justificación y metodología

Friedrich Nietzsche es uno de los filósofos que influyeron en la concepción del destino del hombre europeo, cuyo pasado cultural ha de ser cuestionado hasta sus orígenes. Nietzsche podría comprenderse como la representación de la conciencia occidental. Su filosofía incita a reinterpretar el conocimiento y los valores del hombre que le han sido impuestos. Este proyecto de investigación utiliza la filosofía de Nietzsche, puesto que sus trabajos son de gran riqueza referencial y pueden aplicarse a diferentes campos, como puede ser, la literatura. El filósofo alemán se sitúa en la raíz de los más importantes enfoques de interpretación cultural vigentes en la actualidad.

El mito del vampiro, por su parte, pertenece a la cultura, ya que simboliza las ansiedades humanas de todos los siglos. Entre los anhelos del ser humano puede incluirse la inmortalidad desde que el tiempo es una de las grandes preocupaciones del hombre moderno. El vampiro, con sus máscaras y metamorfosis, forma parte de la esencia humana. Por estas razones, se considera apropiado desarrollar un *estudio en escarolata* poco explorado sobre la proyección del vampiro en la filosofía.

Puede considerarse que la literatura refleja las preocupaciones de la vida que el ser humano manifiesta. Estas ansiedades están encarnadas en la figura del vampiro, del cual no podemos prescindir, pues forma parte del ser humano. Parafraseando al investigador Antonio Ballesteros (2000), la sed del vampiro, así como sus anhelos también le pertenecen al ser humano. El hombre ha inventado un ser proteico que desconoce los límites del tiempo y que disfruta del libre albedrío. La libertad representa uno de los miedos más profundos del ser humano. En cambio, el vampiro, de naturaleza dionisíaca y cruel, disfruta de la inmortalidad que el hombre ansía.

La razón por la cual se considera de gran interés la figura del vampiro se debe al carácter versátil que ofrece este mito, pues encarna el miedo al otro y representa un catalizador del deseo humano. Es por ello que el vampiro suscita a la vez repulsión y fascinación, belleza y horror. Ofrece un largo abanico de posibilidades interpretativas: el vampiro como el epítome del héroe romántico, como epítome del amor, de la sexualidad, del Otro o del horror.

Se ha elegido la literatura británica dado que es uno de los campos donde el mito del vampiro más ha proliferado, aunque esta tradición se ve influenciada por los antecedentes literarios del ámbito germánico, como puede ser *Lenore* (1773) de Bürger, “Die Braut von Corinth” (1797) de Goethe o “No despertéis a los muertos” (1800) de Ludwig Tieck, entre otros. En particular, se ha escogido el siglo XIX británico, puesto que representa la simbiosis entre el final del Romanticismo y el comienzo de la época victoriana a través de obras como “The vampyre” de John Polidori, *Varney the vampyre* de James Malcolm Rymer, “Carmilla” de Sheridan Le Fanu y *Dracula* de Bram Stoker. El periodo victoriano epitomiza el orden y las buenas maneras donde el vampiro trae el caos.

Asimismo, la elección de la literatura decimonónica británica se debe también a la influencia posterior de este prototipo de vampiro. En efecto, en el siglo XX, varios escritores publicaron textos donde los individuos prefieren convertirse en vampiros y renunciar a su condición humana, dado que atestiguan la crueldad escondida en la humanidad, descubren un fuerte código moral en vampiro y manifiestan, finalmente, simpatía por la figura del Mal: “The Monster Club” (1975) de Ronald Chetwynd-Hayes, *The Hunger* (1981) de Whitley Strieber, “Immunity” (1996) de Toni Brown, *Vampyr* (1981) de Jan Jennings, *Vampyr* (1996) de Terri de la Peña o *Hôtel Transylvania* (1978) de Chelsea Quinn Yarbro.

Estado de la cuestión

En cuanto al tópico del vampiro en relación con la filosofía de Nietzsche existen pocos estudios que sugieran esta conexión. Por una parte, el artículo de Andreas Urs Sommer sobre Nietzsche y el vampirismo funciona como un punto de partida para este proyecto: “Moral als Vampirismus. Leben und Blutsaugen bei Friedrich Nietzsche”. En el artículo se desarrolla un estudio sobre cómo Nietzsche interpreta la moral, el cristianismo, la ciencia, el talento y la filosofía como tipos de vampirismos. El autor considera el vampirismo crucial para comprender el pensamiento de Nietzsche y entiende la función del “filósofo del futuro” como un cazador de vampiros. Por otra parte, Tobias Nikolas Klass en “Zarathustras Vampirismus” realiza una lectura política de *Así habló Zaratustra*. Concluye que el profeta puede ser analizado como un renacido que debe refugiarse en las montañas para poder renacer de sus propias cenizas. Después Zaratustra vuelve a la humanidad para enseñarle el *ultrahombre*. Por último, cabe añadir que, en relación con el vampirismo en la filosofía de Nietzsche, puede argüirse que el

uso metafórico de la sangre por parte del filósofo conduce a pensar que se halla una teoría de la sangre en varios de sus textos.

En cuanto al propio mito del vampiro hay una gran variedad de estudios. En España, se encuentran varios tipos de trabajos que ofrecen un análisis del vampiro inglés: *Vampire Chronicle: Historia natural del Vampiro en la Literatura Anglosajona* (2000), de Antonio Ballesteros, especialista en los vampiros ingleses, brinda un análisis de varias obras vampíricas escritas en lengua inglesa; Julio Ángel Olivares Merino en *Cenizas del Plenilunio Alado: pálpitos y vestigios del vampiro en la literatura inglesa anterior a Dracula* (2001), traza las constantes evolutivas del vampiro inglés anterior a la novela de Stoker; en *La metamorfosis del vampiro: características y evolución del personaje en la literatura en lengua inglesa y española* (2005), Encarni López González analiza el “vampiro de sangre” y el “vampiro psicológico” en la literatura inglesa y española entre 1819 y 1927; *El vampiro como Imagen-Reflejo: estereotipo del horror en la Modernidad* (2009), de Santiago Lucendo Lacal, consiste en el análisis de estereotipos del vampiro, sobre todo, el vampiro como reflejo de la modernidad; *Terror y placer: hacia una (Re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa* (2011), de Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez, quien realiza un recorrido por la literatura vampírica anglosajona prestando especial atención a la manifestación femenina; o *Miedo y deseo: historia cultural de Dracula (1897)* (2018), donde Alejandro Lillo Barceló examina detalladamente el vampiro de Stoker, entre otros.

En lengua inglesa también puede encontrarse una gran variedad de textos, entre los cuales destacamos *The Living Dead: A Study of the vampire in Romantic literature* (1981), donde James Twitchell realiza un análisis exhausto de la evolución del vampiro desde el folclore hasta el siglo 21; *The Vampire in Nineteenth Century English Literature* (1988), donde Carol A. Senf traza la evolución del uso de las posibilidades metafóricas del vampiro desde el folclore hasta finales de la época victoriana; *Vampyres, Lord Byron to Count Dracula* (1991), donde Christopher Frayling explora las implicaciones del mito del vampiro desde Vlad Țepeș hasta el dictador Ceaușescu y analiza la evolución del mito del vampiro desde Byron hasta Stoker o *Reading the Vampire* (1994), donde Ken Gelder examina las múltiples manifestaciones del vampiro tanto en la literatura inglesa y americana como en el cine; o estudios más recientes como *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy the Vampire Slayer* (2005), de Milly Williamson o *The vampire: a new history* (2018),

de Nick Groom, quien considera que el vampiro ha sido utilizado para expresar traumas humanos. Existen varios estudios de investigación que tratan el vampiro inglés en diferentes lenguas, sin embargo, contamos con pocas publicaciones respecto a la relación de Nietzsche con el vampirismo.

En cuanto a la filosofía de Nietzsche en particular, durante los últimos años en España, la figura del filósofo alemán ha suscitado gran interés para los investigadores, pues se cuenta con varias publicaciones y grupos de investigación. En este sentido opera: *La Sociedad Española de Estudios sobre Nietzsche* (SEDEN), entre cuyas labores destacan las traducciones emprendidas sobre Nietzsche, así como la revista *Estudios Nietzsche* y el *Seminario Nietzsche Complutense* (SNC), encargado de la investigación y difusión del pensamiento nietzscheano. Además, las investigaciones de Eduardo Valls Oyarzun son utilizadas como método para esta tesis, puesto que exploran la presencia del pensamiento de Nietzsche en el contexto inglés del siglo XIX. En *Dueños del tiempo y del espanto* (2017), el libro que condensa varios de sus estudios previos, se examina la genealogía de la responsabilidad nietzscheana en la narrativa victoriana.

Asimismo, puede recabarse una gran cantidad de bibliografía sobre la filosofía de Nietzsche en lengua española desde Gonzalo Sobejano, con su obra pionera *Nietzsche en España 1890-1970* (1967), donde se explora en profundidad tanto el interés como la repercusión de Nietzsche entre los pensadores y escritores españoles; Remedios Ávila Crespo, *Nietzsche y la redención del azar* (1986) o *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto* (1999), entre otros; Germán Cano en *Nietzsche y la crítica de la modernidad* (2001) brinda una reflexión sobre Nietzsche y la crisis de la cultura moderna; Diego Sánchez Meca explora en *Nietzsche: la experiencia dionisiaca del mundo* (2005) las exigencias que Nietzsche presenta al lector para afirmar la vida desde una expresión dionisiaca del mundo; *Nietzsche y la transvaloración de la cultura* (2015), editado por Mariano Rodríguez consiste en varios trabajos de investigación que tratan la transvaloración nietzscheana de los valores, haciendo hincapié en la transformación cultural, moral y política; *La recepción de Nietzsche en España. Literatura y pensamiento* (2017), coordinado por Sergio Santiago Romero y Sergio Antoranz López, ofrece la recopilación de varios estudios sobre la recepción del pensamiento del alemán en la literatura y filosofía española hasta la próxima edición de Arno Gimber (2019) sobre la poesía del joven Nietzsche, entre

otros. Tanto estas obras como otras que se han publicado sobre el filósofo alemán traslucen una labor de investigación nietzscheana incuestionable.

INTRODUCCIÓN

GENEALOGÍAS VAMPÍRICAS

Puede argüirse que la figura del vampiro lleva existiendo en las culturas del mundo desde el comienzo de los tiempos. Se conocen distintas variaciones de la manifestación del vampiro dada su versatilidad y adaptabilidad a los siglos, en deidades femeninas como Kali, Ishtar, Isis, Cibele, Astarte o Astoreth. Incluso, algunas interpretaciones de la Génesis consideran a Lilith la primera esposa de Adán y el primer vampiro femenino: Lilith fue condenada a convertirse en un demonio femenino que asesinaba a los niños (incluidos los suyos propios) por haber desafiado la autoridad de Adán¹. La figura del vampiro es recurrente en gran parte de las culturas²: los asirios y los babilonios tenían presente al *Ekimmu*, en Mesopotamia existía *Utukhu*, *Maskin* y *Alal*, en Egipto las diosas Baba, Srun, Apop y el dios de la muerte Osiris, en Serbia *Kuzlak*, en Rumanía el *strigoi* o el *moroi* y en la cultura romana antigua predominaba la figura de *lamia*, *empusae* y *strige*, en China *Kuang-shih*, en Grecia *vrykolakes*, en Alemania *Niachtzehrer*, en Rusia *upir* o en Hungría *vampir*³.

¹ La única referencia a la figura de Lilith que aparece en la Biblia no menciona esta teoría: “Y se encontrarán allí los gatos monteses y las hienas y gritarán unos contra otros los sátiros; allí descansará Lilit y encontrará su reposo” (Isaías 34:14). Sin embargo, las interpretaciones posteriores de la Génesis (1, 27) han fortalecido esta hipótesis: “Lilit surgió del intento de comprender la diferencia entre los dos mitos de creación de Génesis, puesto que en la primera historia, en Génesis 1, hombre y mujer son creados igual y conjuntamente, mientras que en la segunda historia, en Génesis 3, la mujer es creada después del hombre y a partir de su cuerpo. Según la sencilla lógica propia de las leyendas, Lilit era la primera esposa, que era peor que la segunda” (Baring y Cashford 575). En consecuencia, las narraciones de la historia de Lilith se han centrado en su rebelión contra su esposo Adán y por tanto, contra Dios, y en su posterior castigo (véase Graves y Patai, 1986: 59-60). Además, según J. M. de la Prada “debemos destacar a la diosa Lilith, a la que con posterioridad se ha considerado como la primera esposa de Adán. Bellísima y seductora, conducía a los hombres a la perdición mediante sus asechanzas eróticas, sus continuas incitaciones a la lujuria más desenfrenada. Se la ha representado como una hermosa mujer, desnuda, con garras en lugar de pies, dotada de alas y coronada, portando una cuerda y una vara de medir, y rodeada de una escolta de búhos y leones” (56).

² Para una enumeración completa de las figuras vampíricas en otras culturas se puede consultar la tesis doctoral de Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez (2011): *Terror y placer: hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa*, pp. 132-144. Además, cabe añadir que destaca sobre todo la variante húngara, ya que McNelly alega que es de allí de donde proviene el vampiro, siendo *vam-* sangre y *pir-* monstruo (10).

³ Respecto al Reino Unido, el término vampiro apareció por primera vez en el siglo XVII (Paul Ricaut 1679; Forman 1741, aunque una extensa y clara definición del vampiro se encuentra en *Travels* (Anónimo, 1810). Cabe destacar la variante lingüística del vampiro que propone Elisabetta Ragagnin, quien en un estudio reciente, ofrece una alternativa etimológica frente al origen eslávico propuesto hasta la fecha: “that meanings such a ‘glutton’, ‘evil spirits/demons’ and ‘evil creatures that suck like vampires’ are semantically closely linked. They have clearly developed from the basic Turkic verbal stem *oop* – ‘to swallow, to gulp down’. Furthermore, in some languages, derivatives of *oop* were generalized to evil kinds

También la figura de Lilith y lamia desempeñan un papel imprescindible en la creación de la vampiresa, sobre todo en la poesía romántica inglesa. Poetas como John Keats bebieron de estas fuentes para escribir poemas como “La belle dame sans merci” o “Lamia” (Ballesteros, *Vampire* 20). Además, la serpiente es un símbolo recurrente en el discurso vampiroológico como se va a comprobar en los próximos capítulos:

Es interesante la interpretación posible que conecta a *la belle dame* con un vampiro femenino, una lamia. De hecho, la descripción física de la lamia es sorprendentemente similar a la de *la belle dame* [...] Al carecer de nombre, no obstante, *la belle dame* puede ser interpretada asimismo como uno de los títulos aplicables a la figura de Lilith. El propio Keats establece esta conexión en “Lamia” donde describe a Lamia / Lilith como una dama cruel sin ningún tipo de compasión, una frase casi idéntica a la traducción del título de este poema. Los aspectos de esta mujer incluyen muchos de los exhibidos en representaciones anteriores de Lilith, incluyendo el poema “Lamia”. (Sánchez-Verdejo Pérez 856-857)

En el Antiguo Testamento existen algunos episodios en los cuales se mencionan rituales como la alimentación con la carne del ganado o actos vampíricos como beber la sangre de Cristo: “porque la sangre es vida” (Dt. XII: 22, 24). La fascinación del ser humano por la sangre, su significante y significado, proviene ya desde tiempos ancestrales.

Discutir acerca del sentido antropológico del vampiro es una tarea ardua, ya que sus raíces son múltiples y no es el objetivo de este estudio identificar las derivaciones vampíricas en su totalidad. No obstante, conviene detenerse un instante en las razones de su aparición para poder comprender cómo se ha consolidado el mito. El vampiro es tan antiguo como la raza humana. Su origen data ya desde Mesopotamia, la Antigua Grecia o Egipto a través de la aparición de distintos seres que bebían la sangre de sus víctimas o deidades que utilizaban la sangre como sacrificio de los humanos. Su origen, pues, se encuentra en las creencias populares y en el culto a los antepasados. Las figuras antes mencionadas, como la diosa Kali, requerían un mayor sacrificio por parte de los humanos a cambio de protección: la sangre (Ballesteros, *Vampire* 20-21). Con el paso

of demons, losing any semantic connection with the primary idea of sucking. In modern Turkish dialects, the lexeme *obur*, besides meaning ‘glutton’, refers to a dead body lying in the grave. However, to refer to ‘vampires’, i.e. undead that suck blood, two terms are used: *vampire* and *hortlak*. The first one represents the internationalism dealt with so far, whereas the last term is of Turkic origin” (66-67). Respecto al origen eslavo, Brian Cooper defiende que el vampiro podría provenir del “ruso antiguo *upiri*” como préstamo del latín dacico *impurus*: “a new etymology is proposed for the word based on Common Slavonic borrowing from Dacian Latin and interborrowing of words within the Balkan Sprachbund” (251).

de los siglos, las distintas variaciones han ido adoptando diferentes manifestaciones. Así, las enfermedades que fueron surgiendo, tales como las epidemias, la rabia o el canibalismo, entre otras, se comprendieron como rasgos vampíricos.

A pesar de los miedos fundados ya por las religiones, el vampiro simboliza también uno de los miedos humanos más primitivos: sobrevivirse a sí mismo. Las leyendas sobre Vlad Țepeș⁴ o la condesa Bathory⁵, entre otras, aumentaron todavía más el miedo de las creencias populares. A pesar de no existir pruebas verídicas para identificar a ambos personajes como vampiros, sus actos se han considerado de esta magnitud. La crueldad con la que trataba Vlad Țepeș a sus enemigos turcos empalándoles para que sufrieran una muerte lenta o las distintas leyendas que han ido variando con el paso del tiempo en torno a su figura: la leyenda del mercader, la mujer embarazada, etc.⁶ son un claro ejemplo de la crueldad exacerbada que estaba al orden del día en los siglos XV-XVI (recuérdese figuras como Catalina de Médicis, Maquiavelo o María Tudor — *Bloody Mary*).

Para conocer el origen del vampiro y su expansión por el mundo, se han ido recogiendo varios testimonios en textos como *El tratado de los vampiros* de Augustin Calmet o *The vampire, his kith and kin* de Montague Summers. Si anteriormente las creencias populares hacían alusión a distintos seres o dioses, desde los años 1700 apareció una nueva palabra que atormentaría desde entonces las mentes humanas: el vampiro. Para Paul Barber, el tratado de paz de Passarowitz desempeñó una función imprescindible en la aparición de esta figura:

⁴ En el siglo XVI, el príncipe de Valaquia adquirió el apodo de “Țepeș” debido a su táctica de aterrar a sus enemigos turcos empalándoles. “Țepeș” proviene en realidad de la palabra “țeapă” que significa “palo largo y afilado en un extremo [estaca] (usado en el pasado como herramienta de tortura)” (entrada DEX [Diccionario de la lengua rumana], la traducción es mía).

⁵ La condesa húngara se ha asociado con el vampiro, ya que pensaba que al bañarse en la sangre de doncellas jóvenes y vírgenes, podía mantener su juventud. Su historia ha inspirado a escritores como Bram Stoker o Sheridan Le Fanu para escribir su obra maestra “Carmilla”.

⁶ Raymond T. McNally y Radu Florescu explican algunos de las leyendas que gravitan en torno a los actos crueles que Vlad Țepeș pudo haber cometido: “una vez hizo fabricar una olla enorme con dos manijas y sobre ella un aparato realizado con tablones agujereados, de tal modo que un hombre pudiera atravesarlos con su cabeza. Luego hizo que se encendiera un gran fuego bajo la olla e hizo echar agua en ella e hirvió a los hombres de esta manera” (142-143). Aunque, en realidad, los documentos más antiguos que se refieren a los posibles actos del príncipe están recogidos en “sendos manuscritos alemanes de la biblioteca del monasterio de Saint-Gall (Suiza): ‘Hacia enterrar a sus enemigos hasta el ombligo y después hacía disparar contra ellos [...] Hacia ensartar a la gente y, si se movían demasiado, empalaba también sus manos para impedir que gesticularan. Hizo hervir vivo a un gitano que había robado y obligó a comérselo a su familia que había acudido a reclamar [...] Colgaba a la gente de los cabellos. Hacia decapitar a sus enemigos e invitaba a comer sus cabezas a otros enemigos, a los que hacía decapitar después de la comida [...]’” (Molina Foix 32). Su traducción al inglés puede consultarse en Raymond McNally y Radu Florescu, *In Search of Dracula*, Londres, New English Library, 1975, pp. 165-70.

In retrospect it seems clear that one reason for all the excitement was the Peace of Passarowitz (1718), by which part of Serbia and Walachia were turned over to Austria. Thereupon the occupying forces, which remained there until 1739, began to notice, and file reports on, a peculiar local practice: that of exhuming bodies and “killing” them. Literate outsiders began to attend such exhumations. (5)

Existen varios informes vampíricos de los siglos XVII-XVIII donde se describen seres extraños atacando las aldeas de los campesinos. Poco a poco, se fueron consolidando los rituales y las ceremonias para destruir el vampiro y deshacerse así de la *maldición*. Tanto Calmet como Summers y Barber exponen los testimonios de Peter Plogojowitz⁷ (Serbia), Arnold Paole (Serbia) o el *vrykolaks* del botánico francés Tournefourt (Grecia). En los tres casos, sus fallecimientos provocaron otras muertes repentinas en sus respectivos pueblos. El miedo de los campesinos hizo que se exhumaran los cuerpos y comprobaran las razones de estas muertes que actuaban a modo de epidemias.

Sin embargo, este hecho era desconocido por los campesinos, ya que creían que eran los propios muertos los que regresaban de sus tumbas para asesinar al resto de los vecinos. Durante los desentierros los cuerpos mostraban las mismas características: posición de lado, sangre en la boca, cuerpo hinchado, nuevas uñas, nuevo pelo, etc. Aunque existen varias leyendas, estos son considerados los testimonios más significativos sobre los vampiros surgidos en el folclore durante el siglo XVII. Así pues, puede hallarse aquí otra razón del origen del vampiro, de su expansión y del interés que ha suscitado posteriormente en los escritores. Fueron las epidemias de los años 1725-1732 de Serbia, fue la peste negra, fueron las enfermedades desconocidas por los campesinos las que originaron al vampiro.

La función que ha desempeñado la religión en la creación de la figura del vampiro ha resultado fundamental para difundir las creencias en la criatura de la noche. Los católicos utilizaron este tipo de testimonios para aumentar los miedos de los

⁷ Por ejemplo, el testimonio sobre el vampiro Peter Plogojowitz fue recogido en el informe oficial de Frombald, oficial imperial en Gradiska alrededor del año 1725. Testigo del desentierro y de la ejecución del vampiro, Frombald quiso dejar constancia de los asombrosos hechos en el diario austriaco *Das Wienerisches Diarium*. El diario, publicado el 21 de julio del 1725, se encuentra en la Biblioteca Nacional de Viena bajo el título *Copia eines Schreibens aus dem Gradisker Distric in Ungarn*. Han sido varios los escritores que han utilizado este informe como fuente. Este es el caso de Augustin Calmet, en cuyo *Tratado sobre los Vampiros* se detalla cada testimonio mencionado. En varios países como Rumanía, Serbia o Grecia, entre otros, se exhumaban los cuerpos para clavarles una estaca en el corazón. En algunos casos, se extraía el corazón para hervirlo en una olla hasta explotar. Se pensaba que de esta forma se acababa con la maldición del vampiro tanto para el propio vampiro como para sus víctimas. Para una recopilación de testimonios y una información detallada sobre la figura del *strigoi*, el vampiro rumano, en la literatura oral de Rumanía, véase “De cadáveres desenterrados y corazones quemados: testimonios sobre los muertos vivientes en la literatura oral rumana”, Catalina Badea y Alexandra Chereches (2018).

campesinos: el miedo a una vida eterna en agonía o la posibilidad de regresar de la tumba para atacar a los seres queridos. Los campesinos podían hallar la salvación en la religión. La creencia en Dios y la protección del sacerdote⁸ como su máximo representante en la tierra iba a acabar con el tormento de los campesinos. Detrás de la ayuda que ofrecían los católicos, había, sin embargo, una razón oculta. En *The Living Dead*, James Twitchell explica cómo la Iglesia Católica ha usado al vampiro como una herramienta política⁹:

The Catholic Church had other than doctrinal uses for the vampire myth: it became a tool in territorial expansion and domination. By the 1600s the church had encountered its most difficult time expanding to the East, for in the Balkans it met the entrenched resistance of established religions, and here the vampire story was used as a wedge of ecclesiastical polity. The most terrible diving of this wedge was the assertion that all who were buried in unconsecrated ground would be denied eternal rest, instead becoming vampires. This assertion had a profound proselytizing effect on both Moslems and Greek Orthodox, who has relatively recently, come to believe in afterlife. Now here the Catholic Church warning that same afterlife might be spent not just in eternal agony, but in the ceaseless ravaging of one's family and friends. (14)

Los países del Este se encontraron con unas creencias religiosas cuestionables. Su creencia en la vida después de la muerte, la influencia de las doctrinas cristianas provocaron en estos territorios un terrible miedo a las apariciones y transformaciones de los vampiros, que se escondían bajo la antigua y tradicional moral de lo “bueno” y lo “malo”. Preocupados *por hacer el bien*, se vieron paulatinamente controlados por la religión a través de las supersticiones vampíricas, que se manifiestan como una respuesta natural a la forma de ver el mundo.

La iglesia se encargó de fomentar este cuerpo doctrinal mediante los dogmas religiosos: el suicidio, fallecer sin estar bautizado, estar excomulgado, entre otros, previniendo a sus habitantes de que estos hechos les iban a convertir en vampiros. De este modo, el espacio habitado va adquiriendo rituales y tintes religiosos (normas) donde el encargado de destruir al vampiro es el sacerdote. Para poder avanzar con la expansión hacia el Este, los católicos se beneficiaron de los testimonios que aparecían

⁸ También Nietzsche, como se verá en la segunda parte de la introducción, realiza en el *Anticristo* una fuerte crítica a la figura del sacerdote y al Cristianismo por haber creado términos como el “más allá”, “la vida eterna”, “el alma inmortal” para atormentar al ser humano (AC, 38).

⁹ No resulta descabellado afirmar este dado, ya que, podría tratarse de una de las funciones de la religión tal como sostiene Terry Eagleton en *Culture and the Death of God* (2014): “religion has been one of the most powerful ways of justifying political sovereignty” (1).

en las regiones, dado el miedo que generaban. Además, Transilvania, “la tierra más allá del bosque”, era una tierra fértil para el mito del vampiro y representaba “the actual meeting place of Eastern and Western religions. It is no wonder, then, that the historical Dracula would live in the Balkans, caught between the Moslem and the Christian empires” (Twitchell 15). La Iglesia ha empleado las supersticiones y los testimonios sobre exhumaciones y técnicas antropopaicas para manipular a los campesinos y hacerles creer que la única salvación del hombre era creer en Dios.

Pero, ¿qué se entendía exactamente por vampiros? Augustin Calmet los define así:

Hombres muertos desde hace varios meses, que vuelven, hablan, marchan, infestan los pueblos, maltratan a los hombres y los animales, chupan la sangre de sus prójimos, los enferman, y, en fin, les causan la muerte: de suerte que no se pueden librar de sus peligrosas visitas y de sus infestaciones, más que exhumándolos, empalándolos, cortándoles la cabeza, arrancándoles el corazón o quemándolos. Se da a estos revinientes el nombre de upiros o vampiros, es decir, sanguijuelas, y se cuentan de ellos particularidades tan singulares, tan detalladas y revestidas de circunstancias tan probables, y de informaciones tan jurídicas, que uno no puede casi rehusarse a la creencia que tienen en esos países, de que los revinientes parecen realmente salir de sus tumbas y producir los efectos que se les atribuyen. (28)

Desde el punto de vista del folclore, los hallazgos de los testimonios presentan características del vampiro. Puede categorizarse la figura del vampiro en dos tipos: el vampiro folclórico y el vampiro literario o de ficción. Entre ambos se establecen diferencias filosóficas e ideológicas. Para poder explorar estas diferencias se apela a las teorías de Lévi-Strauss, quien analiza la función del mito en su contexto, ya que a través de esta relación se pueden manifestar las características que definen la sociedad. En la *Antropología estructural* sostiene que: “la mitología será considerada un reflejo de la estructura social y de las relaciones sociales. Y si la observación contradice la hipótesis, se insinuará al punto que el objeto propio de los mitos es el de ofrecer una derivación a sentimientos reales pero reprimidos” (Lévi-Strauss 230). De modo que, si el mito del vampiro cambia el contexto original, adquiere nuevos valores y funciones. La relación del mito del vampiro con el contexto en el que se manifiesta subraya las características de esa misma sociedad y cultura. De acuerdo con las palabras de Lévi-Strauss, el mito del vampiro representa el reflejo de la sociedad (en este caso, del contexto rural

folclórico y de la cultura decimonónica). Asimismo, el mito reproduce las pulsiones reprimidas.

Por una parte, el vampiro folclórico se desenvuelve en un contexto rural y encarna al campesino que vive en el cementerio: “a plump Slavic fellow with long fingernails and a stubbly beard, his mouth and eye open, his face ruddy and swollen. He wears informal attire—in fact—, a linen shroud- and he looks for all the world like a disheveled peasant” (Barber 2). El vampiro folclórico surge de las leyendas y de los testimonios sobre los no-muertos. Las características físicas presentes en los cuerpos desenterrados bastaron a los campesinos para identificar a los fallecidos como posibles vampiros.

Dichas características ya se justificaron años más tarde por los avances médicos sobre la descomposición del cuerpo tras la muerte. Sin embargo, a consecuencia del desconocimiento médico de la época¹⁰, de la variedad de enfermedades que se expandían en las zonas rurales y de la necesidad imperante del ser humano de definir y categorizar aquello que no comprende, se ha acabado por expresar aquello que era inefable y no debía ser mencionado: el vampiro.

Por otra parte, el vampiro literario o de la ficción surge de la fascinación que, a lo largo de los siglos, han producido los testimonios sobre los vampiros del folclore en los escritores:

A tall, elegant gentleman in a black cloak. But that would be the vampire of fiction, a figure derived from the vampires of folklore but now bearing precious little resemblance to them. His classic example is Count Dracula, who in this century has had unparalleled success in the movies. The count, the villain of Bram Stoker’s novel Dracula, was not Slavic: he lived in Transylvania and was based, more or less, on Vlad Tepes, a figure in Romanian history who was a prince, not a count, ruled in Walachia, not Transylvania, and was never viewed by the local populace as a vampire. (Barber 2)

El vampiro ficticio, a diferencia del folclórico, pertenece a la aristocracia y encarna al conde, al *lord*. La consolidación del vampiro como mito se originó sobre todo en el Romanticismo, donde se convirtió en el icono de la cultura gótica popular, dado que lo gótico servía “as a sort of historical or sociological index: if the genre serves to manage

¹⁰ Los campesinos identificaron la peste, las epidemias, el desgaste, la pérdida de sangre y de energía como características de vampirismo. En consecuencia, se dio lugar a varios entierros prematuros, ya que muchas personas fueron enterradas vivas y fallecieron asfixiadas.

a culture's disturbances and traumatic changes, its thematic preoccupations will allow us to track social anxieties at one remove, in the register of the supernatural" (Hurley 197). A pesar del uso del vampiro en la literatura alemana, francesa o rusa, "la literatura angloirlandesa es el ámbito en el que más ha proliferado la sombra del vampiro, y es especialmente durante el periodo estético que de manera convencional conocemos como Romanticismo cuando el mito alcanza una proyección significativa en el devenir de la historia literaria" (Ballesteros, *Vampire* 43).

En la poesía romántica inglesa, el vampiro ha servido como explicación de las relaciones humanas, sobre todo en autores como John Keats, Robert Southey o Samuel Coleridge siendo "Christabel" el primer poema vampírico de la literatura inglesa. Según James Twitchell, los poetas románticos han recurrido al vampiro como "metaphor of the lover" (101). Así Geraldine vampiriza a Christabel y Lamia a Lycius. A través del uso del vampiro como amante y del vampirismo como metáfora para definir las relaciones humanas, el vampiro se fue asentando de forma paulatina a comienzos del siglo XIX. Fue en la prosa donde su figura adquirió protagonismo: "when the male vampire moved from poetry into prose fiction, he gains real cultural potency for the first time... he becomes for the first time an end, not the means" (101) y donde se dió lugar a las obras vampíricas más representativas del género.

Para interpretar la función del mito en su entorno, primeramente debe explorarse la vía por la que este mito se ha integrado en un nuevo contexto (siglo XIX). Para ello, se utilizan dos tipos de vías que establece Luis Martínez-Falero: "en primer lugar, encontraríamos los mitos surgidos a partir de ritos [...] y en segundo lugar, encontramos mitos no relacionados con ritos" (*Narciso* 127-128). Puede considerarse que el mito del vampiro sigue la primera vía, puesto que surge de un rito: el vampiro se origina en el folclore donde se llevan a cabo rituales para deshacerse de él. Posteriormente, el mito del vampiro se integra en el nuevo contexto victoriano. Además, Martínez-Falero, basándose en un estudio de Huet-Brichard (2008), explica el concepto de narratividad como punto en común a estos mitos, ya que: "en su transmisión existen variantes, en tanto que adaptaciones a diferentes realidades geográfico-culturales [...] pero la invariante narrativa (con sus *mitemas* básicos) ofrece un eje argumental que sirve de guía para su transmisión, cuyo resultado es la suma de sus diferentes versiones" (129). Este mismo proceso se desarrolla en el mito del vampiro, puesto que se han ido transmitiendo diferentes versiones vampíricas adecuadas cada una a su realidad socio-cultural. El mito del vampiro se adapta a una realidad geográfica y cultural como la

sociedad victoriana y surge como la suma de todas las versiones acumuladas de los testimonios del vampiro folclórico. En definitiva, los vampiros literarios tratados en esta tesis (el Conde, Lord Ruthven, Sir Francis Varney y la vampiresa Carmilla) pueden concebirse como la suma de las versiones vampíricas posteriores tanto del folclore como de otras literaturas europeas como la alemana o la francesa, entre otras.

Las diferencias entre ambos vampiros, el folclórico y el de ficción, se acentúan, sobre todo, debido a la descontextualización. En este caso, los escritores británicos decimonónicos han utilizado el origen del vampiro situado en el marco contextual del folclore (y en otras literaturas) y lo han trasladado a la cultura del siglo XIX añadiéndole diferentes cualidades relacionadas con el nuevo contexto. Puede comprobarse como el mito ha sufrido una descontextualización con el paso del tiempo. Este proceso se traduce en una desmitificación ligada a la intertextualidad realizada por los diferentes escritores al llevar a cabo su propia reescritura del mito. Para apoyar esta idea, se recurre nuevamente a Martínez-Falero, quien sostiene que

El mito reaparece periódicamente en la literatura, como actante de tipo comparativo (mediante la amplificación o la reinterpretación de un mitema característico del arquetipo original), o bien a través de una lectura sentimental del mito o, incluso, como un elemento convencional más de la tradición literaria que sirve como referente al escritor en su actividad creativa, por lo que formaría parte de su memoria textual, que actuaría (en este caso) para el desarrollo de la escritura como actividad mitopoética. En cualquiera de estos casos, la reescritura del mito está ligada a la intertextualidad y, de cualquier modo, siempre partiríamos de la descontextualización y recontextualización del arquetipo (o de alguno de sus mitemas), como forma de actualizar las lecturas posibles de los arquetipos ya tradicionales en un corpus textual determinado. Por tanto, desmitificación e intertextualidad aparecen como los procedimientos esenciales para la reescritura del mito. (*Literatura* 488)

De acuerdo con esta teoría, siguiendo la relación entre el vampiro folclórico original con el mito del vampiro literario, puede sostenerse, finalmente, que los escritores Polidori, Stoker, Le Fanu y Malcolm Rymer han reinterpretado algunos de los *mitemas*¹¹

¹¹ En la *Antropología estructural*, Lévi-Strauss define a las oraciones que descomponen un relato como *mitemas*: “el mito está formado por unidades constitutivas; estas unidades constitutivas implican la presencia de aquellas que normalmente intervienen en la estructura de la lengua, a saber, los fonemas, morfemas y semantemas. Pero ellas tienen con estos últimos la relación que los semantemas guardan con los morfemas y que éstos guardan con los fonemas. Cada forma difiere de la precedente por un grado más alto de complejidad. Por esta razón, a los elementos propios del mito (que son los más complejos de

característicos encontrados en el folclore y en otras tradiciones literarias que les han influido para dar lugar a sus propios personajes vampíricos. También han ampliado el mito añadiéndole *mitemas* nuevos distintos a los ya encontrados, aunque han mantenido el sustrato mitológico con el que el vampiro entronca. Ambas opciones funcionan como el “actante de tipo comparativo”, “intertextualidad” o “lectura sentimental”. En consecuencia, el surgimiento del vampiro literario descontextualiza el mito, ya que este deja de pertenecer al folclore para introducirse en la cultura británica decimonónica y convertirse en el paradigma de la monstruosidad.

Pero, ¿qué ha originado la metamorfosis del vampiro folclórico en el vampiro ficticio? ¿Cómo se ha creado el nuevo modelo de vampiro aristócrata? En la época renacentista, se pretendía recuperar lo clásico, es decir, la creación de los modelos de perfección, los cánones y las realidades ideales. Había cierta obsesión por la búsqueda de lo bello y lo perfecto. Después, en el Barroco apareció y se hizo cada vez más patente el gusto por lo sorprendente, lo torcido, lo monstruoso y lo siniestro¹². Los escritores ingleses del siglo XIX retomaron estas características estéticas junto al pesimismo y nihilismo que deja entrever el periodo ilustrado. Durante la Ilustración, los pensadores se percataron de que la razón —entendida como facultad capital del hombre— no resuelve todas las preguntas que atormentan al hombre (así como la existencia de Dios, el porqué de la muerte, etc.). Esta concepción de razón fracasada produce más tarde en los románticos un gusto por el nihilismo¹³ y el pesimismo. Recogiendo todas estas ideas, se crea al monstruo más aterrador de la literatura: el vampiro ficticio. Sin embargo, el vampiro ya no es el campesino extraño (del folclore), que vive en los cementerios y que surge de las tinieblas en las noches, sino tal como lo define Sánchez-Verdejo Pérez, ahora vive en los castillos y se trata de un “aristócrata perverso y fatal, de mirada penetrante, modales exquisitos e irresistible atractivo para las mujeres” (205).

El mito del vampiro folclórico, el campesino, puede relacionarse con el contexto en el que se desenvuelve, es decir, con el cementerio y con lo rural. Asimismo, también puede realizarse un análisis parecido del vampiro ficticio con la cultura decimonónica.

todos) los llamaremos: unidades constitutivas mayores. ¿Cómo se procederá para reconocer y aislar estas grandes unidades constitutivas o mitemas?” (233).

¹² En *Lo bello y lo siniestro*, Eugenio Trías traza la evolución de estos conceptos artísticos desde lo bello a lo sublime y de lo sublime a lo siniestro.

¹³ Se entiende por nihilismo “el triunfo del ‘no’ sobre el ‘sí’, de la reacción sobre la acción [...] Incluso las fuerzas de la Tierra se agotan sobre esta cara desolada. A esta victoria común de las fuerzas reactivas y de la voluntad de negar Nietzsche la llama ‘nihilismo’ o triunfo de los esclavos” (Deleuze, *Nietzsche* 29).

Aplicando la teoría de Lévi-Strauss, la función del mito del vampiro ficticio en la cultura del siglo XIX es la de revelar aquello que debería permanecer oculto o, por decirlo con Schelling, “aquello que, debiendo permanecer oculto y secreto, se ha revelado, se ha hecho presente ante nuestros ojos” (en Trías 74). El vampiro encarna al monstruo que revela lo inefable¹⁴.

Afirma Nina Auerbach en *Our vampires, ourselves*: “every age embraces the vampire it needs, and gets the vampire it deserves” (145). No es casualidad que el vampiro decimonónico sea un aristócrata, un Don Juan, un liberador de la sexualidad y de la moral siendo la época victoriana un periodo donde gobernaba el orden y no había lugar para el caos, que, precisamente el vampiro simboliza. Esta podría ser unas de las razones por las que los victorianos requerían un vampiro que encarne sus ansiedades, sus miedos y sus frustraciones sexuales. El vampiro refleja las necesidades de la cultura británica, puesto que es la fantasía cultural sobre la cual el ser humano proyecta sus ansiedades y deseos. La cultura victoriana necesitaba de un monstruo-villano-héroe capaz de los poderes de un vampiro. No es de extrañar, pues, que sea en el siglo XIX donde el mito del vampiro más haya proliferado. Los británicos veían reflejado en el vampiro la posibilidad de experimentar lo prohibido, una vida hedonista sin cargas.

Envuelto en una seducción del mal, el vampiro fascina y repugna a la vez a los victorianos cargados de moral y de responsabilidad. Su figura se ha consolidado como un estereotipo de mal, siendo el mal lo desconocido, lo diferente, lo Otro (*otherness*) (Hatlen 120). El problema del mal ha supuesto un enigma difícil de resolver para los pensadores durante siglos. Tal como demuestra Rüdiger Safranski en su obra *El mal o el Drama de la Libertad*¹⁵, el mal abismal ha perdurado en el mundo desde el origen de los tiempos y sigue latente en la civilización. Asimismo, el vampiro, considerado la

¹⁴ Es preciso mencionar que *monstrum*, proveniente del latín, estaba relacionado antiguamente con sucesos sobrenaturales y testimoniaba una señal de los dioses. En este sentido, el vampiro encarna al monstruo de cualidades sobrenaturales como revivir bajo la luz de la luna o alimentarse de la sangre de las víctimas, entre otras. Asimismo, la forma verbal de *mon-strum* corresponde a *monere*, advertir y *monstro*, indicar o señalar y *monstratus*, distinguido o señalado. También se forman otras derivaciones como *monstruosus* y *monstrare*, que, en definitiva, concluyen en mostrar el lado monstruoso, en este caso, del vampiro, quien advierte y revela lo distinto, aquello que se encuentra fuera de las leyes establecidas, que debería permanecer oculto y secreto: lo siniestro.

¹⁵ Se trata de un análisis exhausto de la exploración del mal en sus distintas manifestaciones. Safranski cuestiona el origen y las razones de la aparición del mal ya incluso desde los relatos bíblicos. Del mismo modo, Denis L. Rosenfield en su obra *Del Mal: ensayo para introducir en filosofía el concepto del mal* analiza la problemática del mal en varios autores. En el segundo capítulo de la tesis “De los gozos y los placeres de la crueldad”, se escudriña el concepto del mal en relación con el concepto del libre albedrío nietzscheano para lo cual se apela a los dos textos mencionados. Se pretende demostrar que la libertad y los presupuestos éticos representan posibles condiciones para la crueldad, la cual, en última instancia, produce placer (*vid., supra*, pp. 107-124).

encarnación del mal abismal, forma parte del ser humano. Parece una constante cultural que aparezca el vampiro en espacios culturales que negocien frustraciones, ansiedades y represiones en el hombre. Y si el vampiro “seguirá siendo nuestro fiel compañero de viaje, la sombra de nuestra vida [...] por qué no pactar, entonces, acuerdos con lo vampírico, en lugar de esa neurótica costumbre de querer eliminar lo que nos es tan propio” (Burucúa *et al.* 10-11)¹⁶.

El siglo XIX comenzó siendo una época de progreso, de viajes y comercios y acabó transformado en un periodo de melancolía, de pesimismo y de crisis tanto económica como existencial. En consecuencia, la angustia vital de los británicos les condujo a las drogas, a la prostitución y al culto a la noche. El vampiro suscita interés en las literaturas europeas decimonónicas, precisamente en un periodo donde predominaba el *spleen* baudeleriano. En la cultura finisecular, el vampiro representaba una escapatoria al nihilismo, a la decadencia y al pesimismo de la sociedad. En una época de contrastes éticos y morales, el vampiro sirve como signo externo del conjunto de temores victorianos. La duplicidad entre la moral pública y la costumbre privada se acentúa, debido a la cultura Victoriana de la norma, más en el caso del hombre que en el caso de la mujer. Por una parte, el hombre victoriano podía cumplir con su función en la sociedad a través del matrimonio —“the Victorian happiness”— (Twitchell 66) con una mujer, que debía encarnar las cualidades del ángel del hogar¹⁷. Por otra parte, el hombre tenía acceso al mundo de la prostitución. Esta doble vida del hombre no podía ser llevada a cabo por la mujer, puesto que sus funciones en la sociedad eran distintas, es decir, cuidar del marido, de los hijos y simbolizar paz y pureza. Esta moral condujo a la creación de fantasías y frustraciones sexuales y radicó en la aparición del concepto de *Doppelgänger* (el doble).

Como género de ansiedad, el gótico representa en la literatura vampírica aquello que Gregory A. Waller denomina “the arch-need of man to purge himself of his severest repressions” (4). En consecuencia, la proliferación del mito del vampiro ha dado lugar a varios tipos de vampiros a lo largo del siglo XIX: el vampiro folclórico, la fuerza invisible, la mujer fatal y el aristócrata satánico (Frayling 62). En el presente proyecto de investigación se estudian dos de estos tipos: la mujer fatal y el conde aristócrata. Por

¹⁶ En el primer capítulo, dedicado al concepto del tiempo en relación con el vampiro, se explora si el ofrecimiento del vampiro encarna el eterno retorno nietzscheano (*vid., supra*, pp. 65-77).

¹⁷ En el poema “Angel in the house”, Coventry Patmore se basa en su esposa Emily para describir el ideal femenino. Desde la publicación del poema, se ha utilizado el término del “ángel del hogar” para definir a la mujer victoriana como una esposa sumisa y una madre devota. Véase “The Angel in the House”, book I, canto IX, en Patmore, Derek (1931): *Selected Poems of Coventry Patmore*. Editorial Chatto & Windus.

una parte, se verá que el hombre vampiro bebe del héroe/villano byroniano y por tanto, del Satanás de Milton. Y, por otra parte, la mujer vampiro representa otra variante de la *femme fatale* y también puede encarnar las cualidades de la heroína/villana byroniana. Ambos conceptos¹⁸ analizados aquí dialogan con el concepto de lo *ultrahumano* de Nietzsche y predominan en el siglo XIX:

Veremos como en la segunda mitad del siglo XIX el vampiro volverá a ser una mujer como en la balada de Goethe; pero en la primera parte del siglo el amante fatal y cruel es normalmente un hombre; y aparte de razones tradicionales y de raza, no hay duda de que la fascinación siniestra del héroe byroniano influyó en aquel sentido. El vampiro se tiñe de byronismo como se había teñido de byronismo el tipo del bandido noble. (Praz 166)

De estas premisas se desprenden ya algunas de las características que configuran al héroe/villano byroniano y que también traslucen algunos de los vampiros que van a tratarse. Asimismo, respecto a esta relación entre ambas figuras, Twitchell afirma lo siguiente:

The male vampire certainly should have been a most attractive demon in the second generation of romantics, for here was the personification of a most peculiar kind of exiled man, eternally outcast yet dependant on others, a lover yet incapable of loving, a superman yet a pathetic weakling, a Napoleon among men. Here was the gothic Don Juan, Milton's Satan reborn, the romantic artist himself. Here was, in fact, the psychic vampire, whose needs of self-perpetuation depended on the destruction of others...it was really Lord Byron (via Polidori) who first emphasized the masculine and demonic side of the myth—the metamorphosis of Faust, the solipsist gone awry— by the early 19th century, the Byronic Hero already had many of the mythic qualities of the vampire: here was the melancholy libertine in the open shirt, the nocturnal lover and destroyer, the maudlin, self-pitying, and moody titan. (75)

Todos estos rasgos byronianos (y vampíricos), defiende el crítico, se ponen de manifiesto “only a few years away from Nietzsche's Superman” (75). Así, pueden entenderse estos rasgos del vampiro byroniano como un adelanto al *ultrahombre*

¹⁸ Aunque el objetivo de esta tesis doctoral no consiste en la influencia de la literatura británica del siglo XIX en el pensamiento de Nietzsche o en la influencia del filósofo alemán en este tipo de literatura sino más bien en la aplicación de la filosofía de Nietzsche en la construcción de la imagen del vampiro, cabe señalar un estudio sobre las lecturas de escritores británicos que ha realizado Nietzsche: “many of Nietzsche's favourite authors were British and American and during two extended periods of his life Nietzsche was enthusiastic about and highly interested in British and American thinking and literature, and read intensively works by and about British authors” (Brobjer 12).

nietzscheano¹⁹. Eduardo Valls Oyarzun desarrolla en profundidad esta idea en *Dueños del tiempo y del espanto* (2017), texto en el que se detalla el surgimiento y las cualidades del héroe byroniano en la cultura victoriana así como su puesta en común con el *ultrahombre* de Nietzsche:

[...] los rasgos característicos que configuran al héroe (villano en el marco ético victoriano) de Byron. Estas son las sinergias que, más adelante, conforman el espacio transgresor del ultrahombre. El anhelo telúrico y la caracterización animal, el instinto de crueldad, la ausencia de compromiso (responsabilidad) social, un sistema moral basado en los afectos del cuerpo, así como el rasgo típicamente nietzscheano de la voluntad de poder [...]. (174)

Así pues, el *ultrahombre* encarna al sujeto capaz de afirmar la vida, que, según Nietzsche, consiste en “en mandarse a sí mismo, en encontrarse en uno mismo el principio de la autosuperación continua, en crearse uno su propia ley y no tener más ley que la necesidad de autosuperación interna a la propia voluntad de poder” (Sánchez Meca, “Introducción al volumen IV” 54). A lo largo de los tres capítulos que comprenden la tesis van a analizarse estas características en los personajes vampíricos de los textos escogidos (personajes masculinos y femeninos), características que conforman al héroe byroniano, precursor del *ultrahombre* nietzscheano. El objetivo consiste en descubrir la manera en la que se manifiestan estos rasgos del programa filosófico de Nietzsche en el vampiro. Asimismo, cabe destacar que se utilizará a partir de ahora el concepto de villano en vez de héroe, ya que someter al héroe byroniano al marco ético victoriano permite que “se pueda hablar, como hace el crítico Edwin Eigner, no tanto del héroe, sino más bien del ‘villano victoriano byroniano’. La concepción del arquetipo como villano conserva intactas las cualidades filosóficas (anhelo telúrico, dominio sobre la naturaleza, voluntad estética), psicológicas (orgullo, crueldad, fortaleza) e incluso estilísticas (caracterización satánica) que asisten tradicionalmente al modelo de Byron” (Valls Oyarzun 123).

¹⁹ De hecho, podría considerarse que Nietzsche tuvo en consideración el modelo byroniano para crear su prototipo *ultrahumano*, dado que la primera vez que el filósofo utiliza el término *Übermensch* es para referirse al carácter de Lord Byron (*vid.* Safranski 35; Valls Oyarzun 47). Asimismo, cabe añadir que en la biblioteca personal de Nietzsche se hallan varias obras del escritor inglés como *Childe Harold's Pilgrimage*, un texto donde Byron introdujo el concepto de héroe byroniano, aquel individuo marginado de la sociedad que actúa fuera de la ley, aquel ser cruel sin fe que trata de escapar de la melancolía y busca una vida hedonista. Véase Campioni, Giuliano *et. al.* *Nietzsches persönliche Bibliothek*. Herausgegeben von Giuliano Campioni, Paolo D'Iorio, Maria Christina Fornari, Francesco Fronterotta, Andrea Orsucci. Walter de Gruyter, 2011

Se convierte en un villano byroniano, ya que surge, por oposición, un tipo de héroe que concuerda con el marco ético victoriano: el héroe de Thomas Carlyle. En su obra *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1840) se resumen las bases de la ideología victoriana, que acabarán configurando al héroe carlyleano como representante de la sociedad decimonónica. Valls Oyarzun sostiene que el modelo de Carlyle mantiene algunas de las características del héroe byroniano, lo cual le permite a su héroe sobrevivir a lo largo del siglo hasta desembocar en la filosofía de Nietzsche: “El héroe de Carlyle conserva parte de las fuerzas nietzscheanas del prototipo byroniano (aristocracia²⁰, nobleza, crueldad), pero las actualiza insertándolas en un discurso que también participa tanto de los valores como de los presupuestos ideológicos victorianos (fe, sentido del deber (responsabilidad social) e idea de progreso)” (120).

Resulta imprescindible para este estudio asentar las bases de ambos héroes, ya que a lo largo de algunos de los textos seleccionados, se pondrá de manifiesto su oposición en los personajes principales²¹. Asimismo, cabe destacar que las mismas características que se hallan en el villano byroniano pueden trasladarse a los personajes femeninos (como puede ser, Carmilla), en los cuales también se articulan fuerzas nietzscheanas²².

La consolidación del mito del vampiro confiere a este diferentes cualidades, entre ellas, animalescas: la metamorfosis en murciélago, serpiente, gato o lobo, etc. El proceso de mitificación ha ido variando con el paso de los siglos. Más adelante, escritores como Voltaire²³, Žižek o Marx, entre otros, ofrecen un nuevo uso al mito: el vampiro económico o político. Marx y Žižek incorporan en sus textos al vampiro

²⁰ El investigador aclara la idea de aristocracia respecto a las teorías de Carlyle y Nietzsche, pues comparten la vertiente sociológica, pero no su sentido político: “La idea de Nietzsche sobre la aristocracia difiere del concepto de Carlyle, principalmente, en la relación ética que el héroe mantiene con la comunidad. Para Nietzsche, la única responsabilidad que el aristócrata debe asumir es para con su propia estirpe” (115).

²¹ En el capítulo dos, se analizan los conceptos nietzscheanos de la crueldad y la libertad en “The Vampyre”, de Polidori y *Dracula*, de Stoker. En el primer texto, se identifica al vampiro Lord Ruthven como villano byroniano y a Aubrey y Ianthe como héroes carlyleanos, mientras que en el segundo texto, el conde encarna al villano y los personajes Van Helsing, el doctor Seward, el prometido de Lucy, Arthur y el americano Quincey representan los valores de la sociedad victoriana. Asimismo, Lucy se convierte en una villana byroniana mientras que Mina mantendrá su posición como heroína carlyleana.

²² En el tercer capítulo va a desarrollarse el concepto de *ultramujer* para analizar a los personajes femeninos, en tanto que villanas byronianas, mujeres fatales, que comparten rasgos con la filosofía de Nietzsche.

²³ En *Philosophical Dictionary*, Voltaire recurre al vampiro como una metáfora para los banqueros y políticos: “We never heard a word of vampires in London, nor even at Paris. I confess that in both these cities there were stock-jobbers, brokers, and men of business, who sucked the blood of the people in broad daylight; but they were not dead, though corrupted. These true suckers lived not in cemeteries, but in very agreeable palaces” (1764).

contemporáneo como metáfora del capital. En *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor*, el segundo pensador recurre al vampiro de la siguiente forma:

The paradox of the vampires is that, precisely as if “living dead”, they are far more alive than us, mortified by the symbolic network. The usual Marxist vampire metaphor is that of capital sucking the blood of the workforce, embodiment of the rule of the dead over the living; perhaps the time has come to reverse it: the real “living dead” are we, common mortals, condemned to vegetate in the Symbolic. It is precisely for this reason, however, that vampires are not part of our reality, they exist only as “returns of the Real”. (219-220)

La metáfora del vampiro en este contexto representa, según Žižek, la dominación de los muertos sobre los vivos. El vampiro está muerto y no muerto: se trata de un muerto viviente, que vive a costa de los vivos. Al ser devuelto a la vida, el vampiro / mercancía viene a dominar a través de una poderosa dialéctica de miedo y deseo. Hace referencia a la obra *El Capital* donde Marx utiliza la metáfora del vampiro para explicar cómo el capital bebe la sangre de los trabajadores. Marx ilustra una de las dinámicas centrales de la producción capitalista: la distinción entre trabajo vivo y trabajo muerto. El vampiro como monstruo demuestra tanto la capacidad del capital como advierte de su peligro: “Marx emplea el mito vampírico como medio para realizar la crítica al capitalismo y sus efectos. El capital, al igual que el vampiro, es un monstruo, una presencia sobrenatural cuyo carácter excesivo, poderoso, transgredió y sustituyó lo que anteriormente se consideraba el orden natural: la sociedad pre-capitalista” (Silvia Carnero 2).

El mito del vampiro ha servido para varios escritores como *leitmotiv* en sus obras. Su significado y significante posee una carga de riqueza textual y una simbología inabarcable. El presente estudio se centra en el siglo XIX como representación de la mayor proliferación del mito del vampiro, en obras como “The vampyre” de John Polidori, *Varney the vampyre* de Malcolm Rymer, “Carmilla” de Sheridan Le Fanu y finalmente, *Dracula* de Bram Stoker. La geografía del vampiro se limita a la literatura anglo-irlandesa para analizar las sinergias nietzscheanas que configuran el programa filosófico de los personajes vampíricos.

EL VAMPIRISMO EN FRIEDRICH NIETZSCHE

En la segunda parte del estudio introductorio se ofrece un acercamiento al concepto de “vampirismo” y la “sangre” en los textos de Friedrich Nietzsche. Se trata de un tema poco estudiado y, aunque no es el objetivo de este proyecto de investigación realizar un trabajo filológico sobre estos términos en la filosofía del alemán, se han buscado textos que sugieren la relación entre el vampiro y Nietzsche para poder desarrollar el discurso general que este estudio pretende, esto es, la aplicación de los temas nietzscheanos (el tiempo, la crueldad, la estética, la ética, lo *ultrahumano*, la moral, el cristianismo, etc.) al corpus literario seleccionado.

En varias de sus obras, Nietzsche hace referencia al vampirismo y sobre todo, a la sangre. Podría afirmarse que existe una teoría de la sangre a lo largo de sus textos. El filósofo utiliza el concepto de “sangre” como una metáfora y así podría entenderse también el uso del “vampirismo”, ya que para Nietzsche todo lenguaje es metáfora²⁴. Werner Stegmaier defiende el uso metafórico de la sangre que Nietzsche hace en sus obras: “La metáfora dirigente es la sangre. Nietzsche la usa con frecuencia”²⁵ (527). Asimismo, Stegmaier explica el cambio de los intereses de Nietzsche desde lo filosófico a lo médico, deteniéndose a lo relacionado con lo vampírico: “Él renuncia a toda evidencia por su parte, se desliza de lo filosófico a lo médico (anémico, sanguíneo, cardíaco, óseo) y de lo médico a lo semi-demoníaco, semi-cómico (vampírico, bebedora de sangre), mantiene todo en el equilibrio de lo metafórico”²⁶ (527). El investigador halla distintos usos metafóricos de la sangre en la filosofía de Nietzsche, quien utiliza este símbolo para referirse a lo vampírico, a lo médico y a lo filosófico.

²⁴ En varios de sus textos, Nietzsche refleja su preocupación por el valor metafórico del lenguaje y de la retórica. En *Escritos sobre retórica* (2000), se recogen los textos donde Nietzsche explora la formación de lenguaje como un proceso metafórico, lo cual afirma el lado artístico del hombre y su visión estética de la existencia.

²⁵ “Die leitende Metapher ist Blut. Nietzsche gebraucht sie häufig” (las traducciones del alemán son mías).

²⁶ “Er verzichtet hier seinerseits auf alle Beweise, geht gleitend vom Philosophischen ins Medizinische (anämisch, Blut, Herz, Knochen) und vom Medizinischen ins halb Dämonische, halb Komische über (Vampirismus, Blutaussaugerin), hält alles in der Schwebe des Metaphorischen”.

En textos como *Así habló Zaratustra*, Nietzsche presenta la sangre²⁷ como testigo de la verdad: “la sangre pervierte la doctrina más pura y la convierte en locura y odio de los corazones” (Za II, “De los sacerdotes”). Más adelante, afirma en boca del profeta “yo amo la sangre” (Za III, “Del espíritu de la pesadez”, 2). La fascinación que siente Nietzsche por la sangre es manifestada a lo largo de toda la obra. Asimismo, recomienda escribir con sangre, pues “la sangre es espíritu” (Za I, “Del leer y el escribir”) y solo puede amarse aquello escrito con su tinta. Esto es así, tal como explica Tracey Stark, debido a que la sangre implica lo sagrado, aquello que da vida, pero solo si se realiza “a ritual of sacrifice (which) brings to light the experience that blood is spirit. Only once we have made such a sacrifice we can climb to divine elevations and experience the joy of the dance of the universe” (96). Podrán danzar y reír ante lo trágico aquellos que *hayan escalado las montañas más altas* para entender que la vida y la muerte están unidas. De esta forma, el ser humano se despoja de todo cuanto implica la moral, de los conceptos del “bien” y del “mal”. Tracey Stark alude al llamamiento que hace Zaratustra a la humanidad “to laugh the ‘Olympian laugh’” (97) para no caer en un estado de pena y melancolía ante el trágico destino.

De los pocos estudios acerca del vampirismo en la obra de Nietzsche es la valiosa investigación de Andreas Urs Sommer, en la cual explora e identifica la ciencia, la filosofía²⁸, el talento (o el genio)²⁹, la moral y el cristianismo como diferentes tipos de vampirismos. E incluso define al “filósofo del futuro” como el cazador de vampiros. Nietzsche muestra poca simpatía ante la figura del vampiro, puesto que simboliza, para él, una forma de hostilidad a la vida: “Las declaraciones de Nietzsche no muestran ninguna simpatía por la forma de existencia del hemófago, sino que parece vilipendiar a

²⁷ Son varios los usos metafóricos que Nietzsche concede al concepto de la “sangre”. En *Más allá del bien y del mal*, 209, utiliza la araña “as an image of blood-sucking” (Schrift 66), aunque no es la única referencia que Nietzsche hace a la araña en sus obras. Véase Schrift, Alan “Arachnophobe or Arachnophile? Nietzsche and His Spiders”, en *A Nietzschean Bestiary: becoming animal beyond docile and brutal*, Acampora Christa D., Acampora Ralph R. (eds.), Lanham, Rowman and Littlefield Publishers (2004). Se trata de una recopilación de ensayos sobre el estudio de los animales en la filosofía de Nietzsche.

²⁸ En la *Gaya Ciencia*, relaciona la filosofía con el vampirismo: “Estos antiguos filósofos eran desalmados: los filósofos siempre había sido una especie de vampirismo” (GC IV, 372).

²⁹ En *Humano demasiado humano* o en *Fragmentos Póstumos* (FP 10[33]), compara al genio con un vampiro: “Seguramente, lo más conveniente al individuo es el desarrollo proporcional y armónico de sus facultades: el genio es un vampiro. La medianía es necesaria para formar la corte del genio” (HH IV, 260).

las personas con la etiqueta de ‘vampiro’ y grupos de personas odiosas como criminales y chupasangres, por tanto, hostiles a la vida”³⁰ (Urs Sommer 196).

Una de las escasas pruebas que indica que Nietzsche podría haber leído literatura vampírica se puede comprobar en *Nietzsches persönliche Bibliothek*, donde el lector puede encontrar varias obras de Lord Byron, como es el caso de “The Giaour”, que contiene temas relacionados con el vampirismo (166). También pueden encontrarse indicios de los conocimientos de Nietzsche sobre la criatura de la noche en algunos textos: “Sus escritos filológicos ya muestran familiaridad con la antigua tradición de vampiros que escucharon los nombres de *Empusen*, *Lamien* o *Striges*”³¹ (Urs Sommer 197). También estaba familiarizado con la opera “Der Vampyr” (1828) de Heinrich Marschners, basada en “The Vampyre”, de John Polidori (Urs Sommer 198). En un análisis de la lista de obras que Nietzsche prestó de la Biblioteca de la Universidad de Basilea, Luca Crescenzi afirma que el filósofo en 1875 (por aquel entonces, profesor en dicha universidad) toma prestado *Anfänge der Kultur* de Edward Burnett Tylors (432). Se trata de un estudio sobre los comienzos de la cultura, la evolución de la mitología, la filosofía, la religión, las artes y las costumbres. También, en el mismo texto se detallan creencias vampíricas.

Los conceptos que Andreas Urs Sommer identifica como tipos de vampirismos están relacionados entre sí. Sobre todo cabe destacar que la moral y el cristianismo son dos de los pilares de la filosofía de Nietzsche y desempeñan una función significativa en su pensamiento. Nietzsche explica en el *Anticristo* cómo Dios ha creado al hombre y después a la mujer, de quien provienen todos los males y por ende, la ciencia (AC, 48)³². Urs Sommer destaca el agotamiento y la explotación del ser humano a favor de las ciencias en el discurso nietzscheano, aunque comprende en este caso la alusión a la figura del vampiro como una metáfora del carácter seductor a la vez que horrible de la ciencia:

Después de esta exposición, los maestros no tendrían que enseñar ciencia a los estudiantes, sino protegerlos de la ciencia. El recurso a lo vampírico no solo enfatiza el peligro del desgaste científico, sino también el momento seductor, ya que

³⁰ “Lassen die Verlautbarungen Nietzsches keine Sympathie für die hämophage Existenzform erkennen, sondern sie scheinen mit dem Etikett “Vampir” einfach missliebige, aber sehr irdische Personen und Personengruppen als verbrecherisch, eben blutsaugend, also lebensfeindlich zu verunglimpfen”.

³¹ “Schon seine philologischen Schriften zeigen Vertrautheit mit der antiken Tradition der weiblichen Vampire, die auf den Namen Empusen, Lamien oder Striges hörten”.

³² No es la única referencia nietzscheana a la ciencia como vampirismo. También en *Fragmentos Póstumos*: “Las mujeres ven en la ciencia un vampiro en un hombre” (FP 6[313]).

evidentemente los jóvenes se sienten atraídos por las ciencias vampíricas a pesar de la horrible visión³³. (199)

Nietzsche define la ciencia como la antítesis al discurso del sacerdote y del Dios cristiano³⁴, en tanto que la ciencia ejerce el pensamiento del hombre y el hombre *no debe pensar, no debe conocer*. Para mitigar el error de Dios, —la invención de la ciencia—, se introduce el concepto de “culpa” y “castigo” para causar sufrimiento al hombre: “Ya se adivina qué ha entrado en el mundo con arreglo a esta lógica: el pecado. El concepto de culpa y de castigo, todo el orden moral del mundo fue inventado contra la ciencia, contra el rescate del hombre de los sacerdotes” (AC, 49). Aparece aquí la necesidad imperante de disponer de un sacerdote para atenuar el sufrimiento y la mala conciencia. A luz de esta idea, podría afirmarse que Nietzsche halla de esta forma la imposición de la moral cristiana. El filósofo compara al sacerdote con un vampiro que simboliza la antítesis de la vida, pues los pronunciamientos cristianos son hostiles a la vida, beben la sangre y consumen la energía.

Para el filósofo de Röcken, el cristianismo opera como vampirismo en cuanto que está poseído por “el instinto del odio mortal contra todo lo que existe, lo que es grande, lo que dura, lo que promete un porvenir a la vida” (AC, 58). Además, defiende que su origen puede datarse desde la antigüedad, puesto que “fue el vampiro del *imperium romanum*” (AC, 58). Las referencias al cristianismo *se tiñen de sangre* desde los textos bíblicos donde la sangre es vida y por tanto, salvación. Al hilo de la teoría de la sangre existente en sus textos, Nietzsche menciona la sagrada comunión donde Cristo ofrece a los presentes que beban su sangre: “El cristianismo tuvo necesidad de conceptos y valores bárbaros para hacerse dueño de los bárbaros: tales son el sacrificio del primogénito, el beber sangre en la sagrada comunión, el desprecio del espíritu y de la cultura” (AC, 22). El acto bárbaro de beber la sangre para salvarse a uno mismo funciona de igual manera tanto en el cristianismo como en el vampirismo. Asimismo, el cristianismo convierte esta acción, —beber la sangre de Cristo—, en su mensaje central:

³³ “Lehrende hätten nach dieser Exposition also nicht etwa den Lernenden Wissenschaft beizubringen, sondern sie vor Wissenschaft zu schützen. Der Rekurs auf das Vampirische unterstreicht nicht nur die Gefahr einer Auszehrung durch Wissenschaft, sondern gleichzeitig auch das verführerische Moment, denn offensichtlich fühlen sich die jungen Leute trotz des scheußlichen Anblicks zu den vampirischen Wissenschaften hingezogen”.

³⁴ Nietzsche entiende el Dios cristiano como el “Dios de los enfermos, Dios como araña, Dios como espíritu es uno de los conceptos de Dios más corruptos a que se ha llegado en la tierra; tal vez represente incluso el nivel más bajo en la evolución descendente del tipo de los dioses. ¡Dios degenerado en contradicción con la vida, en lugar de ser su transfiguración y eterno sí! ¡En Dios, anunciada la hostilidad a la vida, a la naturaleza, a la voluntad de vida! ¡Dios, la fórmula de toda calumnia del ‘más acá’, de toda mentira del ‘más allá’! ¡En Dios divinizada la nada, canonizada la voluntad de nada!” (AC, 43).

El Cristianismo incluso convierte esto en su mensaje central, que uno vive de la sangre de otro, ese Dios-hombre que ha derramado su sangre por la humanidad. En consecuencia, Nietzsche pinta dramáticamente “beber sangre en la Cena del Señor”; esto es seguido de la acusación del vampirismo, primero dirigida al cristianismo, luego a la moral cristiana contaminada³⁵. (Urs Sommer 210)

La acusación de Nietzsche alcanza la moral que ha sido contaminada por los cristianos. Nietzsche define el descubrimiento de la moral cristiana como una verdadera catástrofe, ya que surge del “sagrado pretexto de ‘mejorar’ a la humanidad, reconocido como la argucia para *chupar la sangre* a la vida misma, para volverla anémica. La moral como vampirismo. Quien descubre a la moral ha descubierto con ello el disvalor de todos los valores en los que se cree o se ha creído” (EH, “Por qué soy un destino”, 8). Y más adelante, afirma que el concepto de “Dios” ha sido creado como “concepto antiestético de la vida [...] [como] la entera hostilidad a muerte contra la vida” (EH, “Por qué soy un destino”, 8). En otras palabras, puede argüirse que, para Nietzsche, Dios encarna al vampiro de la vida.

La moral cristiana ejerce como vampirismo en tanto que ha creado conceptos *que destruyen la vida*:

¡El concepto “más allá”, “mundo verdadero”, inventado para desvalorizar el único mundo que existe para no dejar a nuestra realidad terrenal ninguna meta, ninguna razón, ninguna tarea! ¡El concepto “alma”, “espíritu”, y por fin incluso “alma inmortal”, inventado para despreciar el cuerpo, para hacerlo enfermar —hacerlo “santo”—, para contraponer una ligereza horripilante a todas las cosas que merecen seriedad en la vida, a las cuestiones de alimentación, vivienda, dieta espiritual. ¡El concepto “pecado”, inventado, juntamente con el correspondiente instrumento de tortura, el concepto “voluntad libre”, para extraviar los instintos, para convertir en una segunda naturaleza la desconfianza frente a ellos! (EH, “Por qué soy un destino”, 8)

La identificación de Nietzsche de la moral y del cristianismo como tipos de vampirismos opera como una metáfora para explicar la succión de sangre y energía que ambos conceptos ejercen sobre el ser humano. La moral cristiana consume al hombre y le inculca la mala conciencia. Desde esta perspectiva nietzscheana, los cristianos, los

³⁵ “Das Christentum macht es sogar zur Kernbotschaft, dass man vom Blut eines anderen lebe, jenes Gott-Menschen, der sein Blut für die Menschheit vergossen hat. Entsprechend dramatisch malt Nietzsche ‘Bluttrinken im Abendmahl’ aus; daran schließt sich der Vampirismus —Vorwurf folgerichtig an— zuerst adressiert an das Christentum, sodann an die christlich kontaminierte Moral”.

defensores de la antítesis de la vida, los moralistas representan a los vampiros que viven como parásitos de la sangre del otro. La moral cristiana está dirigida en contra de la sublimación de los instintos, la cual radica en la aniquilación de las pasiones: “atacar las pasiones en su raíz significa atacar la vida en su raíz” (CI, “La moral como contranaturaleza”, 1).

El estudio de Tobias Nikolas Klass supone otra de las escasas y valiosas aportaciones del estudio del vampirismo en Nietzsche. En “Zarathustras Vampirismus”, el autor realiza una lectura política (en concreto, de la biopolítica de Nietzsche) de su obra maestra *Así habló Zaratustra*. La lectura se lleva a cabo desde el punto de vista del vampirismo. Para Nikolas Klass, al igual que para Urs Sommer, Nietzsche hace referencia metafórica a los vampiros en el *Anticristo* para exponer sus teorías acerca de los sacerdotes y su función de promover la moral cristiana: “¡Un atentado de sacerdotes! ¡Un atentado de parásitos! ¡Un vampirismo de pálidas sanguijuelas subterráneas!” (AC, 49). La crítica nietzscheana al vampirismo se fundamenta, por una parte, en la comparación de los vampiros con los parásitos que viven a costa de los demás bebiendo su sangre: “Vivir a expensas de los demás, chupar la sangre de otros para mantenerse vivos”³⁶ (Klass 209) y por otra parte, en que los cristianos y los moralistas son débiles y no pueden vivir por sí mismos esta debilidad sino a expensas de los demás: “Los ‘vampiros’, como ‘cristianos’ o ‘moralistas’, a los que considera un tipo de ser humano ‘débil’, ya que esta ‘debilidad’ no puede vivir por sí misma, sino a expensas de los demás”³⁷ (210).

Sin embargo, podría afirmarse que en esta crítica Nietzsche se refiere al vampiro sanguijuela, es decir, al vampiro del folclore, que como ya se ha indicado en la primera parte de la introducción, encarna cualidades distintas al vampiro literario. El vampiro folclórico sanguijuela manifiesta un carácter más animalesco, que, al igual que el mito del zombi, pierde la humanidad y se convierte en un animal. La idea de vampirizar que está utilizando Nietzsche pertenece al folclore y proviene del reino animal donde se hallan parásitos que vampirizan. El vampiro folclórico refleja la necesidad de convertirse en un animal para sobrevivir a la muerte. Puede adelantarse que el vampiro aquí descrito no posee rasgos del *ultrahombre* nietzscheano a diferencia del vampiro literario. Si el vampiro folclórico sanguijuela es un parásito deshumanizado y

³⁶ “Die auf Kosten anderer leben, anderen das Blut aussaugen, um sich selbst am Leben zu halten”.

³⁷ “Das ‘Vampire’ wie etwa ‘Christen’ oder ‘Moralisten’, die er für einen ‘schwachen’ Typus von Mensch hält, ob dieser ‘Schwäche’ nicht aus eigenen Stücken, sondern nur auf Kosten anderer leben können”.

animalesco envuelto en una morfología del espanto, el vampiro literario es la simbiosis entre el villano byroniano y el *ultrahombre* nietzscheano. El vampiro de tintes byronianos trasluce cualidades del *ultrahombre* en cuanto que entronca con el aristócrata cansado de vivir, el *flâneur*, el *outsider* que consigue salir del nihilismo y dirigirse hacia la creación de la vida, hacia el hedonismo, hacia el arte para al final ofrecer una alternativa vitalista.

Nikolas Klass analiza la figura de Zaratustra como un renacido, un trágico solitario que se aísla en las montañas, decepcionado consigo mismo, para volver a resucitar de sus cenizas en búsqueda de “una vida más allá de la vida”:

Zaratustra no camina con la capa negra y los dientes afilados a través de la historia [...] y sin embargo, usa rasgos vampíricos y de una forma más básica: Él es, como en las adaptaciones literarias ilustradas del mito popular, el vampirismo de un solitario trágico que, tal como es (ahora ya morí), resucita de sus propias cenizas en una vida más allá de la vida, y desde allí, una vez más la “canción de la tarde” y ahora busca “sangre” para redimir las tumbas y despertar los cadáveres³⁸. (225)

Según el investigador, Zaratustra abandona la cueva para “buscar sangre y despertar a los muertos”. Al igual que los “los hombres superiores”, sigue el camino errante, lejos del hogar, desplazándose de un espacio a otro, entre la vida y la muerte para renacer tras su propia destrucción:

“Los hombres superiores” son, al parecer, por “inoculación” tan extraños seres nómadas entre los espacios y órdenes (es decir, parte de una “raza pura”, lejos de casa y alejándose de casa) y también entre la vida y la muerte (“seres fantasmales, bebedores de sangre, nunca satisfactorios”) como el mismo Zaratustra: un no nacido, resucitado de las cenizas de su propia aniquilación (es decir, “después de la muerte” llegó a su “vida”, y luego se convirtió en “muy vivo”). Hace tiempo que se desprendió del “nomos de la tierra” un ser entre las órdenes que, por supuesto, no soporta ni la “soledad” de su “cueva” ni “el ser humano”, por lo tanto, tiene que volver adictivamente, solo puede existir como un “Revenant” atormentador para dar vida de nuevo³⁹. (224)

³⁸ “Zarathustra läuft nicht mit schwarzem Umhang und spitzen Zähnen durch die Erzählung [...] und doch trägt er vampirische Züge, und zwar viel grundsätzlicher Art: Er ist —wie in den dargestellten literarischen Bearbeitungen des Volksmythos —der Vampirismus eines tragischen Einzelgängers, der, wie es das die ist (nun starb ich schon), aus der eigenen Asche wieder auferstanden in einem Leben jenseits des Lebens, und der von dort aus, noch einmals das ‘Abendlied’, nun nach ‘Blut’ trachtet, um die Gräber zu erlösen und die Leichname aufzuwecken”.

³⁹ “Die ‘höheren Menschen’, so scheint es, sind durch ‘Inoculation’ eben solche seltsamen nomadischen Wesen zwischen den Räumen und Ordnungen (also Teil einer ‘reingewordenen Rasse’, fern der eigenen

Zarathustra se aleja de la tierra y yace en lo oculto, pero no perdura en la soledad, pues debe renacer y enseñar a los hombres al *ultrahombre*. En acuerdo con las palabras de Nikolas Klass acerca del rejuvenecimiento de la vida, puede argüirse que para renovar la vida, se debe morir primero y resucitar de las propias cenizas: “Habrás de querer quemarte a ti mismo en tu propia llama: ¡cómo podrías ser otra vez nuevo si antes no te has convertido en ceniza!” (Za I, “Del camino del creador”). También en acuerdo con las teorías de Andreas Urs Sommer, el hambre de sangre no es solo una característica del vampirismo, sino también del concepto nietzscheano de la vida (Urs Sommer 211). Sugiere que la forma de vida que Nietzsche propone no está tan alejada de la vida vampírica. ¿Acaso no está expuesto a *convertirse en un monstruo aquel que lucha con ellos?*⁴⁰ *¿No es el abismo el que acaba mirando en uno mismo? Solo aquel capaz de mirar con ojos de águila podrá aferrarse al abismo con sus garras*⁴¹.

Heimat lebend und umherirrend) und auch zwischen Leben und Tod geworden (‘gespenstische Wesen, blutsaugerisch, nie befriedigend’) wie Zarathustra selbst eines ist: ungeboren, auferstanden aus der Asche der eigenen Vernichtung (das heisst erst ‘nach dem Tode’ zu seinem ‘Leben’ gekommen, und dann ‘sehr lebendig’ geworden), losgelöst schon lange vom ‘Nomos der Erde’, ein Wesen zwischen den Ordnungen, das es freilich weder in der ‘Einsamkeit’ seiner ‘Höhle’ aushält noch bei ‘den Menschen’, deshalb suchartig wiederkehren muss, nur existieren kann als quälender ‘Revenant’, um stets aufs Neue sich sein Leben zu geben (224).

⁴⁰ “Quien lucha con monstruos debe cuidar de no convertirse por ello en un monstruo. Y si miras durante mucho tiempo un abismo, también el abismo mirará en ti” (MBM, IV, 146).

⁴¹ “Corazón tiene quien conoce el miedo, pero *domina* el miedo, quien mira el abismo, pero con *orgullo*. Quien mira el abismo, pero con ojos de águila, el que *apresa* el abismo con sus garras de águila: ese tiene valor” (Za IV, “Del hombre superior, 4”).

CAPÍTULO PRIMERO

EL SER Y EL TIEMPO MORTAL E INMORTAL: LA CARGA MÁS PESADA

“¿Era *esto* la vida?”, me gustaría decirle a la muerte. “¡Pues bien! ¡Otra vez!”

FRIEDRICH NIETZSCHE – *ASÍ HABLÓ ZARATUSTRA* (1883)

Mientras Zaratustra le hablaba a su corazón, descubre un mediodía⁴², ya de regreso a la cueva y a la soledad de su viaje por el mar, a sus animales: “un águila daba vueltas en el aire, llevando una serpiente, pero no como una presa, sino como si fuera una amiga: pues iba enroscada a su cuello” (Za, “Prólogo”, 10). El girar en forma de anillo del águila y el enroscarse en círculos de la serpiente encarnan la doctrina del eterno retorno nietzscheano, que el filósofo presenta en su obra maestra *Así habló Zaratustra*. De acuerdo con Martin Heidegger en su *Nietzsche*⁴³, no se trata de unos animales cualesquiera, pues “su esencia es una imagen de la esencia del mismo Zaratustra, es decir, de su tarea: ser el maestro del eterno retorno” (246). En su retrato autobiográfico, *Ecce Homo*, Nietzsche describe dónde se le ocurrió la teoría del eterno retorno:

Voy a contar ahora la historia de Zaratustra. La concepción fundamental de la obra, el pensamiento del eterno retorno, [...] está plasmada en una hoja con esta anotación final: “a 6.000 pies más allá del hombre y del tiempo”. Aquel día iba yo caminando por el bosque a orillas del lago de Silvaplana [...] Entonces me sobrevino ese pensamiento. Si me remonto desde aquel día hasta unos meses atrás, descubro, como signo precursor, un cambio repentino y profundamente decisivo de mi gusto, sobre todo en música. (EH, “*Así habló Zaratustra*”, 1)

El concepto del tiempo, quizás el más difícil de definir en la terminología filosófica, ha representado uno de los grandes enigmas para el entendimiento humano, desde la inmortalidad del alma según Platón o las teorías de Sócrates, Epicuro, Heráclito, Parménides, San Agustín hasta Nietzsche, Schopenhauer, Borges, etc., hasta la actualidad.

Puesto que la doctrina del eterno retorno está relacionada con las nociones del tiempo lineal y circular, o, siguiendo en línea con el título de este capítulo, el tiempo mortal e inmortal, conviene primero explicar estos conceptos en clave nietzscheana para, al fin, comprobar en qué tiempo vive el vampiro. Asimismo, si en el vampiro

⁴² El “mediodía” simboliza un momento cumbre en la vida de Zaratustra (y de Nietzsche), pues en el mediodía “suele situarse el cenit de la vida e incluso el demonio de mediodía, en la mitad de un día sin sombra” (Derrida 41).

⁴³ También Gilles Deleuze interpreta esta imagen como símbolo del eterno retorno en su obra *Nietzsche*: “Águila (y serpiente). Son los animales de Zarathustra. La serpiente se enrolla alrededor del cuello del águila. Ambos expresan por tanto el Eterno Retorno como Alianza, como anillo de los anillos, como esposales de la pareja divina Dioniso-Ariadna” (53).

concurrer muchos de los rasgos típicos del villano byroniano y contiene sinergias nietzscheanas propias del arquetipo, habrá que comprobar también si el vampiro abraza *el eterno retorno de todo lo idéntico* y por tanto, si manifiesta ese anhelo vitalista.

El eterno retorno nietzscheano⁴⁴ es un volver “eternamente a esta misma y única vida, en lo más grande y también en lo más pequeño” (Za III, “El convaleciente”, 2). Se hace patente por tanto la circularidad del tiempo y la necesidad de vivir como si esta vida fuera la única vida posible (Ávila Crespo 364). El hombre, sabiendo que va a morir y que su vida se va a repetir de la misma forma, deberá encontrar aquí un argumento para amar todavía más la vida. De acuerdo con esta visión, la vida se repite infinitas veces junto a todos los acontecimientos vitales del hombre. Es decir, la vida es un proceso y como tal hay que amarla. Para que el ser humano supere el nihilismo, debe amar la vida tal como es⁴⁵, debe *poder querer* o en palabras de Zarathustra: “¡Haced siempre lo que queráis, pero antes sed *capaces de querer!*” (Za III, “De la virtud empequeñecedora”³). El ser humano debe amar la vida tanto por el dolor y el displacer que trae consigo como por el placer implícito que en ella reside; debe amarla porque cualquier experiencia en la que participe, por muy efímera o leve que sea, forma parte de ella, pues

todas las cosas vuelven eternamente y nosotros mismos con ellas [...] Retorno, con este sol, con esta tierra, con esta águila, con esta serpiente, —pero no a una nueva vida o una mejor vida o una vida similar: —retorno eternamente a esta misma y única vida, en lo más grande y también en lo más insignificante, para que enseñe de nuevo el eterno retorno de todas las cosas. (Za III, “El convaleciente”, 2)

Esta concepción de la vida va ligada al concepto del *amor fati*, del amor al destino, del *amor a todo lo que vive*: “expresa la necesidad de una voluntad que no puede renunciar

⁴⁴ Nietzsche parte de la idea del “eterno presente” schopenhaueriano para desarrollar su propia teoría del tiempo.

⁴⁵ Deleuze sostiene en *Nietzsche y la filosofía* que el nihilismo puede vencerse a través de la doctrina del eterno retorno, ya que “únicamente el eterno retorno hace de la voluntad nihilista una voluntad completa y total; Ocurre que la voluntad de la nada [...] nos ha sido presentada siempre en su alianza con las fuerzas reactivas. En esto consistía su esencia: negaba la fuerza activa, conducía a la fuerza activa a negarse, a volverse contra sí misma. Pero, al mismo tiempo, fundaba la conservación, el triunfo, el contagio de las fuerzas reactivas [...] el nihilismo es el principio de conservación de una vida débil, disminuida, reactiva; la depreciación de la vida, la negación de la vida, forman el principio a cuya sombra la vida reactiva se conserva, sobrevive, triunfa y se hace contagiosa” (39). Así pues, el eterno retorno genera la negación de las fuerzas reactivas y por tanto, la destrucción de los débiles: “¿Qué sucede cuando la voluntad de la nada se refiere al eterno retorno? [...] Por y en el eterno retorno, la negación como cualidad de la voluntad de poder se transmuta en afirmación, se convierte en afirmación de la propia negación, se convierte en un poder de afirmar, en un poder afirmativo. Esto es lo que Nietzsche presenta como la curación de Zarathustra, y también cómo el secreto de Dionysos: “El nihilismo vencido por él mismo mediante el eterno retorno” (40).

a nada para hacer suya la vida. Todo azar lo convierte en un momento de sí, en una necesidad para ser lo que llega a ser, sin rechazar por ello cualquier sufrimiento” (Antoranz 273). El hombre debe amar cada parte de su vida sea negativa o positiva de tal manera que desearía repetirla eternamente. Dicho en las propias palabras de Nietzsche, este amor al destino⁴⁶ implica que:

El dolor es también un placer, la maldición es también una bendición, la noche es también un sol, — marchaos y aprenderéis que un sabio es también un loco. ¿Dijisteis alguna vez sí a *un solo* placer? Oh, amigos míos, entonces dijisteis sí también a *todo* dolor. Todas las cosas están encadenadas, entrelazadas, enamoradas, — ¿quisisteis dos veces *una* misma ocasión, habéis dicho “tú me gustas, felicidad, espera un instante? ¡Entonces quisisteis que *todo* vuelva! — todo de nuevo, todo eterno, todo encadenado, entrelazado, enamorado, oh, tanto *amasteis* el mundo —. (Za IV, “La canción del noctámbulo”10)

Rüdiger Safranski explica en la biografía del pensamiento nietzscheano este eterno continuo del tiempo como “la idea del tiempo que gira en sí mismo, que repite sin cesar su contenido limitado” (239). Asimismo, Safranski hace alusión al simbolismo de la serpiente en relación con el eterno retorno, ya que la “serpiente es la imagen del tiempo que gira circularmente. Morderle la cabeza⁴⁷ significa vencer el miedo. El superhombre es suficientemente fuerte para darse cuenta de que es imposible escapar del tiempo, de que no hay ningún más allá” (292). Así pues, ¿quién sería capaz de soportar la *carga más pesada* que Nietzsche presenta en la *Gaya Ciencia* de la mano de un demonio? ¿Quién podría *morder la cabeza de la serpiente*?⁴⁸

⁴⁶ En *Ecce Homo*, el filósofo alemán también manifiesta este amor al destino, esta aceptación de la vida tal como se ha vivido: “Mi fórmula para la grandeza en el hombre es el *amor fati* [amor al destino]: no querer que nada sea distinto, ni en adelante, ni en el pasado, ni por toda la eternidad. No sólo soportar lo necesario, menos aún disimularlo — todo idealismo es mendacidad ante lo necesario —, sino *amarlo*” (EH, “Por qué soy tan inteligente”, 10).

⁴⁷ Zarathustra describe su encuentro con un pastor al que aconseja morder la cabeza de la serpiente que le estaba atacando para poder librarse de ella: “Vi a un joven pastor retorciéndose, ahogándose, convulso, con el rostro descompuesto y con una pesada serpiente negra colgándole de la boca. [...] Pero el pastor mordió y como le aconsejó mi grito: ¡mordió con un fuerte mordisco! Escupió lejos la cabeza de la serpiente —: y se puso en pie de un salto. — Ya no era un pastor, ni un hombre, — ¡era un transfigurado, un iluminado que *reía!* ¡Ningún hombre sobre la tierra río como *él* había río!” (Za III, “De la visión y el enigma”, 2). En su obra dedicada a Nietzsche, Deleuze interpreta la serpiente como un símbolo del eterno retorno, aunque subraya sobre todo su insoportable posibilidad: “la serpiente desenrollada expresa lo que hay de insoportable y de imposible en el eterno Retorno, en tanto que se lo tome por una certidumbre natural según la cual ‘todo regresa’” (53).

⁴⁸ El concepto en sí *del abrazo a lo trágico* le pertenecía ya a Schopenhauer, pero este vio en esta posibilidad algo terrible. Más tarde, Nietzsche retomó este término para enfatizar que aquel capaz de aceptar la doctrina del eterno retorno será el *ultrahombre*.

EL PESO MÁS GRANDE. ¿Qué ocurriría si un día o una noche un demonio se deslizara furtivamente en la más solitaria de tus soledades y te dijese: “Esta vida, como tú ahora la vives y la has vivido, deberás vivirla aún otra vez e innumerables veces, y no habrá en ella nunca nada nuevo, sino que cada dolor y cada placer, y cada pensamiento y cada suspiro, y cada cosa indeciblemente pequeña y grande de tu vida deberá retornar a ti, y todas en la misma secuencia y sucesión y así también esta araña y esta luz de luna entre las ramas y así también este instante y yo mismo. ¡La eterna clepsidra de la existencia se invierte siempre de nuevo y tú con ella, granito del polvo!”? ¿No te arrojarías al suelo, rechinando los dientes y maldiciendo al demonio que te ha hablado de esta forma? ¿O quizás has vivido una vez un instante infinito, en que tu respuesta habría sido la siguiente: “Tu eres un dios y jamás oí nada más divino”? Si ese pensamiento se apoderase de ti, te haría experimentar, tal como eres ahora, una transformación y tal vez te trituraría; ¡la pregunta sobre cualquier cosa: “Quieres esto otra vez e innumerables veces más?” pesaría sobre tu obrar como el peso más grande! O también, “¿cuánto deberías amarte a ti mismo y a la vida para no desear ya otra cosa que esta última, eterna sanción, este sello?” (GC IV, 341)

Para que el hombre pueda abrazar “la vida en todo su horror monstruoso, destructor, coribántico, cruel y avasallador, como pide el filósofo” (Valls Oyarzun 175) se requiere al *ultrahombre*, un individuo *fuerte*, “el héroe de aspiraciones titánicas” (176). Para superar el miedo a la muerte y al sufrimiento, el *ultrahombre* deberá mirar en el abismo y estar preparado “cuando el propio abismo dirige su mirada hacia el individuo” (176). Aquel capaz de moder la serpiente, vencerá su miedo a la muerte, al dolor, a lo monstruoso de la vida (y a ella misma) y se hará dueño del tiempo:

Si el individuo no tiene posibilidad de escapar al tiempo, entonces debe aceptar su tragedia existencial como parte constitutiva de la vida. En otras palabras, debe morder la serpiente, hacerse dueño del tiempo. El hombre fuerte que abraza la doctrina del eterno retorno acepta también que todos los procesos de la vida son cíclicos y, por tanto, van a repetirse en el próximo retorno: eso incluye, claro, el dolor, el sufrimiento e incluso el momento de la propia muerte. El valor del *ultrahombre* reside en no rechazar tales procesos, sino, antes bien, saludarlos como partes constitutivas que son de la vida, convirtiéndose así también en dueño del espanto. (178)

Y para morder la serpiente, el *ultrahombre* deberá poseer una voluntad de poder fuerte así como amar su vida (*amor fati*), de manera que su instinto de vivir opere como un anhelo de “querer vivir su vida una y otra vez, [de admitir] su destino con el gozo de ‘la

luz del crepúsculo' previa a la caída y por ello [convertir] su vida en un 'una y otra vez', un 'eterno retorno' a 'la vida en el abismo', la visión de la inmensidad con sus 'enigmas', sus 'selvas' y sus 'mares terribles'" (Valls Oyarzun 240). En definitiva, Nietzsche presenta su *Übermensch* como "el individuo que, habiendo experimentado en sí mismo el nihilismo consumado, no cree ya en ninguna verdad y ama solo la vida" (Sánchez Meca 57).

Uno de los ideales que el vampiro como villano byroniano debe seguir para convertirse en el *ultrahombre* nietzscheano (aparte de los ya mencionados: anhelo telúrico, instinto de crueldad, creación de sus propios valores, voluntad de poder, etc.) es precisamente este anhelo vitalista, que implica amar su destino (*amor fati*) y así, aceptar *el eterno retorno de lo idéntico*. Como se comprobará en los apartados siguientes, habrá villanos o villanas byronianas que consiguen o no incluir esta cualidad *ultrahumana*.

De acuerdo con la visión de Irvin Yalom en su obra *Mirar al sol: la superación del miedo a la muerte*, el ofrecimiento del eterno retorno simboliza una "experiencia del despertar", un desafío que empuja al hombre a plantearse si cambiaría su vida si tuviera que vivirla de la misma forma durante toda la eternidad. Yalom hace hincapié sobre todo en el concepto de arrepentimiento, puesto que si no se soporta el peso del eterno retorno esto es debido a que se considera que no se ha vivido de forma adecuada la vida, "tu vida, tu *única vida*, (que) debe ser vivida bien y a fondo, acumulando tan pocos motivos de arrepentimiento como sea posible" (97). Es por ello que Yalom hace un llamamiento a *aquellos arrepentidos* para cuestionarse qué pueden cambiar ahora para que no se arrepientan más adelante (Yalom 98). Para el psiquiatra estadounidense, el mensaje nietzscheano del *amor fati* se resume en la siguiente fórmula: "crea un destino que puedas amar" (97).

En relación con el horror que puede causar el retorno continuo del tiempo, cabe mencionar el concepto de la muerte, que provoca ansiedad al ser humano. Es por ello, que el vampiro repugna (a la vez que fascina) al hombre, pues encarna la muerte, el lado oscuro, las tinieblas, lo desconocido para el hombre. Se debe entender la vida como un proceso hermenéutico:

Se configura el esbozo de una ontología hermenéutica en el doble sentido de este término: un saber del ser que parte de una reconstrucción desenmascaradora de los orígenes humanos, demasiado humanos de los valores y de los objetos supremos de la

metafísica tradicional, y teoría de las condiciones de posibilidad de un ser que se dé explícitamente como resultado de procesos interpretativos. (Vattimo, *Más allá del sujeto* 42)

La vida no debe percibirse como una entidad completa, cerrada dialécticamente⁴⁹, ya que el *ultrahombre*, quien deberá llevar a cabo este proceso, “va dirigido contra la concepción dialéctica del hombre” tal como explica Deleuze en *Nietzsche y la filosofía* (17). Las posibilidades de la vida no necesitan una justificación existencial, puesto que la vida, según la formulación nietzscheana, es cíclica. En consecuencia, *mirar al sol*, *mirar la muerte de frente* representa otra forma de aceptar que la muerte también forma parte de la vida. Así pues, en oposición al cierre dialéctico, Nietzsche presenta el pensamiento del eterno retorno.

No obstante, si todas las cosas son finitas y están destinadas a acabarse, el ser humano puede sumergirse en una especie de melancolía en la cual no puede encontrar ya el significado de la vida. En “La transitoriedad”, Freud describe un paseo junto a un poeta y un psicoterapeuta. El poeta se lamenta de que toda belleza al final acaba marchitándose y que, en definitiva, pierde valor. Freud argumenta lo contrario para darle sentido a la belleza y a las cosas precisamente porque acabarán convirtiéndose en polvo. Para Freud, el carácter perdurable de las cosas les añade más valor:

La restricción en la posibilidad del goce lo torna más apreciable. Declaré incomprendible que la idea de la transitoriedad de lo bello hubiera de empañarnos su regocijo [...] A la hermosura del cuerpo y del rostro humanos la vemos desaparecer para siempre dentro de nuestra propia vida, pero esa brevedad agrega a sus encantos uno nuevo. Si hay una flor que se abre una única noche, no por eso su florecencia nos parece menos esplendente. Y en cuanto a que la belleza y la perfección de la obra de arte y del logro intelectual hubieran de desvalorizarse por su limitación temporal, tampoco podía yo comprenderlo. Si acaso llegara un tiempo en que las imágenes y las estatuas que hoy admiramos se destruyeran, o en que nos sucediera un género humano que ya no comprendiese más las obras de nuestros artistas y pensadores, o aun una época geológica en que todo lo vivo cesase sobre la Tierra, el valor de todo eso bello y

⁴⁹ El cierre conceptual de la tradición dialéctica puede comprenderse a través de la obra de Terry Eagleton, *Ideología: una introducción*, donde el crítico sostiene que “El método dialéctico reúne, pues, no sólo el sujeto y el objeto, sino también el hecho y el valor, que el pensamiento burgués ha hecho pedazos. El hecho de entender el mundo de un modo particular no puede separarse del hecho de actuar para divulgar la completa y desinhibida variedad de las facultades creativas humanas” (134). Al hilo de esta teoría, Valls Oyarzun argumenta que “proceso productivo de la dialéctica es una de las estrategias que ayuda a fijar el discurso en una ideología porque, literalmente, cierra su significado” (40).

perfecto estaría determinado únicamente por su significación para nuestra vida sensitiva; no hace falta que la sobreviva y es, por tanto, independiente de la duración absoluta. (309-310)

A lo largo del ensayo, Freud debate el hastío de la vida que siente el poeta y la exigencia de eternidad que este último hace patente en la perdurabilidad del tiempo. Esta visión freudiana dialoga de alguna manera con la percepción nietzscheana de la vida, pues si *un día o una noche un demonio ofrecería el eterno retorno*, el hombre (en tanto que ya se ha convertido en el *ultrahombre*) debe aceptar su ofrecimiento en vez de *arrojarse al suelo y maldecir al demonio*. La vida empieza a cobrar más valor al saber que es finita pero a la vez infinita, porque siempre acabará retornando eternamente. La metáfora nietzscheana del eterno retorno coincide con la idea de Freud, ya que si las cosas son transitorias, el ser humano les dará más valor. Si el ser humano se hace consciente de que la vida puede repetirse una y otra vez de la misma manera, con las mismas penas y alegrías, vivirá su vida con más autenticidad. Así, la vida no carece de valor, sino que se le añade más valor al saber que se va a repetir por igual. En consecuencia, el *ultrahombre* hará de su vida una obra de arte⁵⁰.

La noción freudiana de la transitoriedad puede relacionarse con la inmortalidad del vampiro, ya que este representa el anhelo humano de poseer una vida eterna. El hombre anhela aquello que no posee. De acuerdo con esta visión, el instante de la vida de un inmortal no posee valor, puesto que el valor de la vida de un ser inmortal es distinto al instante del hombre que abraza el eterno retorno. Para *consumir la vida*, según la visión nietzscheana, el ser humano debe *morir a tiempo*⁵¹ y debe comprender que lo transitorio de la belleza (y de la vida) no puede afectar su disfrute. De la misma manera, Freud defiende que el hecho de que el invierno destruya el otoño no debe influir en la belleza de esta estación, pues el otoño volverá y se repetirá cada año en el mismo proceso: “la hermosura de la naturaleza, tras cada destrucción por el invierno, ella vuelve al año siguiente, y ese retorno puede definirse como eterno en proporción al lapso que dura nuestra vida” (309).

No puede tratarse el tema de la finitud de la vida, el problema del ser y del tiempo sin apelar a las teorías de Heidegger. En su obra maestra, *Ser y tiempo*, que da nombre a este capítulo, defiende que para comprender qué es el ser (*Dasein* —el

⁵⁰ Acerca de la noción de la vida como obra de arte se debate en el tercer capítulo.

⁵¹ Zarathustra afirma que “muchos mueren demasiado tarde y algunos mueren demasiado pronto. Aún suena extraña la doctrina que dice: ‘¡muere a su debido tiempo!’” (Za I, “De la muerte libre”).

hombre ahí—), primero se debe entender cuál es el proyecto de vida o la dirección del ser, puesto que se trata de un ser para la muerte: “El “fin” del estar en el mundo es la muerte” (231). Según Heidegger, el ser y el tiempo son inseparables, el ser es tiempo, es transcurrir, es, en definitiva, aquello que pasa. Se trata de un ser “arrojadamente abandonado al ‘mundo’” (391), un ser “arrojado en la muerte” (320). A partir de este abismo, el hombre tiene que construirse a sí mismo y aceptar la muerte como parte de la vida, pues “la muerte, en sentido latísimo, es un fenómeno de la vida” (243).

Si para Heidegger ser implica durar en el tiempo, el vampiro podría ser aquel que *dura eternamente*. El vampiro no existe, sino que dura, ya que la existencia es propiamente una cualidad humana. La finitud es un rasgo del ser humano: *nosotros, los mortales*, así es como se referían los griegos a los hombres, mientras que los dioses eran los inmortales. En definitiva, la existencia no es divina ni eterna, pues lleva implícito el límite. Y cuando no se posee una conciencia de límite, hay duración. Es en esta noción del tiempo (o duración) en la que el vampiro se configura y se constituye a sí mismo. El ofrecimiento del vampiro conlleva un nuevo planteamiento de la vida, puesto que simboliza una *experiencia del despertar* para el ser humano. La vida del hombre está sumergida en un estado de melancolía, del *spleen* baudeleriano, de soledad donde la única vía posible para la sublimación de los instintos es la ensoñación que trae consigo el vampiro. Este caso se podrá ver más adelante en la relación entre Laura y la vampiresa Carmilla en el relato de Sheridan Le Fanu. También es relevante Lord Ruthven de Polidori, puesto que acude a las fiestas inglesas para proponer una alternativa hedonista y vitalista (nietzscheana) frente al nihilismo de los demás personajes humanos.

En ocasiones, el vampiro ofrece vida eterna a través de un acto de unión. El pacto del vampiro con el ser humano se sella mediante el ritual de ligazón. Este rito se podrá ver reflejado en el encuentro entre Mina y el Conde, durante el cual, este último, fuerza a la prometida de Jonathan Harker a beber sangre de su pecho. El vampiro, en tanto que figura que ofrece la eternidad, ofrece al mismo tiempo el eterno retorno de la vida⁵².

⁵² Cabe mencionar que no todos los personajes vampíricos ofrecen la eternidad, sino que detrás de esta máscara hedonista también puede hallarse la muerte. Sin ir más lejos, Drácula convierte a Lucy en una mujer vampiro y pretende realizar el mismo ritual con Mina. Sin embargo, acaba asesinando a su fiel siervo Renfield. Lord Ruthven ofrece a aquellos que buscan su ayuda la sublimación de sus instintos más ocultos, aunque en última instancia, esto les conduce a la desgracia. Sir Francis Varney convierte en vampiro a Clara Crofton y Carmilla le ofrece la eternidad a la joven Laura, aunque asesina a su víctima anterior.

El vampiro puede entenderse como aquel ser heideggeriano arrojado al abismo y a la eternidad que construye una vida y una moral propia, según sus principios fuera de las leyes y normas sociales. El vampiro manifiesta a la vez cualidades *ultrahumanas* en clave nietzscheana, ya que simboliza *el eterno sí del ser* y su tiempo, es aquel que Borges define en sus textos, como *el fluir del río*, ese tiempo que “dura y perdura en un eterno ahora”⁵³. El concepto borgeano del tiempo bebe de la doctrina nietzscheana del eterno retorno, pues “si todos volvemos a la misma vida después de un tiempo infinito e instantáneo —como quiere Nietzsche—, lo que hacemos es leer siempre la misma página de un libro de arena —como quiere Borges que sea el tiempo—eternidad” (Acosta Escareño 367). El vampiro es aquel capaz de “ser durante milenios”⁵⁴ y encarna la experiencia del despertar yalomiano. El vampiro *despierta* en el ser humano sus ansiedades, frustraciones y deseos ocultos y reprimidos.

En la figura del vampiro se refleja el anhelo humano de la inmortalidad, ese anhelo que refleja también el protagonista borgeano en “El inmortal” cuando sale en búsqueda del río que ofrece la inmortalidad. Sin embargo, el militar romano descubre que la inmortalidad puede ser una condena y decide buscar después el río que borra la inmortalidad. Del mismo modo, hay vampiros que no soportan la eternidad. Al igual que para Nietzsche, los hombres no son capaces de soportar *la carga más pesada* (se requiere al *ultrahombre*⁵⁵) tampoco todos los vampiros pueden soportar la eternidad. Según comenta Borges en “La doctrina de los cielos”, a través del planteamiento del eterno retorno

Nietzsche quería hombres capaces de aguantar la inmortalidad. [...] Antes de Nietzsche la inmortalidad era una mera equivocación de las esperanzas un proyecto confuso. [...]

⁵³ En varios de sus textos, Borges manifiesta diferentes nociones del tiempo, sobre todo centrándose en la duración del tiempo, como, por ejemplo, en los poemas “Arte poética”: “Mirar el río hecho de tiempo y agua / Y recordar que el tiempo es otro río”; “Reloj de arena”: “La arena de los ciclos es la misma / E infinita es la historia de la arena” [recordando al reloj de arena presente en el aforismo de Nietzsche donde el demonio ofrece el eterno retorno]; “La noche cíclica”: “Los astros y los hombres vuelven cíclicamente; / Vuelve la noche cóncava que descifró Anaxágoras; / Vuelve a mi carne humana la eternidad constante”; “Correr o ser”: “el tiempo dura y perdura en un eterno ahora” o en los cuentos “Las ruinas circulares” donde trata la eternidad inacabada y en “El inmortal”, donde nada puede ocurrir solo una vez. Para un análisis exhausto de la noción del tiempo en la poesía de Borges, véase Margarita Schultz (1992): “Borges y la filosofía del tiempo”, pp. 109-122. Asimismo, para el desarrollo de las teorías borgeanas del tiempo a lo largo de toda su obra junto a Schopenhauer y Nietzsche, véase la tesis doctoral Javier Acosta Escareño (2007): *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*.

⁵⁴ El verso “ser durante milenios” pertenece al poema “Oración a la vida” de Lou Salomé. Se trata de un poema que Nietzsche más tarde musicalizó en “Himno a la vida” tal como explica Safranski en la biografía del pensamiento nietzscheano (265).

⁵⁵ Nietzsche toma como referencia la concepción del tiempo circular de la época trágica griega. El *ultrahombre* encarnaría al héroe trágico.

Nietzsche quería ser Walt Whitman, quería minuciosamente enamorarse de su destino. Siguió un método heroico: desenterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró deducir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo. Buscó la idea más horrible del universo y la propuso a la delectación de los hombres. El optimista flojo suele imaginar que es nietzscheano; Nietzsche lo enfrenta con los círculos del eterno regreso y lo escupe así de su boca. (98)

Uno de los casos clave que ejemplifica la insoportable posibilidad del tiempo inmortal y que se verá en el segundo apartado es el vampiro Sir Francis Varney, quien decide suicidarse en las llamas del Vesubio. Existir supone una toma de postura respecto del proyecto de la vida, ya que para existir no basta con ser simplemente. Se puede afirmar lo mismo del vampiro, puesto que no vive propiamente dicho sino que dura en el tiempo. A diferencia de Varney, en el primer apartado, se podrá comprobar cómo las vivencias de Carmilla manifiestan un anhelo vitalista distinto.

El vampiro es un vampiro en tanto que acepta la temporalidad y por ende, el peso de la inmortalidad. Presenta similitudes nietzscheanas con el demonio que ofrece el eterno retorno. Como figura monstruosa es el personaje que más ama la vida, entendida esta como sangre. El vampiro acepta el eterno retorno de todas las cosas enumeradas veces. Dado que percibe la muerte como parte de la vida, puede considerarse al vampiro un sujeto libre, puesto que no teme perder aquello que va a morir. Vive en la inmortalidad y vive la misma vida sin nada nuevo, sin ningún cambio. El tiempo es, por tanto, circular y no se detiene. El vampiro ama su destino (*el amor fati*) en cada sangre que absorbe de sus víctimas. En última instancia, la criatura de la noche simboliza un *sí* al eterno retorno nietzscheano, puesto que está dispuesto a vivir por siempre jamás. Las vivencias del vampiro suceden en el concepto trágico nietzscheano del tiempo circular, ya que todo acaba por repetirse: “se paga caro ser inmortal: para ello se ha de morir varias veces a lo largo de la vida” (EH, “*Así habló Zaratustra*”, 5).

A continuación, se evalúan estas primeras sinergias nietzscheanas relacionadas con el concepto del tiempo en los vampiros Carmilla y Sir Francis Varney. Va a comprobarse si estos, en tanto que concurren en ellos algunos rasgos del arquetipo del villano byroniano, se adecuan al programa filosófico de Nietzsche, es decir, va a demostrarse si puede entenderse en clave nietzscheana la noción del tiempo que manifiestan estos personajes vampíricos.

“CARMILLA”, UN AMOR MÁS ALLÁ DEL BIEN Y DEL MAL

Este relato gótico, escrito por Joseph Sheridan Le Fanu, se publicó en 1872 junto a otros cuatro relatos sobrenaturales en una recopilación titulada *In a Glass Darkly*. Se considera uno de los textos clásicos del género vampírico y su escritor de origen irlandés, uno de los representantes de la literatura de terror, de misterio y de horror de la época victoriana. Autores decimonónicos como Bram Stoker y James Malcolm Rymer bebieron de esta fuente para presentar sus obras más conocidas como *Dracula* y *Varney the vampyre*. “Carmilla” es una breve obra de arte: “As a vampire story Carmilla is less diffuse than Dracula, less frothy than Varney, less dull than the Vampyre; it is, in fact, a masterful little tale” (Twitchell 129).

“Carmilla” versa sobre la historia de una joven de belleza petrarquista, Laura, quien recibe las visitas nocturnas de una vampiresa. Carmilla, Millarca o la condesa Mircalla encarna a uno de los primeros personajes vampíricos femeninos en la literatura inglesa. Con una obvia influencia del poema “Christabel” de Samuel Coleridge, Sheridan Le Fanu presenta a la vampiresa bajo su faceta seductora y enamoradiza. Carmilla trata de cautivar y encandilar a la joven Laura, quien queda embelesada por la belleza de esta, para mostrarle un amor, que, como se verá, se sitúa *más allá del bien y del mal*⁵⁶.

A lo largo de este subcapítulo se pretende hacer hincapié en cómo se manifiesta la noción del tiempo en este relato para poder al fin, comprobar el tiempo en el que vive la vampiresa Carmilla y sus rasgos comunes con la filosofía de Nietzsche así como si su *ofrecimiento* encarna al eterno retorno nietzscheano. En fin, se debatirá acerca del anhelo vitalista de esta villana byroniana.

La joven Laura conoce a Carmilla durante el paseo rutinario con su padre y sus dos institutrices, madame Perrodon y mademoiselle De Lafontaine, en una noche donde la luna ejercía influjos magnéticos:

The effect of the full moon in such a state of brilliancy was manifold. It acted on dreams, it acted on lunacy, it acted on nervous people; it had marvelous physical

⁵⁶ En *Más allá del bien y del mal*, Nietzsche sostiene que “Todo lo que se hace por amor está más allá del bien y del mal” (MBM, 153).

influences connected with life [...] “The moon, this night”, she said, “is full of idyllic and magnetic influence — and see, when you look behind you at the front of the *schloss*, how all its windows flash and twinkle with that silvery splendor, as if unseen hands had lighted up the rooms to receive fairy guests”⁵⁷. (*Carmilla* 214)

Ya en primera instancia se hace alusión a Carmilla como un huésped espectral, quien bajo el poder hipnótico de la luna, va a influir y cambiar la vida de Laura. Este hecho se presenta no solo en la vida diaria de la joven sino también en sus experiencias oníricas, ya que la luna manifiesta influjos magnéticos en los sueños. La presencia de la luna⁵⁸ y su constante manifestación en presencia de la vampiresa muestra uno de los rasgos característicos que configuran a la villana byroniana⁵⁹ y el programa *ultrahumano* de Nietzsche, pues Carmilla se identifica de algún modo con la tierra, con la naturaleza. La luna en relación con la vampiresa pone de manifiesto su carácter telúrico, característico de la villana byroniana (y de la *ultramujer nietzscheana*⁶⁰). Asimismo, este componente telúrico trasluce también en el instinto de crueldad de la vampiresa⁶¹ a través de su carácter animalesco⁶² e instintivo con sus víctimas convirtiendo a Carmilla en “the bestial woman” (Dijkstra 341), “the eternal animal in woman” (342).

La luna vaticina el encuentro próximo entre las dos jóvenes así como el tipo de relación que se forjará entre ambas⁶³. Se ambienta el relato en un escenario trágico y sombrío al cual contribuyen los paisajes pintorescos que seducen a Laura y a su padre:

The glade through which we had just walked lay before us. At our left the narrow road wound away under clumps of lordly trees, and was lost to sight amid the thickening

⁵⁷ Todas las citas de la obra se hacen con la signatura (*Carmilla*).

⁵⁸ La relación de la luna con la vampiresa puede entenderse según las palabras de Bram Dijkstra: “the seemingly physical bond between woman and the moon was used by writers and artists not only to depict her as the moon goddess, but also to explain the natural origins of her pallor, her white skin, her invalids condition, her consumptive passivity” (122).

⁵⁹ Estas características se han expuesto más arriba (véase p. 38).

⁶⁰ En el tercer capítulo se analiza a la vampiresa Carmilla como la *ultramujer nietzscheana*.

⁶¹ De acuerdo con Valls Oyarzun, “El instinto de crueldad lleva asociado un componente telúrico (“en su naturaleza salvaje es donde uno mejor se recupera de su innaturaleza, de su espiritualidad”, dice Nietzsche) (137).

⁶² Este componente animalesco incluso se pone de manifiesto a través de la caracterización de Carmilla como un gato: “But I soon saw that it was a sooty-black animal that resembled a monstrous cat” (*Carmilla* 236). Esta idea se va a desarrollar en el capítulo tres donde se analiza a la vampiresa de Le Fanu también como mujer fatal.

⁶³ La presencia latente de la luna se manifiesta en enumeradas ocasiones a lo largo del relato. La luna acompaña a las dos jóvenes en sus encuentros y paseos. Asimismo, la luna refleja las mismas características en la noche en la que se conocen como en la noche en la que Carmilla visita a Laura por segunda vez: “‘But see what beautiful moonlight!’ She glanced through the hall door, which stood a little open. ‘Suppose you take a little ramble round the court, and look down at the road and river.’ ‘It is so like the night you came to us,’ I said. She sighed; smiling. She rose, and each with her arm about the other’s waist, we walked out upon the pavement” (*Carmilla* 233).

forest. At the right the same road crosses the steep and picturesque bridge, near which stands a ruined tower which once guarded that pass; and beyond the bridge an abrupt eminence rises, covered with trees, and showing in the shadows some grey ivy-clustered rocks. Over the sward and low grounds a thin film of mist was stealing like smoke, marking the distances with a transparent veil; and here and there we could see the river faintly flashing in the moonlight. No softer, sweeter scene could be imagined. The news I had just heard made it melancholy; but nothing could disturb its character of profound serenity, and the enchanted glory and vagueness of the prospect. (*Carmilla* 214)

Los paisajes evocan la clásica imaginería gótica: el camino que se pierde en la espesura de los bosques, la torre en ruinas, la niebla, etc. Todo ello envuelve a los contempladores en una melancolía —la enfermedad del alma— (y también elemento gótico) en la cual influye del mismo modo la reciente noticia del fallecimiento de la sobrina del general Spieldorf. Además, el vaticinio de la luna manifiesta el reflejo del poder de la vampiresa. Esta relación entre la luna y Carmilla anticipa acontecimientos que suceden a continuación en la obra. Se anuncia el proceso doloroso del drama: la muerte de la hija del guarda forestal, la vampirización de Laura y el descubrimiento de la vampiresa como final fatídico que contiene la obra.

En un clima crepuscular, aparece un carruaje a una velocidad vertiginosa que acaba volcándose. Los gritos de las mujeres que se escuchaban de dentro no se hacen demorar. Los presentes, Laura, su padre y las dos institutrices se acercan para ayudar. Se produce el primer encuentro con la vampiresa, “a young lady, who appeared to be lifeless” y su aparentemente madre “a fine-looking woman for her time of life and must have been handsome; she was told, but not thin, and dressed in black velvet, and looked rather pale, but with a proud and commanding countenance, though now agitated strangely” (*Carmilla* 216). Empujada a abandonar a su hija debido a un viaje de vida o muerte, “a journey of life and death” (*Carmilla* 216), la madre deja a su hija en los cuidados de los presentes en el *schloss* y se despide de ella con una expresión fría. Laura había analizado al detalle la escena y sentía gran curiosidad por la joven, quien a partir de entonces, iba a convertirse en su nuevo huésped.

Ya desde *el primer instante* en el que Laura descubre el rostro de Carmilla, quien ya se había acomodado “in one of the handsomest rooms in the *schloss*” (*Carmilla* 221), observa que es la misma niña que la había visitado en un sueño hace doce años. Ante el horror de Laura, Carmilla también le confiesa el mismo sueño:

I must tell you my vision about you; it is so very strange that you and I should have had, each of the other so vivid a dream, that each should have seen, I you and you me, looking as we do now, when of course we both were mere children. I was a child, about six years old, and I awoke from a confused and troubled dream, and found myself in a room [...] I heard someone crying; and looking up, while I was still upon my knees, I saw you — most assuredly you — as I see you now; a beautiful young lady, with golden hair and large blue eyes, and lips — your lips — you as you are here. Your looks won me; I climbed on the bed and put my arms about you, and I think we both fell asleep. (*Carmilla* 222)

Laura y Carmilla se encuentran y se conocen en una experiencia onírica compartida durante su infancia. Este suceso representa un primer acercamiento al espacio del tiempo, que aparece reflejado precisamente por la vivencia del tiempo de la vampiresa: “I saw you as I see you now” (*Carmilla* 210). El transcurso del paso del tiempo no se asemeja al tiempo en el que la joven Laura vive, puesto que Carmilla la había visitado ya hace varios años en un sueño. La vampiresa visita a su víctima durante una noche, quien se despierta por el dolor provocado por dos agujas: “I was wakened by a sensation as if two needles ran into my breast very deep” (*Carmilla* 210). Para ofrecerle una sensación de comodidad a Laura, Carmilla comparte con ella ese mismo sueño excluyendo el ataque final.

El paso del tiempo (doce años) no afecta de la misma forma a Carmilla que a Laura, ya que sus vivencias del tiempo son distintas: “I saw the very face which had visited me in my childhood at night, which remained so fixed in my memory” (*Carmilla* 221). Carmilla navega a través del tiempo, dejando años y años atrás sin verse afectada en absoluto, mientras que Laura sí se ve afectada por el paso de este (ahora es ya una adolescente). La presencia de Carmilla en el sueño de Laura identifica a la primera con una vampiresa, pero será hasta volver a experimentar su ataque, que Laura se diera cuenta de su naturaleza.

A pesar del paso del tiempo y de la inquietud insistente de Laura por conocer más sobre la vida de Carmilla, esta no desvela y guarda en secreto los detalles relevantes sobre su vida personal, lo cual produce un sentimiento de desconfianza entre ambas: “First—her name was Carmilla; second—her family was very ancient and noble; third—her home lay in the direction of the west” (*Carmilla* 224). No obstante, para demorar su confesión, Carmilla, con movimientos siempre lánguidos, rodea a Laura con sus brazos y le susurra:

In the rapture of my enormous humiliation I live in your warm life, and you shall die — die, sweetly die — into mine. I cannot help it; as I draw near to you, you, in your turn, will draw near to others, and learn the rapture of that cruelty, which yet is love; so, for a while, seek to know no more of me and mine, but trust me with all your loving spirit. (*Carmilla* 225)

En esta declaración de intenciones se hallan de nuevo alusiones a la noción del tiempo, pues para que Laura tenga la misma vivencia del tiempo que Carmilla, debe morir primero: “you shall die — die, sweetly die — into mine” (*Carmilla* 225). Es necesario este sacrificio de muerte para que ambas jóvenes puedan compartir una vivencia de la eternidad. El concepto expuesto de la muerte como acto imprescindible para renacer recuerda a las palabras nietzscheanas de Zaratustra sobre el deseo de *arder en las propias cenizas* (Za, I “Del camino del creador”). Aunque el profeta se refiere a los prejuicios morales del hombre que deben arder en el propio fuego, en la novela, ese fuego se originaría en un sujeto externo (en este caso, de la vampiresa Carmilla). Sí coinciden ambas ideas respecto al acto de consumirse en el propio yo, en cuanto que para renacer, primero hay que arder en las propias cenizas.

Asimismo, la intención expuesta por Carmilla hacia Laura lleva implícito el ofrecimiento de la vampiresa: el ofrecimiento de la eternidad. El plan de Carmilla pone de manifiesto su anhelo de eterna juventud, que se manifiesta a su vez como la encarnación del eterno retorno nietzscheano. La vampiresa vive a través de la sangre caliente de Laura, a través de su consumición: “I live in your warm life” (*Carmilla* 226). Esto es debido a que “Carmilla confía en la sacrílega resurrección de la vida eterna vampírica” (Ballesteros, *Vampire* 73). Carmilla encarna el devenir cíclico, la eternidad y su noción del tiempo comparte similitudes con el eterno retorno nietzscheano (sobre todo, respecto a su visión de la muerte como parte de la vida y como acto necesario para poder vivir eternamente). La vampiresa puede vivir en un tiempo circular (entendido este como concepto trágico y nietzscheano⁶⁴ desde el punto de vista de que todo acaba repitiéndose. Si el proceso de transformación y de aceptación de la eternidad y por tanto, de la inmortalidad se lleva a cabo, Laura, a su vez, tendrá que transformar a otros seres humanos en vampiros: “as I draw near to you, you, in your turn, will draw near to others” (*Carmilla* 226).

⁶⁴ *Vid., supra*, pp. 65-77.

Las insistentes declaraciones de Carmilla hacia Laura confunden a la joven y produce en ella un sentimiento de desconfianza. La huésped acapara la atención de la joven Laura y se aproxima a ella paulatinamente para imponerle, en última instancia, la eternidad: “You are mine, you shall be mine, you and I are one for ever” (*Carmilla* 226). En este caso, no se trata de un ofrecimiento del tiempo eterno por parte de la vampiresa, sino de una imposición. “You must come with me, loving me, to death; or else hate me and still come with me and *hating* me through death and after” (*Carmilla* 236). No hay lugar para la elección en el discurso autoritario de la vampiresa Carmilla. Se desconoce el proceso de vampirización de la anterior víctima, aunque esta sí fallece. La protagonista apacigua su sed con la sangre de jóvenes bellas y puras. El caso de Laura resulta distinto a sus anteriores víctimas, pues a ella le *ofrece* una forma de vida *más allá del tiempo*, la posibilidad de convertir a su vez a otras víctimas, en definitiva, la oportunidad de vivir juntas por siempre jamás.

La relación con la vampiresa ofrece una alternativa vital hedonista para Laura, quien estaba envuelta en melancolía y soledad hasta su llegada. Acompañada en todo momento por sus dos institutrices, quienes desarrollaban la función de educadoras y pretendían sustituir la ausencia de la figura materna y dominada por la autoridad de la figura paterna, que, junto a la lejanía del *schloss*, la falta de vecinos y de comunicación con el mundo real, convierten la vida de Laura en una rutina cada vez más decadente. No es de extrañar, pues, que la vampiresa, la encarnación viva de las pulsiones sexuales, aparezca en este momento crítico de la vida de Laura⁶⁵. Carmilla representa “la experiencia del despertar”, que Irvin Yalom comenta en su obra⁶⁶. La imposición de su vivencia del tiempo supone decidir si desea cambiar la vida ante la posibilidad de vivirla del mismo modo eternamente, supone un nuevo planteamiento respecto a la vida: “Carmilla tiene un valor doctrinal y pedagógico en sí misma, puesto que nos está tratando de enseñar un aspecto moral, un valor, un regalo que tenemos y que tal vez somos incapaces de valorar” (Sánchez-Verdejo Pérez 321).

La posibilidad de vivir en un tiempo eterno propone al ser humano un desafío difícil de aceptar. En este caso, a Laura se le impone este mismo desafío, que presenta tintes nietzscheanos, ya que, esta experiencia del despertar, este ofrecimiento de la eternidad encarna la posibilidad de plantearse si el ser humano (Laura) fuera capaz de

⁶⁵ Asimismo, tampoco es de extrañar que el mito del vampiro haya proliferado más sobre todo en el siglo XIX en una sociedad que oprimía la sexualidad.

⁶⁶ *Vid., supra*, pp. 71-72.

aceptar morir para renacer. Abrazar la inmortalidad supone una postura respecto a la visión de la vida, ya que se requiere aceptar la muerte como parte de esta (Deleuze, *Filosofía* 17)⁶⁷. Sin embargo, Laura no experimenta en última instancia el proceso de vampirización, puesto que Carmilla es asesinada. Cabría preguntarse acerca de la reacción de Laura. Se puede adelantar que la joven manifiesta en todo momento miedo y angustia ante la muerte.

En contadas ocasiones, la vampiresa expone su visión sobre la muerte, la cual Laura no comparte. Una de las escenas cumbres está representada por el funeral de la hija del guarda forestal:

I [Laura] rose to mark my respect as they passed, and joined in the hymn they were very sweetly singing. My companion shook me a little roughly, and I turned surprised. She said brusquely, "Don't you perceive how discordant that is?" "I think it very sweet, on the contrary", I answered, vexed at the interruption, and very uncomfortable, lest the people who composed the little procession should observe and resent what was passing. I resumed, therefore, instantly, and was again interrupted. "You pierce my ears", said Carmilla, almost angrily, and stopping her ears with her tiny fingers. "Besides, how can you tell that your religion and mine are the same? Your forms wound me, and I hate funerals. What a fuss! Why you must die — *everyone* must die; and all are happier when they do. Come home" (*Carmilla* 227)

Laura entiende las palabras de Carmilla como una expresión de frialdad y falta de respeto ante la procesión funeraria que desfila delante de ellas. El himno funerario irrita a la vampiresa, quien se muestra indiferente ante la muerte: "What a fuss! Why you must die — *everyone* must die". La vampiresa abraza la concepción deleuziana de la muerte como parte de la vida. Como ser inmortal trasciende la vida y a través del ofrecimiento de la eternidad se pierde el miedo a la muerte. Vivir en la eternidad de la vampiresa (y aceptarla) implica un enfrentamiento con la muerte y por consiguiente, la superación de esta. Asimismo, en términos generales, la vampiresa puede considerarse la encarnación misma de la muerte al que el ser humano teme desde el comienzo de los tiempos.

Dada su visión de la muerte y de la vida, puede afirmarse que la vampiresa, en tanto que villana byroniana, comparte otro de los rasgos de lo *ultrahumano* aparte del

⁶⁷ Vid., *supra*, p. 72.

carácter telúrico⁶⁸: su aceptación de la muerte como parte de la vida, aceptación que se trasluce en su particular doctrina del eterno retorno. En el discurso nietzscheano de la villana byroniana no cabe el miedo a la muerte que su víctima Laura muestra. A luz de esta explicación, se proyecta también la voluntad de poder de la vampiresa (y una conciencia fuerte), ya que al aceptar la eternidad, Carmilla acepta asimismo el *sustrato dionisiaco* y la monstruosidad tanto de la vida como de la muerte o, dicho en otras palabras, Carmilla podría identificarse con aquel individuo fuerte que Valls Oyarzun explica que es “capaz de soportar grandes dosis de realidad dionisiaca [que] no caerá en el hastío provocado por dicho sufrimiento” (65). Lejos de mostrar dolor y piedad o compromiso social, la vampiresa mantiene hasta el final del relato su propósito.

En la misma escena del funeral se pone de manifiesto también el concepto freudiano de “transitoriedad”, pues el acto en sí de morir (la representación de lo transitorio) no resta importancia a la vida sino que la dota de más belleza. A través de una clara apología a la muerte (y a la fusión de esta con la vida) “*everyone must die*”, la vampiresa hace hincapié también en que el ser humano es, en palabras heideggerianas, “un ser para la muerte”⁶⁹. Carmilla representa el claro modelo de la fusión del ser y del tiempo. En definitiva, ella no percibe y lamenta la muerte de la hija del guarda forestal del mismo modo que Laura⁷⁰.

Carmilla expone las vivencias de una vampiresa. El tiempo en el que vive es infinito. No existe el paso del tiempo en este tipo de existencia. Dueña de sí misma y por tanto, dueña del tiempo, Carmilla ya ha experimentado y vivido repetidas veces aquello que para Laura aún no existe. La curiosidad de la joven y el anhelo de experimentar se manifiestan, por ejemplo, cuando pregunta a la vampiresa si ha bailado alguna vez, esta le contesta que apenas se acuerda, ya que había sido hace muchos años: “‘What is it like? How charming it must be.’ ‘I almost forgot, it was years ago.’ I laughed. ‘You are not so old. Your first ball can hardly be forgotten yet’” (*Carmilla* 236). Laura no descubre la verdadera naturaleza de Carmilla a pesar de las continuas insinuaciones de esta hasta que, en última instancia, visita su tumba. El texto está repleto de referencias relacionadas con las vivencias de la figura del vampiro. Otra muestra de ello es la escena relevadora sobre la naturaleza de la vampiresa, cuando Laura descubre al final que Carmilla es, en realidad, la condesa Mircalla de Karstein a

⁶⁸ Vid., *supra*, pp. 54-55.

⁶⁹ Vid., *supra*, p. 73-75.

⁷⁰ La actitud de Carmilla supone también una falta de carga moral y de responsabilidad.

la vez que Millarca (quien había asesinado a la sobrina del general utilizando la misma táctica de seducción que con Laura): “‘She called herself Carmilla?’ asked the General, still agitated. ‘Carmilla, yes,’ I answered. ‘Aye,’ he said; ‘that is Millarca. That is the same person who long ago was called Mircalla, Countess Karnstein’”⁷¹ (*Carmilla* 266).

Otra manifestación de la imposibilidad del paso del tiempo sobre la vampiresa es el descubrimiento de un cuadro que pertenecía a la madre (de origen húngaro) de Laura. En un primer instante, Laura y su padre no podían ver el rostro de la mujer del cuadro, pero sí su nombre y fecha: Marcia Karnstein, 1698. Después de restaurarlo, el rostro y el nombre quedan impolutos y claros: “It is not Marcia; it looks as if it was done in gold. The name is Mircalla, Countess Karnstein, and this is a little coronet over and underneath A.D” (*Carmilla* 233). Lo más sorprendente para los presentes es cuando descubren la enorme similitud entre la persona del cuadro y Carmilla: “The artist now produced it, with evident pride. It was quite beautiful; it was startling; it seemed to live. It was the effigy of Carmilla! ‘Carmilla, dear, here is an absolute miracle. Here you are, living, smiling, ready to speak, in this picture. Isn’t it beautiful, Papa? And see, even the little mole on her throat’” (*Carmilla* 232).

En el retrato queda resaltada la verdadera vampiresa así como su origen. En el cuadro se ve a Carmilla en el año 1698 sin mostrar ningún cambio con su estado actual. La vampiresa, dueña del tiempo, vive acostumbrada ya a los siglos. Podría afirmarse de Carmilla que disfruta de uno de los verdaderos lujos del individuo: ser soberano del propio tiempo⁷². Las vivencias de ambas jóvenes son distintas, pues Laura aún no se ha convertido en un vampiro. Asimismo, este proceso de vampirización no se finaliza, ya que Carmilla es asesinada. Cabría preguntarse, pues, ¿hubiera aceptado Laura vivir en la eternidad junto a Carmilla si habría tenido la libertad de elegir? El autor no deja lugar para la duda y no se muestran apreciaciones de Laura, más allá del horror que le produce Carmilla al averiguar la verdad sobre su naturaleza: “Heavens! If I had but known all” (*Carmilla* 224). ¿Hubiera aceptado Laura la eternidad? ¿Amaba Laura su vida de tal modo que quisiera repetirla una y otra vez? ¿Amaba Laura su destino? Según la visión que la joven ofrece en el relato, su vida estaba envuelta en melancolía,

⁷¹ La identificación de la vampiresa con una condesa pone de manifiesto su nobleza aristocrática, un rasgo que concuerda con el arquetipo de la villana byroniana y con el prototipo nietzscheano. Aunque esta idea se desarrolla en profundidad a lo largo del capítulo tres donde se tratará de demostrar la naturaleza *ultrahumana* de Carmilla.

⁷² En una de sus últimas obras, *Tiempo: la dimensión temporal y el arte de vivir* (2017), Rüdiger Safranski comenta la “tiranía del tiempo” y el modelo a seguir para que los individuos puedan convertirse en los dueños de su propio tiempo. Véase, Rüdiger Safranski, *Tiempo: la dimensión temporal y el arte de vivir*, traducción de Raúl Gabás, Tusquets, 2017.

sobreprotección (tanto por parte del padre, que priva a Laura de su enfermedad como por las dos institutrices, que, precisamente vienen a sustituir la figura materna) y tedio causado no solo por el control sino también por la lejanía del mundo, de la realidad: “My life was, notwithstanding, rather a solitary one, I can assure you” (*Carmilla* 209). Laura no es dueña de su propia vida y tampoco de su tiempo a diferencia de la villana byroniana, quien se le presenta como la encarnación de una nueva vida, ya que, ¿qué es la muerte sino el comienzo de una nueva existencia? No es de extrañar que, en caso de haber podido elegir, hubiera escogido vivir en la eternidad. Cabe matizar que la paulatina entrega (interrumpida) de Laura a Carmilla expresa la manera en la que: “su alma acepta tal destino porque es más dulce y gozoso imaginar el abrazo eterno de Carmilla más allá del deceso que abundar en el sufrimiento por una vida que se extingue sin remedio” (Olivares Merino 340-341).

El objetivo de este apartado era comprobar el tiempo en el que se desenvolvía la vampiresa Carmilla. Para ello, se ha llevado a cabo un análisis tanto de sus vivencias como de su discurso. Se ha demostrado que la vampiresa comparte rasgos con la villana byroniana y con el programa *ultrahumano* de Nietzsche: su carácter telúrico a través de su caracterización animalesca, el vaticinio de la luna, su carácter transgresor, su instinto de crueldad, su naturaleza aristocrática y su voluntad de poder *fuerte* así como su anhelo vitalista demostrado mediante su visión de la vida y de la muerte (y quizá también su anhelo de eterna juventud). El ofrecimiento de Carmilla a Laura implica un nuevo modelo de vida para su víctima, una *experiencia del despertar*, ya que esta última estaba sometida a una vida dominada por el aburrimiento y el control tanto de su padre como de las institutrices. De la mano de la villana, la joven podría disfrutar de una alternativa vitalista que implica vivir en la eternidad, en la inmortalidad; una alternativa, en definitiva, que enseña amar tanto la vida como la muerte y por tanto, lo transitorio. Sin embargo, el plan de la vampiresa no se lleva a cabo, pues es asesinada por los personajes masculinos que representan la ideología victoriana.

SIR FRANCIS VARNEY Y EL INFIERNO DE LO IGUAL

James Malcolm Rymer⁷³ publica *Varney, the vampyre or the feast of blood* en 1847, el mismo año del nacimiento de Bram Stoker. Se trata de un escrito británico decimonónico a quien se le ha atribuido también la creación del villano Sweeney Todd, el barbero diabólico de la calle londinense Fleet incluida en *The Spring of Pearls* (1847). Al igual que esta última, *Varney, the vampyre* se ha publicado originalmente como *penny-dreadful*. Estas publicaciones de ficción terrorífica eran historias que se vendían en la Inglaterra del siglo XIX y se distribuían a precio de un penique por fascículos.

Con el fin de entretener a la clase media-baja y de mejorar el nivel de una sociedad industrializada surgieron estas publicaciones semanales de terror. Fue a través de este movimiento como los cuentos de vampiros llegaron a popularizarse entre la clase británica trabajadora, es decir, mediante “la entrada del vampiro en la esfera del folletín decimonónico con una obra hoy olvidada” (Ballesteros, *Vampire* 63). Con las entregas de *Varney, the vampyre* los lectores fueron familiarizándose con el mito del vampiro:

The vampire tale was a very popular tale amongst the British working class by the mid-nineteenth century is well established. By the late 1830s, three quarters of the working-class population had learned to read and the level of literacy grew steadily throughout the 19th century. It is this tale that popularized the vampire for the English-speaking

⁷³ Sin embargo, hay críticos que defienden que el autor había sido Thomas Peckett Prest: “Who Rymer might be I cannot tell. *Varney the Vampire* was written by Thomas Preskett Prest” (Montague Summers 8). Esto es debido a que era muy corriente que en este tipo de publicaciones interviniesen varios autores: “*Varney’s* oxymoronic nature is a result of both composition and audience: it was written for the first time of the mass-market audiences by one of the most prosperous Grub Street publishing houses, the House of Edward Lloyd. *Varney* was written episodically and in a hurry, printed on the first of the great steam presses, typeset on assembly line, hawked in the streets, then read into scraps. Although we know how *Varney* was written and printed, no one knows who wrote it, for as with many other works produced by Lloyd, it seems the result of composite authorship” (Twitchell 123). Finalmente, la autoría se le atribuye a James Malcolm Rymer y se confirma que Thomas Peckett Prest había colaborado solamente en algunas entregas: “This problema of authorship is discussed by E.F. Bleiler, in “A note on Authorship”, in the Dover edition of *Varney, the vampyre*, pp. xvii-xviii. Louis James, working from Rymer’s proof copy and scrapbooks, seems now to have established “majority authorship” as James Malcolm Rymer, *Fiction for the Working Man 1830-1850* (London: Oxford University Press), p. 36” (Twitchell 123). Asimismo, el cuestionamiento de la autoría explica también que se daba más importancia al número de publicaciones que a su calidad, es decir, estos textos en escasas ocasiones eran revisados ortográficamente.

reading public and its depiction of the suffering vampire was the one that working-class Victorians would have been most familiar with, not the monolithic force of evil that Dracula will come to signify at the end of the century. (Milly Williamson 21)

La trama de Francis Varney se convirtió en uno de los *penny-dreadfuls* más populares de mediados del siglo XIX. De forma paulatina, a través de las entregas, la clase trabajadora se fue encontrando a sí misma en Varney y se fue identificando con su sufrimiento. Asimismo, este representaba la posibilidad de experimentar lo prohibido, de la mano de un vampiro que ofrecía a los mortales, según Nina Auerbach en *Our Vampires, Ourselves*, “the lure of his friendship” (28).

La obra supone la unión entre los vampiros de John Polidori, Sheridan Le Fanu y Bram Stoker: “Sir Francis Varney, el vampiro de Rymer, se convirtió en el puente de enlace o gozne de vínculo entre la visión romántica del mito, la apetecible versión lésbica de Le Fanu en Carmilla y la posterior consagración en la figura del conde Dracula de Stoker” (Olivares Merino 285-286). Este último junto a otros autores como Anne Rice (especialmente, el vampiro Louis) son deudores de este texto. Tanto Christopher Frayling como Margaret Carter defienden que Varney tuvo influencia directa en *Dracula* (Christopher Frayling 42 y Margaret Carter 48)⁷⁴. Con ecos del *Frankenstein* de Mary Shelley y del texto de Polidori⁷⁵, Varney simboliza al vampiro avergonzado de su naturaleza. A pesar de su escasa fama y de ser una de las obras góticas olvidadas, *Varney the vampyre* ofrece nuevas cualidades al vampiro que configuran al mito:

Si bien Sir Francis Varney no alcanza una alcurnia tan alta como la de sus sucesores (Carmilla y Dracula), no deja de ser por ello un terrateniente y un hidalgo y un conde de origen húngaro; Varney comparte con Ruthven su aristocracia, su origen y posición social [...] Será un antecedente de Dracula por su carácter frío y por su inteligencia, capaz de no detenerse ante nada, además de su sabiduría y capacidad de estrategia. (Sánchez-Verdejo Pérez 353)

⁷⁴ Aunque no existe una clara prueba de que Bram Stoker haya leído esta obra, sí que se pueden poner en cuestión algunas de las escenas similares que ambos comparten como, por ejemplo, el episodio en el que Dracula convierte en vampiro a Lucy y Varney a Clara. Ambas a su vez atormentan a otras víctimas y acaban siendo asesinadas. Aparte de los temas comunes que los críticos mencionados exponen, Antonio Ballesteros afirma que “en Varney están presentes algunos de los rasgos sobresalientes del Conde Dracula” (*Vampire* 63).

⁷⁵ Malcolm Rymer recurre al tema del galvanismo para resucitar a Varney. También constituye a Varney como el vampiro aristócrata demoníaco al igual que el vampiro de Polidori.

El texto de Malcolm Rymer presenta tópicos literarios vampíricos que más tarde se canonizan en el género con obras como *Dracula*. Los tropos vampíricos que se encuentran en el texto acabarán configurando el mito. Se trata de cualidades del vampiro que poco se han desarrollado con anterioridad y se pueden hallar, por ejemplo, en las primeras líneas donde se introduce a Sir Francis:

A tall figure is standing on the ledge immediately outside the long window. It is its finger-nails upon the glass that produces the sound so like the hail, now that the hail has ceased. Intense fear paralysed the limbs of the beautiful girl. That one shriek is all she can utter — with hand clasped, a face of marble, a heart beating so wildly in her bosom, that each moment it seems as if it would break its confines, eyes distended and fixed upon the window, she waits, froze with horror. The pattering and clattering of the nails continue⁷⁶. (*Varney* 7)

Los ataques del vampiro se producen de noche, sumergiéndose por la ventana de la víctima. Aunque esta característica del vampiro ya se ha convertido en un *leitmotiv* en la literatura vampírica, fue en 1845 cuando se utilizó por primera vez. Asimismo, la aparición de los colmillos como arma del vampiro, las marcas en el cuello o su fuerza sobrehumana, entre otras, también son características que introduce Rymer.

Ya desde el comienzo del texto se identifican abundantes elementos góticos que impregnan la obra: la presencia de la luna, la sangre, la tormenta, la noche, la ausencia de la figura paternal, la virgen como víctima o el terror. La novela se desenvuelve en un espacio donde predomina lo morboso, la atmosfera opresora, la virgen como víctima y la hipnosis. El vampiro Varney es indiferente a la luz solar y camina libremente durante el día. Incluso puede ser herido o asesinado de distintas formas (ahorcado, ahogado o disparado, etc.), ya que su exposición a la luz de la luna le revive. Se alimenta de jóvenes vírgenes a las que no necesariamente convierte en vampiros: por ejemplo, Flora no se transforma en una criatura de la noche como es el caso de Clara Crofton. En sus enfrentamientos con la familia Bannerworth o con el pueblo, Varney demuestra un poder sobrehumano. Asimismo, los símbolos religiosos no le afectan.

A diferencia del vampiro aristocrático Lord Ruthven o el Conde, Varney comparte también características con el vampiro folclórico, en cuanto que no posee la belleza fascinadora del vampiro ficticio: “para la caracterización de Varney, aun manteniendo el aura aristocrática del vampiro, Rymer potenció el instinto de bestia y

⁷⁶ Todas las citas de la obra se hacen con la signatura (*Varney*).

sintetizó gran parte de la parafernalia gráfica que heredó de la tradición vampírica folklórica” (Olivares Merino 286). Varney mantiene, como se indica, el aura aristocrática del vampiro, que es uno de los rasgos del villano byroniano, del héroe carlyleano y del *ultrahombre* nietzscheano tal como se ha indicado en el estudio introductorio⁷⁷.

Tampoco se ve envuelto en un erotismo avasallador sino que se presenta como un monstruo aterrador:

The figure turns half round, and the light falls upon the face. It is perfectly white—perfectly bloodless. The eyes look like polished tin; the lips are drawn back, and the principal feature next to those dreadful eyes is the teeth—the fearful looking teeth—projecting like those of some wild animal, hideously, glaringly white, and fang-like. It approaches the bed with a strange, gliding movement. It clashes together the long nails that literally appear to hang from the finger ends. (*Varney* 7)

El protagonista de elevada estatura, ojos hipnóticos, capa negra y con colmillos se mueve en la esfera femenina a caballo entre día y noche⁷⁸ para conseguir sangre o dinero. El objetivo principal de Varney es recuperar el dinero perdido de la familia Bannerworth, convirtiendo de este modo su existencia en un “eterno vagar de anhelos y codicia insatisfecha” (Olivares Merino 298). Tras abandonar a esta familia, Varney se dedica a engañar a las jóvenes para contraer matrimonio. Sin embargo, antes de la boda, huye con su dinero. La abundante puesta en escena del vampiro permite al lector (a diferencia de otras obras vampíricas) un exhausto análisis psicológico, puesto que Varney parece dirigirse al público: “ninguna obra hasta el siglo XX ha logrado urdir semejante obsesión pasional por la presentación detallada de la victimización del depredador vampírico, semejante favoritismo por lo cruento, semejante concesión a la violencia gráfica y psicológica” (Olivares Merino 289). En ocasiones, Varney se justifica y parece incluso arrepentirse al ver las consecuencias de sus actos. Al final de la obra, tras varios intentos de suicidio, consigue poner fin a su tormento: la inmortalidad.

En este apartado se pretende analizar el tiempo en el que vive Sir Francis y la manera en la que este se enfrenta al *don* de la eternidad, en definitiva, al *duro deseo de*

⁷⁷ *Vid., supra*, pp. 55.

⁷⁸ A diferencia de Dracula, Varney puede caminar a la luz del día y se le puede herir o incluso asesinar (es ahogado, ahorcado y disparado), ya que puede resucitar una vez expuesto a la luna.

*perdurar*⁷⁹ para comprobar si se adecua al programa filosófico nietzscheano. El objetivo de este capítulo es reflexionar acerca del tormento del vampiro a causa de la moral, de la mala conciencia, de la inmortalidad, de su *tedium vitae*⁸⁰ y en consecuencia, del rechazo al eterno retorno nietzscheano, que le conduce al desgarró existencial. Varney es presentado como el vampiro que atormenta y tiñe de sangre a las bellas y jóvenes vírgenes. El discurrir de su existencia se ve prolongado en el tiempo por una maldición — la inmortalidad — que, al final del texto, se convierte para el vampiro en la *carga más pesada*.

A lo largo de la obra se presentan diferentes versiones acerca de la causa de la inmortalidad de Sir Francis: por una parte, se defiende (y él mismo reconoce a la familia Bannerworth) que, tras ser juzgado por robo en Londres (después de perder todo su dinero junto a Marmaduke Bannerworth en los juegos de mesa), Varney fue ahorcado. Sin embargo, el doctor Chillingworth probó con él aquello que Victor Frankenstein ya había experimentado en 1818: “the secrets of heaven and earth” (*Frankenstein* 33). El doctor resucita a Varney mediante el galvanismo, aunque este, en última instancia, afirma que fueron los ralos de la luna los que le despertaron del letargo:

“I have said that I will clear up many seeming mysteries, and that I will enable you to understand what was obscure in the narrative of Dr. Chillingworth, and of that man who filled the office of public executioner, and who has haunted me so long”. “It is true, then, as the doctor states, that you were executed in London?” “I was”. “And resuscitated by the galvanic process, put into operation by Dr. Chillingworth?” “As he supposed; but there are truths connected with natural philosophy which he dreamed not of. I bear a charmed life, and it was but accident which produced a similar effect upon the latent springs of my existence in the house to which the executioner conducted me, to what would have been produced had I been sufficed, in the free and open air, to wait until the cool moonbeams fell upon me”. (*Varney* 476)

Al despertarse, Varney se encuentra con el verdugo que fue encargado de poner fin a su vida. El doctor, horrorizado por su hallazgo, huye de la ciudad y el verdugo se encarga de los cuidados de Sir Francis y de pedirle una suma anual de dinero a cambio de su silencio. Más tarde, el protagonista se vuelve a encontrar en una situación en la que

⁷⁹ *Le dur désir de durer* hace referencia a la obra del poeta francés Paul Éluard (1946). A través de esta expresión se quiso hacer hincapié en las dificultades de la inmortalidad literaria, en definitiva, en el duro deseo de perdurar que late en los creadores.

⁸⁰ Los primeros avances de este análisis los ofrecimos en nuestro reciente trabajo: “‘The fatal gift of immortality’: el caso de *Varney the vampire*”. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, no. 5, 2017, pp. 241-247.

peligra su vida ahogándose en el río, pero son de nuevo los rалlos de la luna los que le reviven: “I could not swim, and so, for a second time, death, with all its terrors, appeared to be taking possession of me [...] I know no more, until I found myself lying upon a bright green meadow, and the full beams of the moon shining upon me” (*Varney* 525). El renacimiento del vampiro con los rayos de la luna pone de manifiesto uno de los rasgos nietzscheanos *ultrahumanos* y también del villano byroniano: su carácter telúrico, su identificación con la naturaleza. Aunque su carácter telúrico trasluce también en su instinto de crueldad, debido a su fuerza animalesca, instintiva y la pasión desenfrenada con la que comete actos crueles⁸¹.

Tras estos sucesos, Sir Francis entiende que posee poderes sobrenaturales desde que ha sido ejecutado por primera vez, pero será hasta que conoce a un noble húngaro que le confirma su condición de vampiro: “he told me that a vampyre could not be drowned, for that the waters would cast him upon its banks, and, if the moonbeams fell upon him, he would be restored to life” (*Varney* 526). Desde aquel instante, el vampiro hace uso de su nueva condición para recuperar el dinero perdido en los juegos.

Se da a conocer que antes de estos acontecimientos, es decir, antes de ser ahorcado, Varney junto a Marmaduke Bannerworth (padre de Flora, Henry y George) asesinan a un hombre para robarle el dinero que ambos habían perdido. No obstante, Marmaduke se suicida antes de revelarle a Varney dónde lo había escondido. Es por ello que este intenta conseguir la casa de la familia Bannerworth bajo cualquier pretexto, ya que piensa que el dinero se halla en algún rincón. El vampiro defiende esta versión delante de la familia, sin embargo, las tácticas que utiliza para lograr la casa⁸² ponen en duda tanto la credibilidad de los hechos como su condición de vampiro, ya que Varney puede utilizar esta versión con el único fin de conseguir un acercamiento amistoso⁸³ con la familia Bannerworth y hacerles desconfiar de su naturaleza.

Aunque intenta cuestionar su condición delante de sus víctimas (quien también desconfían de que sea un vampiro), lo cierto es que Varney manifiesta a lo largo del texto escasas cualidades humanas: “we can hardly call Varney, the Vampyre, human —

⁸¹ Valls Oyarzun sostiene que “el instinto de crueldad lleva asociado un componente telúrico (‘en su naturaleza salvaje es donde uno mejor se recupera de su innaturaleza, de su espiritualidad’, dice Nietzsche)” (137).

⁸² El vampiro emplea técnicas maquiavélicas para conseguir su objetivo: “‘I must, I will,’ he said, ‘be maser of Bannerworth Hall. It must come to that. I have set an existence upon its possession, and I will have it; and then, if with my own hands I displace it brick to brick and stone by stone, I will discover the hidden secret which no one but myself now dreams of. It shall be done by force of fraud, by love or by despair, I care not which; *the end shall sanctify all means*’” (*Varney* 208) (la cursiva es mía).

⁸³ Y de conseguir la empatía que el resto de personajes acaban mostrando hacia el vampiro.

his space of existence had been lengthened out beyond the ordinary routine of human existence” (*Varney* 1139). Asimismo, se debe tener en consideración su afán de manipulación y su cambio constante de personalidad, que dota al texto de Rymer de complejidad: el vampiro muestra en ocasiones su perversidad y monstruosidad y en otras, su sentido de honor y remordimiento. Este hecho se enfatiza en el diálogo del resto de personajes acerca de Varney: ““What a strange mixture’, exclaimed Marchdale, ‘of feelings and passions this Varney appears to be. At one moment acting with the apparent greatest malignity; and another, seeming to have awakened in his mind a romantic generosity which knows no bounds. I cannot understand him’” (*Varney* 262). Debido a esta dicotomía del vampiro entre la monstruosidad perversa y el sentido del honor final (unido al arrepentimiento), el personaje de Varney manifiesta una complejidad que no se encuentra en otros vampiros decimonónicos.

Por otra parte, al final de la obra se conoce otra versión acerca de la condición inmortal de Varney en los manuscritos⁸⁴ que deja al sacerdote Bevan, el encargado de redimir sus pecados sin éxito. En el último tramo de su terrible existencia, Sir Francis confiesa al final tanto la verdad de sus inicios como vampiro como sus pecados irredimibles. Su nombre real es Mortimer y su existencia se prolonga en tiempo hasta el reinado de Charles I, donde trabajaba como agente secreto. Más adelante, tras ser traicionado y delatado ante Cromwell, Mortimer golpea a su hijo en un momento de arrebató:

I was so angered at the moment, that heedless of what I did, and passion getting the mastery over me, I with my clenched fist struck him to the earth. His head fell upon one of the hard round stones with which the street was paved, and he never spoke again. I had murdered him. I don’t know what happened immediately subsequent to this fearful deed; [...] I opened my eyes, and found myself lying in the open air, by a newly opened grave. (*Varney* 1151)

Es en este instante en el que el protagonista recibe el castigo⁸⁵ de la inmortalidad. Debido a su transgresión, se ve empujado al sufrimiento de un infierno en vida. Después de dos años, Mortimer se despierta y adopta un nuevo nombre y una nueva identidad: Sir Francis Varney. El protagonista escucha la voz que va a reclamar su sufrimiento, el

⁸⁴ En este sentido, las memorias del vampiro Varney son necesarias de expresar tanto verbalmente como por escrito para soportar el paso del tiempo.

⁸⁵ En función del código moral al que se pertenece, la inmortalidad puede concebirse como castigo o como recompensa.

susurro⁸⁶ que acaso encarna la propia conciencia de Mortimer. Se anuncia al personaje las consecuencias fatales de su transgresión:

A full moon was sailing through the sky and the cold beams were upon my face; a voice sounded in my ears, a deep and solemn voice — and painfully distinct was every word it uttered. “Mortimer”, it said, for that was my name, “Mortimer, in life you did one deed which at once cast you out from all hope that anything in that life would be remembered in the world to come to your advantage. You poisoned the pure font of mercy, and not upon such as you can the downy freshness of Heaven's bounty fall. Murderer, murderer of that being sacredly presented to your care by the great Creator of all things, live henceforth a being accursed. Be to yourself a desolation and a blight, shunned by all that is good and virtuous, armed against all men, and all men armed against thee, Varney the Vampyre”. (*Varney* 1151-1152)

El asesinato de su hijo representa el rito iniciático a una existencia de agonía y sufrimiento, en definitiva, hacia una vida maldita. El desgarró existencial se produce de forma paulatina, pues al comienzo de su nueva vida, el vampiro aprende que el elixir vital es la sangre y, en consecuencia, debe actuar conforme a su condición: “I was a vampyre, and that blood was my congenial nourishment and the only element of my new existence” (*Varney* 1154). El vampiro Varney al igual que el villano byroniano, muestra al principio un dominio de los afectos corporales, pues la fuente principal de placer era la sangre. La imposición primaria del cuerpo sobre la conciencia es también un rasgo del paradigma *ultrahumano* de Nietzsche (Valls Oyarzun 171), ya que, según el filósofo, el sujeto debería deshacerse de la carga moral para sublimar sus pulsiones, instintos y anhelos.

El vampiro cuestiona, al igual que el monstruo Frankenstein, su maldición, aunque finalmente acepta su nueva existencia: “‘Why’, I said to myself, ‘have I been rescued from the tomb to be made the sport of a malignant destiny?’” (*Varney* 1158). Varney comete numerosos crímenes para alimentarse y apaciguar su sed. Intenta en varias ocasiones liberarse del sufrimiento mediante el suicidio, pero los ramos de la luna y otros personajes acaban salvándole. Este es el caso de la familia de George Crofton,

⁸⁶ Esta aparición en escena de la voz que anuncia el sufrimiento del protagonista a causa de su transgresión recuerda al hechizo del Manfred de Lord Byron (*vid.*, Valls Oyarzun 66). Son varias las similitudes entre Manfred y Varney, lo cual indica que el autor bien podría haber utilizado el texto byroniano como fuente.

cuyos dos hijos le salvan del río⁸⁷. Como venganza, Varney transforma a su hija Clara⁸⁸ en una vampiresa: “Varney is the first vampire who can transform his victims into his kind” (Auerbach, *Vampires* 29).

Este hecho encarna el momento crítico de la novela, ya que el vampiro no consigue aliviar su tormento como en ocasiones pasadas. Este último crimen supone para el vampiro la aproximación a su final. El cura Bevan, “the minister of religion” (*Varney* 1139) intenta sin éxito expiar los pecados de Varney, pero este decide huir a Nápoles para acabar con la mala conciencia que le estaba atormentando. Aunque ya desde el comienzo de la obra se hallan indicios de remordimiento por su parte⁸⁹, será a lo largo de los últimos capítulos del volumen tres donde el *tedium vitae*, la moral, la melancolía y la mala conciencia ponen fin a la existencia monstruosa del vampiro.

Varney ha sufrido el paso del tiempo: “I have seen time’s mutation” (*Varney* 213) y se ha acostumbrado a los siglos: “Practised as I was in the habits and appearances of the times” (*Varney* 1149). En varias ocasiones intenta deshacerse de la responsabilidad de sus actos dada su condición maldita e intransigente: “I am what I am” (*Varney* 1136) y enfatiza su objetivo último: “I will make humanity a slave to me” (*Varney* 211) sin mostrar ningún rasgo de arrepentimiento. No obstante, el tiempo acaba arrastrando al vampiro. La exploración del horror de la muerte por parte del vampiro para volver a la vida infinitas veces desemboca en la frustración y en la pesadez de los años.

Sin embargo, cabe matizar que Sir Francis Varney manifiesta en todo momento falta de temor ante la llegada de la muerte. Siguiendo con la teoría del psicoanalista Irvin Yalom, si *mirar al sol* implica enfrentarse a la muerte⁹⁰, Varney demuestra a lo largo de la obra una constante ausencia de miedo, puesto que el vampiro simboliza el epitome de la muerte: “‘I have passed through the agony of death’, said Varney, ‘and have endured the torture’” (*Varney* 203). A pesar de haber sufrido los horrores de las

⁸⁷ El agua opera aquí como símbolo de pureza y de perdón que revive al vampiro. Representa, pues, al mismo tiempo la maldición de Varney.

⁸⁸ Lucy, el personaje de Stoker, es deudora de Clara Crofton y, en cierta medida, también de Flora. El sonambulismo (*vid. Dracula* 210) y la transformación de un personaje femenino en vampiresa aparecen ya en la obra de Rymer.

⁸⁹ En el volumen dos, Charles Holland, el prometido de Flora, consigue sacar a luz el lado humano de Varney en un encuentro entre ambos donde muestra simpatía hacia el vampiro: “‘Nay, Sir Francis Varney, now you believe yourself. You have passed through a long, and, perchance, a stormy life. Can you look back upon your career, and find no reminiscences of the past that shall convince you that you are of the great family of man, and have had abundance of human feelings and human affections?’ ‘Peace, peace!’” (*Varney* 471).

⁹⁰ *Vid., supra*, pp. 71-72.

tumbas⁹¹, Varney no duda en intentar suicidarse en numerosas ocasiones: “I have tried to shuffle off the evil of this frightful existence, but some accident, strange, wild, and wonderful, has brought me back to life” (*Varney* 1139). A pesar de acumular algunos rasgos nietzscheanos como la falta de miedo ante la muerte, este villano byroniano no es capaz de soportar la vida y lo monstruoso de esta. Tanto su crimen (el asesinato no intencionado de su hijo) como los placeres transgresores siguientes (la transformación de Clara en una vampiresa, el ataque de Flora, el engaño de varias doncellas, beber la sangre de sus víctimas, etc.) conducen a Varney hacia un hastío del horror: al suicidio. Si el protagonista encarnara al individuo fuerte de aspiraciones titánicas que requiere el programa filosófico de Nietzsche, podría asumir el sustrato dionisiaco y lo monstruoso de la vida. Sin embargo, el vampiro revela aquí una conciencia débil que bien podría pertenecer a aquellos individuos que Valls Oyarzun considera que “difícilmente podrán soportar la visión espantosa y absurda de su individuación” (65). En definitiva, el vampiro Varney no es capaz de mirar en el abismo y que este mire dentro de él, por lo que, imposibilita finalmente, el fluir de las sinergias nietzscheanas necesarias para la configuración de una *conciencia fuerte*.

El vampiro de Malcolm Rymer comparte ciertas cualidades con la noción heideggeriana del “ser arrojado al mundo”, del ser arrojado en el tiempo dada su condición de sujeto convertido en un vampiro que no consigue abrazar la eternidad, una condición que se le impone como maldición debido al asesinato de su hijo⁹². Varney comprende su naturaleza y, por tanto, lo trágico de esta: “I was a thing accursed, a something to be shunned by all men, a horror, a blight, and a desolation” (*Varney* 1153). En consecuencia, no soporta la eternidad. Los intentos de suicidio como el acto final de la obra ponen de manifiesto que este vampiro encarna al “ser para la muerte”, al sujeto que debe morir y cuya única salvación consiste solamente en la muerte.

La existencia desgarradora conduce al vampiro a un estado de melancolía, a la enfermedad del alma. En términos de Freud, la melancolía actúa como una herida abierta que “atrae hacia sí desde todas partes energías de investidura (que en las neurosis de transferencia hemos llamado ‘contrainvestiduras’) y vacía al yo hasta el

⁹¹ El vampiro explora sin miedo enumeradas veces la muerte a diferencia de los mortales, para quienes esta experiencia supone el horror de morir, aún cuando morir es propio del ser humano. Para más información sobre el horror de la muerte, véase Jorge Vicente Arregui *El horror de la muerte: el valor de la muerte en la vida humana*.

⁹² El filósofo Byung-Chul Han, especialista en Heidegger, describe en *El aroma del tiempo* que “La relación del hombre con el tiempo no está determinada por la libertad, sino por el estar arrojado” (32), es decir, el sujeto no dispone de libertad sino que se encuentra arrojado en el tiempo y sometido a sus constantes.

empobrecimiento total” (“Duelo y melancolía” 250). En este caso, la melancolía arrastra al sujeto hacia el suicidio, del mismo modo que ocurre con Varney: “el análisis de la melancolía nos enseña que el yo puede darse muerte” (249). El anhelo de poner fin a su vida simboliza para el vampiro “a reminder, not of the dreadfulness of death, but of the innate horror of vitality” (Auerbach, *Vampires* 95).

El estado melancólico de Varney desemboca en una negación del pasado y, por ende, en una melancolía del pasado: “Hush — hush! no more of that; can we not meet without a dreadful allusion to the past? There needs nothing to remind me of it” (*Varney* 203). Esta negación del pasado supone también rehuir de la vida y del sustrato dionisiaco que conlleva (a diferencia del programa nietzscheano). El encuentro anual con el verdugo, que le ahorcó tiempo atrás, entronca con las reminiscencias del pasado aterrador del vampiro:

Because each lineament of your countenance brings me back to the recollection of the only scene in life that made me shudder, and which I cannot think of, even with the indifference of contempt. I see it all before my mind’s eye, coming in frightful panoramic array, those incidents, which even to dream of, are sufficient to drive the soul to madness; the dread of this annual visit, hangs upon me like a dark cloud upon my very heart; it sits like some foul incubus, destroying its vitality and dragging me, from day to day, nearer to that tomb, from whence not as before, I can emerge. (*Varney* 203)

La relación del vampiro con el pasado adquiere gran interés para los críticos, ya que, como figura transgresora, el vampiro viene del pasado para influir sobre el presente: “vampire represents the power of the past over the present” (Senf, “New Woman” 43). No obstante, Varney es el vampiro derrumbado por su propio pasado, que, aun habiendo intentado influir sobre el presente, acaba siendo aplastado por sus memorias y por sus actos. Tanto la agonía del pasado como el cuestionamiento de sus actos le convierten en un monstruo solitario, alejado de la sociedad: “It was with the most melancholy aspect that anything human could well bear, that Sir Francis Varney took his lonely walk” (*Varney* 206).

En este caso, la melancolía, en última instancia, desemboca en el arrepentimiento. El vampiro Varney encarna al personaje romántico desilusionado y atormentado por la culpa. De acuerdo con la filosofía de Nietzsche, la culpa tiene como objetivo provocar remordimiento en el individuo para que así sus acciones se vean determinadas por este sentimiento. Asimismo, la mala conciencia pretende domesticar

al hombre para que no pueda expresar sus instintos, instintos que al no ser expresados hacia el exterior se vuelven hacia el interior, contra el propio hombre: “ese *instinto de libertad*, vuelto a la fuerza latente — ya lo hemos entendido — , ese instinto de libertad reprimido, retirado, recluido en lo interior como en prisión, y que acaba descargándose y desahogándose únicamente en sí mismo: eso, no más que eso es en sus inicios la *mala conciencia*” (GM II, 17).

Varney pretende amurallar el sufrimiento y esconderlo, sin embargo, acaba siendo abatido por el sentimiento de culpabilidad y por la mala conciencia. El remordimiento del vampiro se vuelve contra sí mismo. Esto es debido a que la sociedad victoriana le somete a un marco ético donde el vampiro se cuestiona sus actos y comienza a mostrar arrepentimiento hacia los mortales:

“And has it come to this?” he said, “is this my work? Oh, horror! horror unspeakable. In this some hideous dream or a reality of tragedy, so far transcending all I looked for, that if I had tears I should shed them now; but I have none. A hundred years ago that fount was dry. I thought that I had steeled my heart against all gentle impulses; that I had crushed — aye, completely crushed dove-eyed pity in my heart, but it is not so, and still sufficient of my once human feelings clings to me to make me grieve for thee, Clara Crofton, thou victim!” (*Varney* 1135)

El vampiro está afligido por su propio mal y muestra su lado *humano, demasiado humano* que le permite anhelar vivir y morir como un mortal: “he would gladly have been more human and lived and died as those lived and died whom he saw around him. But being compelled to fulfill the order of his being, he never had the courage absolutely to take measures for his own destruction, a destruction that should be final in consequence of depriving himself of all opportunity of resuscitation” (*Varney* 274). Mas su condición de vampiro y, por tanto, de ser inmortal le reniega este derecho. En consecuencia, Varney renuncia a la inmortalidad y acepta el castigo de la muerte. Este acto supone la existencia de un marco ético situado por encima del vampiro, lo cual debilita su caracterización como villano byroniano o prototipo nietzscheano.

El protagonista acaba siendo mortificado y afligido por la eternidad de la cual se encuentra esclavo y por la carga de la moral, la conciencia (el *superyó* freudiano)⁹³ y el *tedium vitae*: “Tired and disgusted with a life of horror, he flung himself in to prevent

⁹³ Freud introduce el concepto de *super-yo* para denominar a la conciencia del *yo*, la cual se encarga de darle al ser humano un sentido de culpabilidad (*vid. Malestar* 124).

the possibility of a reanimation of his remains” (*Varney* 1166). Varney escoge la muerte desafiando a los dioses que le han condenado a revivir por toda la eternidad. El vampiro está abocado a una vida infernal debido a su transgresión y debe morir, según Twitchell, al igual que el Manfred de Lord Byron como “maestro de la mortalidad” (78). Aunque el personaje de Byron, a diferencia de Varney, posee una “conciencia capaz de aceptar la responsabilidad de la muerte como parte del sustrato dionisiaco” (Valls Oyarzun 70). Varney, sin embargo, acaba vencido por la mala conciencia y la culpa y considera la muerte como la única vía posible para librar al mundo de su terrible naturaleza.

La intención última del vampiro (liberar a la humanidad de las garras del monstruo) pone de manifiesto la coexistencia del héroe carlyleano y el villano byroniano en el personaje de Rymer. El protagonista sufre la oposición dialéctica entre ambos arquetipos. A lo largo de varios capítulos, conviven en él una serie de valores propios del villano byroniano, los cuales encarnan el mal abismal según la cultura victoriana: el instinto de crueldad, el individualismo, el carácter telúrico, la cualidad aristocrática, el afán transgresor y una voluntad de poder que, en principio, prima los afectos del cuerpo y los placeres por encima de la conciencia. Sin embargo, conviven a la vez en el personaje las fuerzas del héroe carlyleano que se ponen de manifiesto hacia el final de la novela (y acaso también en algunos capítulos donde el vampiro duda de sus actos): la voluntad de poder inicial del vampiro se cancela y se somete a la conciencia victoriana; ahora para Varney prima el bien común por encima de sus pasiones y anhelos. De modo que, aunque Sir Francis, en tanto que héroe carlyleano y villano byroniano que comparten características como la crueldad, el carácter telúrico, la nobleza y aristocracia⁹⁴, acaba identificándose finalmente con el héroe de Carlyle, ya que sus valores y obligaciones de cara a la sociedad han cambiado: su responsabilidad individual⁹⁵ inicial se cancela y da paso a la responsabilidad comunitaria (su deber), según la cual, el vampiro actúa por el bien de los demás (suicidándose).

La vida infernal de Sir Francis puede analizarse también en clave freudiana de acuerdo con el concepto de la “transitoriedad”⁹⁶, dado que Varney no puede identificarse con un ser transitorio. No cabe lugar para la finitud en la concepción de

⁹⁴ Y también con el *ultrahombre* nietzscheano.

⁹⁵ El concepto de responsabilidad se desarrolla en el capítulo dos diferenciando entre la “responsabilidad comunitaria” que responde a “un espacio común al conjunto de individuos, los cuales, por su parte, coadyuvan a perpetuar dicho espacio a través de fenómenos culturales como la moral, la ética o las leyes” (Valls Oyarzun 21) y la “responsabilidad individual” según la cual “el individuo se inclina más bien por emanciparse de la norma, llegando incluso a trascenderla” (21).

⁹⁶ *Vid., supra*, pp. 72-73.

vida del vampiro. Para Sir Francis, la inmortalidad se convierte en una condena, puesto que el tiempo es eterno y se repite de forma constante con cada rayo de luna que revive su cuerpo en una “endless reincarnation” (Gates 102). Vive en un tiempo absoluto donde el instante carece de valor y que le conduce al sufrimiento del vacío para que, al fin, se encuentre con el horror del vampiro: el horror de su propia naturaleza y el arrepentimiento posterior: “[...] he regretted that fatal gift of immortality” (Varney 993).

En estos párrafos se ha analizado el tiempo en el que se desarrollan las vivencias del vampiro Sir Francis. La exploración de su discurso y de sus actos conduce a concluir que en este vampiro se identifica el tema del doble, debido a su personalidad dual y lucha interna entre el villano byroniano y el héroe carlyleano. Por una parte, comparte algunos rasgos con el villano byroniano y con el prototipo nietzscheano tales como el carácter transgresor, la falta del miedo a la muerte, el carácter telúrico, la cualidad aristocrática y el culto al cuerpo y sus placeres (aunque solamente al principio). Sin embargo, debido a su tardía encarnación del héroe carlyleano y por tanto, en contra de la caracterización del prototipo nietzscheano, puede argüirse que el vampiro no consigue hacerse dueño de su propio tiempo y acaba aplastado por este. No aceptar el tiempo y por tanto, la vida, supone que Varney no acepta lo monstruoso de la vida, como, por ejemplo, el sufrimiento que le produce la mala conciencia. Finalmente, decide actuar según las normas carlyleanas y de la cultura victoriana como el deber y el bien común. El vampiro Varney es incapaz de seguir creando nuevos valores según los cuales negar de la conciencia y seguir su propia responsabilidad individual. En este caso, opta por el suicidio, puesto que acaba sometido a la responsabilidad comunitaria.

El hecho de no soportar la eternidad supone un cuestionamiento del tiempo en el que se halla Varney. El vampiro como figura eterna debe aceptar la temporalidad y por lo tanto, el peso de la inmortalidad, ya que no puede considerarse que vive sino que dura en el tiempo. Sin embargo, Varney no soporta la eternidad o, dicho de otro modo, la no-muerte. Para él, la inmortalidad simboliza la insoportable levedad del tiempo.

Las vivencias del vampiro pueden girar en torno al concepto trágico nietzscheano del tiempo circular, en el cual todo acaba repitiéndose⁹⁷ en una eterna repetición del ciclo vampírico. Mas Sir Francis no abraza lo trágico y no acepta su vida con el dolor y las alegrías. Renegar del pasado supone también una manera de no

⁹⁷ *Vid., supra*, pp. 65-76.

aceptar la circularidad del tiempo, ya que si todo se repite, el pasado también vuelve. Para Varney, este *infierno de lo igual* supone una *carga demasiado pesada*⁹⁸, que le conduce “in the burning mouth of the mountain” (*Varney* 1666). Esta decisión propia del vampiro yace en lo oculto de su conciencia, quien se encarga de ofrecerle la única solución para suicidarse: “he can be killed only by a fall into an energy as incessant and nonhuman as his own” (Auerbach, *Vampires* 36). Y es debido a que Varney encarna la tragedia del vampiro “Vivir en un estado de ausencia de muerte es una vida trágica, una *no-vida*” (Sánchez-Verdejo Pérez 259), una tragedia según la cual, Sir Francis se declara (y se siente) culpable.

Su final trágico es percibido por el especialista en los vampiros ingleses, Antonio Ballesteros, como un recuerdo del destino de Demócrito, “que se arrojó al Etna en erupción” (Ballesteros, *Vampire* 63). Asimismo, se compara a Varney con Empédocles⁹⁹, quien también se lanza al Etna: “Like Empedocles, then, Varney became a surrogate Victorian, another self. Capable of endless resuscitation as Empedocles is of endless reincarnation, Varney fulfills the Victorian yearning for immortality. Guilty of selfishness and blood-letting, he deserves the Victorian punishment of death” (Gates 102). La despedida del vampiro evoca tanto el arrepentimiento como el anhelo de Sir Francis de ser recordado y perdonado: “[...] the next you will hear of me will be, that some stranger in a fit of madness has cast himself into the crater of a burning mountain, which would at once consume him and all his sorrows” (*Varney* 1146). Asimismo, este acto pone de manifiesto la falta de anhelo de eterna juventud del propio vampiro. En definitiva, la muerte de vampiro Sir Francis Varney representa una reminiscencia lejana de las palabras de Zaratustra, quien, a través del lenguaje metafórico de Nietzsche, insta al lector para armarse de valor: “Habrás de querer quemarte a ti mismo en tu propia llama: ¡cómo podrías ser otra vez nuevo si antes no te has convertido en ceniza!” (Za I, “Del camino del creador”).

El objetivo de este primer capítulo de tipología nietzscheana era analizar uno de los enigmas de la filosofía —el tiempo— y su relación con la figura del vampiro. La complejidad del concepto de la temporalidad se trasluce sobre todo en su definición y en sus diferentes tipos. Definir el tiempo es una ardua tarea que puede terminar en complejas paradojas, tal como sugería San Agustín. Para desarrollar este análisis se ha

⁹⁸ Ni siquiera las diferentes identidades que el vampiro, como ser proteico, trata de inventarse a lo largo del texto para conseguir sangre y dinero logran calmar su desdicha.

⁹⁹ Aunque Empédocles se suicida de esta forma para conseguir una unión divina con la naturaleza.

apelado al pensamiento filosófico de Nietzsche. La visión del filósofo alemán acerca del tiempo ha resultado de gran relevancia, puesto que ofrece las pautas para comprender el concepto trágico griego del tiempo circular.

Para comprobar el tiempo en el que vive el vampiro se ha indagado en la doctrina del eterno retorno en relación con el tiempo lineal y circular, mortal e inmortal. Nietzsche presenta el eterno retorno de la mano de un demonio nietzscheano que ofrece la posibilidad de vivir la vida con el placer y el displacer infinitas veces. De acuerdo con Nietzsche, si se abraza la noción trágica del eterno retorno, la vida se va a repetir de la misma manera haciendo hincapié en la circularidad del tiempo. Para poder salir del nihilismo, el hombre debe amar la vida en su totalidad y comprender la muerte como parte de esta.

Mediante la exploración de términos como el eterno retorno, la circularidad del tiempo y el *amor fati* se ha afirmado que el vampiro, en tanto que ser inmortal, vive en la concepción trágica del tiempo circular. Acepta la temporalidad y el peso de la inmortalidad. Como figura monstruosa presenta similitudes con el demonio nietzscheano que ofrece el eterno retorno, ya que el vampiro acepta el retorno de las cosas. Para él, la muerte forma parte de la vida y goza de su existencia sin cambios. La criatura de la noche encarna el eterno retorno, ya que vive y está dispuesto a vivir eternamente.

La criatura de la noche ofrece una alternativa vital a los mortales que se hallan en un estado de melancolía y de nihilismo. Su ofrecimiento comparte rasgos con el eterno retorno nietzscheano en cuanto que el vampiro otorga la oportunidad de vivir en la eternidad, más allá del tiempo. Si el eterno retorno implica la repetición de la vida infinitas veces y, por tanto, aceptar y amar la vida con las alegrías y las penas, el vampiro como epítome de la muerte, como ser que explora los umbrales de la vida y de la muerte, personifica la ausencia de miedo ante los horrores de ambas.

El vampiro simboliza una experiencia del despertar, que el psiquiatra Irvin Yalom identifica con la incertidumbre que se crea en el ser humano al encontrarse en la situación de elegir el eterno retorno o rechazarlo. Del mismo modo, ocurre con el demonio nietzscheano del eterno retorno. Al hilo de la experiencia de la vida por parte del hombre (de los mortales), se ha recurrido también al concepto freudiano de la transitoriedad. Se ha mostrado cómo la vida debe cobrar más valor al saber que se termina. Esta noción se relaciona con la inmortalidad del vampiro, puesto que este

representa el anhelo humano de la eternidad dado que la finitud es un rasgo propio del hombre.

Se ha examinado también la visión heideggeriana sobre el ser y el tiempo en relación con el vampiro. El filósofo explora esta unión para afirmar que el ser está “abandonado al mundo” y arrojado en el tiempo. De acuerdo con esta teoría, el vampiro se ve arrojado al abismo y a la eternidad, a partir de la cual debe construir una *vida* propia. Es en esta noción del tiempo (o duración) y de arrojamiento en la que el vampiro se constituye a sí mismo, dado que encarna al “ser arrojado al mundo”. Según Heidegger, ser implica durar en el tiempo y el vampiro es aquel que dura eternamente.

Todos estos conceptos se han explorado en dos obras vampíricas del siglo XIX tales como “Carmilla” de Sheridan Le Fanu y *Varney, the vampyre* de James Malcolm Rymer. La elección de estos textos se debe a que cada uno encarna una visión distinta de la temporalidad: la superación del tiempo y de la inmortalidad así como la negación y derrota ante estos.

Por una parte, la vampiresa Carmilla ofrece a Laura un amor *más allá del bien y del mal*. El objetivo de este apartado era comprobar la manera en la que la noción del tiempo se manifiesta en las vivencias de la vampiresa así como las características comunes con el pensamiento de Nietzsche. Finalmente, se ha pretendido verificar si el ofrecimiento de Carmilla encarna el eterno retorno nietzscheano.

Mediante una declaración de amor e intenciones, la protagonista invita a su víctima a vivir junto a ella más allá del tiempo, en la eternidad y convertir a su vez a otros mortales en criaturas de la noche. Para que Laura pueda acompañar a Carmilla como ser inmortal, debe morir primero. Las dos jóvenes pueden unirse en la no-muerte. La vivencia de la eternidad requiere del sacrificio de la muerte para poder renacer en la vida eterna vampírica. El personaje principal encarna el devenir cíclico y por tanto, su noción del tiempo comparte rasgos comunes con el eterno retorno nietzscheano. La vampiresa vive en el concepto trágico nietzscheano del tiempo circular, puesto que todas las cosas acaban por repetirse.

Su ofrecimiento simboliza una experiencia del despertar yalomiano para la joven que se encontraba dominada bajo el control paterno y las dos institutrices. Asimismo, Carmilla ofrece una alternativa vital hedonista para la joven, cuya vida estaba envuelta en el tedio de su existencia. La propuesta de la vampiresa supone decidir acerca de la posibilidad de tintes nietzscheanos de vivir la vida del mismo modo eternamente. Aceptar su ofrecimiento implica abrazar la inmortalidad y, por lo tanto, morir para

renacer. La vampiresa abraza y enseña que la muerte forma parte de la vida y que no se le debe temer. Ha perdido el miedo a la muerte por su capacidad de trascender la vida. Carmilla se convertido en la muerte misma y Laura tendrá que enfrentarse a ella para vivir en la eternidad. En otras palabras, se afirma que la protagonista puede percibirse como un ser heideggeriano para la muerte. Carmilla representa la simbiosis del ser y del tiempo.

Al hilo del temor a la muerte, se ha explorado también el concepto freudiano de la transitoriedad, ya que Carmilla lleva implícito una apología a la muerte. Para ella, morir no resta valor ni belleza a la vida. Al final del capítulo, se comprueba cómo Carmilla es dueña de sí misma y dueña del tiempo, sin embargo, no puede huir del castigo victoriano de la muerte. No obstante, aún así, la vampiresa encarna a la villana byroniana, que a su vez manifiesta características *ultrahumanas* como el anhelo vitalista (su concepción del tiempo y el eterno retorno encarnado también en su anhelo de eterna juventud), el carácter transgresor y carácter telúrico y la aceptación de la muerte como parte de la vida. Los personajes masculinos del relato salvan a Laura y se desconoce si la joven hubiera aceptado el abrazo eterno de la vampiresa. El recuerdo de Carmilla vaga por las memorias de Laura en un ir y volver, entre la infancia, la adolescencia y la madurez en eternos círculos.

Por otra parte, el caso de Varney representa una visión distinta del vampiro, puesto que este no soporta la inmortalidad. En este apartado se ha analizado el desgarrar existencial de Varney para el cual se ha indagado en el tiempo en el que vive y su enfrentamiento con la eternidad. Asimismo, se ha explorado el tormento del vampiro a causa de la moral, de la culpa, de la mala conciencia, de la inmortalidad, del tedio y de la melancolía.

Como castigo por asesinar a su hijo, Varney recibe la maldición de la inmortalidad, que se convierte en una existencia de sufrimiento y agonía. El vampiro sufre el paso del tiempo que le arrastra consigo. Los múltiples intentos de suicidio ponen de manifiesto la ausencia de temor del vampiro ante la muerte a pesar de experimentar los horrores de morir en varias ocasiones. Según la teoría yalomiana, Sir Francis *mira al sol de frente* (a la muerte) y se enfrenta a su final.

Asimismo, el protagonista de Rymer comparte rasgos comunes con el ser heideggeriano arrojado al tiempo. Para él, este abandono al tiempo supone el insoportable peso de la eternidad. Varney se considera a sí mismo un ser abandonado al

mundo, un ser olvidado arrojado a la muerte, cuya maldición es revivir eternamente bajo los rayos de la luna.

Su existencia desgarradora se ha analizado también en clave freudiana y se concluye que esta le conduce a un estado de melancolía que, finalmente, le arrastra al suicidio. Varney se identifica con el vampiro derrumbado por su propio pasado, pasado que niega por las memorias atroces de sus actos. Renegar del pasado supone también no aceptar la circularidad del tiempo. No obstante, para el vampiro la eternidad se transforma en *un infierno de lo igual*. Aunque al comienzo de la obra no manifiesta rasgos de arrepentimiento, de forma paulatina acaba siendo vencido por el *superyó* freudiano.

A diferencia de Carmilla, Sir Francis no acepta el concepto trágico del tiempo circular y no resiste la erosión del tiempo. Esto es debido a que en el personaje se presenta la dualidad entre el villano byroniano y el héroe carlyleano. Empujado por este último, se ha demostrado cómo la mala conciencia atormenta al vampiro a lo largo de la obra y le produce un sentimiento de culpabilidad ante sus víctimas. Serán, pues, la culpa, la conciencia y el peso de la eternidad los que pongan fin al desgarramiento existencial de Varney. Su encarnación del héroe carlyleano no le permite al vampiro seguir con su condición sino más bien actuar según los valores victorianos del deber y tener una responsabilidad comunitaria.

Aún así, este vampiro también manifiesta algunos de los rasgos del villano byroniano y del prototipo nietzscheano como el carácter telúrico (al renacer bajo los rayos de la luna) y el instinto de crueldad, el miedo a la muerte, la naturaleza aristocrática y la inicial afirmación del cuerpo. Sin embargo, huir de la vida a través del suicidio supone que Varney no abraza lo monstruoso y lo trágico de la vida (como el dolor). Para este vampiro, la inmortalidad se convierte en una condena donde el instante ha perdido el valor. Desde los abismos donde Sir Francis Varney aguarda no consigue amar lo trágico de su existencia. Finalmente, la inmortalidad supone para él la *carga más pesada* que no puede aceptar ni superar.

De forma general, la figura del vampiro encarna el devenir circular, pues “el vampiro nunca muere, resurge en la ansiedad de los siglos” (Ballesteros, *Vampire* 279). Sus víctimas pueden tan solo intentar escapar de la fuerza que en él alberga o anhelar una alternativa vital que este ofrece y que permite superar su hastío. En este sentido, podría considerarse que si los mortales no tuvieran miedo a la muerte, que forma parte del proceso existencial, si los mortales amaran la vida, no dudarían en aceptar esta

nueva forma de existencia y el abrazo eterno del vampiro, quien “seguirá siendo nuestro fiel compañero de viaje, la sombra de nuestra vida [...] por qué no pactar, entonces, acuerdos con lo vampírico, en lugar de esa neurótica costumbre de querer eliminar lo que nos es tan propio” (Burucúa *et al.* 10-11).

CAPÍTULO SEGUNDO

DE LOS GOZOS Y LOS PLACERES DE LA CRUELDAD

La crueldad constituye en alto grado la gran alegría festiva de la humanidad más antigua.

FRIEDRICH NIETZSCHE – *LA GENEALOGÍA DE LA MORAL* (1887)

El afán del ser humano de definir y categorizar aquello que no conoce parece culminar en la necesidad imperante de comprender la realidad¹⁰⁰. Ahora bien, puede argüirse que lo que descubre no es más que la implacable realidad de lo real, lo cruel de lo real (*crudelis* del latín¹⁰¹), es decir, aquello que sangra, *que hace sangrar al ser humano*, ya que “la vida, estamos oyendo, es trágica. Se desarrolla en lo monstruoso; dominan en ella el sufrimiento, la muerte y las crueldades de todo tipo” (Safranski, *Nietzsche* 75). A luz de estas premisas, conviene mencionar la teoría nietzscheana según la cual la vida implica crueldad¹⁰²: “Vivir quiere decir ser cruel e implacable con todo lo que se vuelve débil y viejo en nosotros, y no solo en nosotros” (GC I, 26). Para el filósofo alemán, la crueldad representa el instinto fundamental de la vida: “*cruor* es la vida, y la vida, según numerosas fórmulas de Nietzsche [...], es crueldad” (Dumoulié 23). Si la realidad es cruel, el hombre descubre también que en él mismo puede hallarse la crueldad y un afán destructor consigo mismo y con los demás respecto a su debilidad, ya que “el hombre es, en efecto, el animal más cruel” (Za III, “El convaleciente”, 2). E incluso, “todo querer-conocer contiene ya una gota de crueldad” (MBM VIII, 229).

La crueldad —ligada inevitablemente a la libertad— ha supuesto desde siempre un enigma para el pensamiento filosófico. En este segundo capítulo, se analiza el modo en el que se manifiesta la crueldad en la figura del vampiro, siendo el instinto de crueldad uno de los rasgos característicos del prototipo nietzscheano y del villano byroniano¹⁰³. Se recorre el camino de la ética para comprobar que la sublimación de los instintos del vampiro desemboca por igual en la crueldad. Para desarrollar esta hipótesis se hace una revisión del concepto de crueldad desde el punto de vista nietzscheano así como de los términos que podrían influir de forma negativa en este placer humano como, por ejemplo, la mala conciencia o la moral, entre otros. A partir de las premisas señaladas, se trata de concluir el estudio planteando el modo en que el ejercicio de una

¹⁰⁰ “Es necesario que de vez en cuando el hombre crea saber por qué existe, ¡su especie no podría prosperar sin una confianza periódica en la vida! ¡sin creer que existe una razón en el seno de la vida!” (GC I, 2).

¹⁰¹ De la raíz *crudus* en latín que significa crudo o duro viene también *cruentus* (sangriento), *crudelis* (cruel), que se recrea en la sangre, que es inhumano y *crudelitas* (crueldad).

¹⁰² Cabe recordar aquí la teoría de la sangre que se ha hallado en las obras de Nietzsche en el estudio introductorio de esta tesis doctoral.

¹⁰³ *Vid., supra*, p. 54.

libertad malinterpretada que corrompe a los personajes acaba por conducir a la crueldad, que en términos nietzscheanos es “la gran alegría festiva de la humanidad más antigua” (GM II, 6). En definitiva, se analizan los presupuestos éticos de las vivencias vampíricas para comprobar cómo estos conceptos éticos y la libertad acaban siendo condiciones para la crueldad.

Las dos obras a explorar son “The vampyre” de John Polidori y *Dracula* de Bram Stoker. En ambas se exaltan pasionalmente los instintos. Uno de ellos es la crueldad. Un ejercicio de malinterpretación de la libertad y de los conceptos del bien y del mal, por parte de la ideología victoriana, son los causantes, en buena medida, de que Nietzsche recupere el instinto de crueldad para proponer una ética vitalista¹⁰⁴. Por tanto, resulta significativo observar, en estos textos vampíricos, la manera en que la libertad del individuo se emancipa siguiendo las líneas del pensamiento filosófico de Nietzsche.

Según el pensador alemán, a través de la construcción de la mala conciencia en el ser humano, este —amén de su instinto de crueldad— queda totalmente domesticado. Así las cosas, la forma en la que se libera el ser humano resulta de recuperar el instinto de crueldad. En última instancia, y a la luz de esta idea, cabría interpretar la mala conciencia como una ficción creada por la sociedad para controlar, de algún modo, al hombre. En conclusión, parece sensato plantear un estudio de hasta qué punto los personajes de Lord Ruthven y el Conde disponen, en realidad, de libre albedrío.

Según esta premisa de Nietzsche, Lord Ruthven, protagonista del texto de John Polidori parece revelar claves concretas sobre el programa ético, construido en función del instinto de crueldad, que desarrolla el relato. El Conde, por su parte, expresa preocupaciones éticas no muy distintas al texto de Polidori. Las dinámicas sobre la oposición entre instinto (pulsiones vitalistas) y moral (pulsiones culturales contra el instinto, estipuladas por la costumbre y defendidas por la cultura) se analizan en el presente capítulo. También se considera inevitable realizar una breve exploración del mal en sus distintas manifestaciones. Rüdiger Safranski cuestiona el origen y las razones de la aparición del mal ya incluso desde los relatos bíblicos. Se indaga en el concepto del mal en relación con el concepto del libre albedrío nietzscheano. Asimismo, se llevará a cabo un breve estudio basado en el pensamiento de Thomas Hobbes acerca de la naturaleza del ser humano. La finalidad de este estudio será comprobar si ambos

¹⁰⁴ Los primeros trabajos sobre esta perspectiva nietzscheana de la crueldad los ofrecimos en un estudio dedicado en este caso a la obra de Oscar Wilde. Véase Catalina Badea, “Más allá de la belleza y del placer: máscaras de crueldad en Oscar Wilde”. *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research*, no. 2.2, 2014, pp. 1-42.

vampiros representan un tipo de naturaleza humana que implique, por necesidad, el instinto de crueldad.

No resulta descabellado afirmar que el hombre, en el contexto de la sociedad, carece de libertad, por cuanto dicha sociedad, para sobrevivir, tiende a suprimirla. Y para suprimirla, a su vez, los instintos del hombre deben reprimirse. En el momento en el que el hombre se hace consciente de la represión de sus instintos, este se empeña en buscarla allá donde su falta resulta más notable: “allí donde cada cual está más firmemente encadenado [...] allí donde su *sentimiento de vivir* es mayor, y así, como queda dicho, otra en la pasión, ora en el deber, ora en el conocimiento, ora en el antojo” (CS II, 9). Esta carencia y supresión de la libertad representa también un tipo de crueldad, pues el hombre ve denegado su libre albedrío y se ve obligado “a decir no allí donde él querría decir sí” (MBM VII, 229).

Cabría aclarar que esta ausencia de libertad viene dada por la decadencia de los valores, por el Estado y por la Cultura (manifestación de la conciencia comunal de la Sociedad). Es decir, para Nietzsche, el hombre pierde la libertad por causa de vivir en el contexto de un Estado, una sociedad y una cultura decadentes. Ahora bien, ¿de qué manera se llega a reprimir la libertad del individuo?

En el Segundo Tratado de *La Genealogía de la Moral*, Nietzsche da la pauta para responder a esta pregunta trazando un recorrido por la historia de los conceptos de “culpa” y “mala conciencia”. Una de las consecuencias de la vida en comunidad (o sociedad, que para este caso concreto serían términos equivalentes) consiste en el intento de provocar cierto grado de remordimiento en el individuo por parte de la cultura dominante, de tal modo que todas las acciones de aquel quedarían determinadas por dicho remordimiento o culpabilidad (GM II, 1). El origen de la mala conciencia¹⁰⁵ se encuentra, pues, en la idea de responsabilidad, noción implantada por las promesas hechas por los seres humanos entre ellos: “Es en ellas [relaciones contractuales] en las que se hacen *promesas*; en las que de lo que se trata es de *hacerle* una memoria a aquel que promete; en las que, se podría recelar, está el criadero de lo duro, lo cruel y lo penoso. El deudor, para inspirar confianza ante la promesa de reembolso [...] se compromete a través de un contrato” (GM II, 5). Desde el momento en el que dos

¹⁰⁵ La mala conciencia es en sí un tipo de crueldad hacia el ser humano, pues la descarga sobre este reprime sus instintos. Asimismo, sin la mala conciencia no habría ética de la crueldad en el hombre: “La crueldad no es ella misma sino en el hombre, y no adquiere toda su profundidad ética más que en él” (Dumoulié 25).

individuos prometen cumplir mutuamente con su parte del “contrato”, se crea en la conciencia el sentido de responsabilidad para llevar a cabo dicho contrato, es decir, la promesa. De no cumplir con esta, el individuo sufriría una carga de conciencia, es decir, aparecería el sentido de remordimiento o culpabilidad. Al mismo tiempo, siempre según el filósofo alemán, el conjunto comunitario se vale de la memoria con el objeto de dominar los instintos que pueda experimentar el individuo. Como consecuencia de estas imposiciones, surge la mala conciencia: “ese *instinto de libertad* que se volvió latente a la fuerza y que fue reprimido, apartado y aprisionado en el interior, acabó descargándose y desahogándose sólo contra sí mismo [...] en sus comienzos, sólo eso es la *mala conciencia*” (GM II, 17). A través de esta invención, se pretende domesticar al hombre para que no pueda expresar sus instintos.

Según Nietzsche, se pretende convertir al hombre en un *animal capaz de prometer*, cuya consecuencia desemboca en “el largo enclaustramiento en nuestra cultura de la culpa y de la deuda, que utiliza el sufrimiento para forjar la conciencia moral (VII, 254) y hacer del hombre un ser responsable” (Dumoulié 26). De manera que, para que se manifieste una ética de la crueldad¹⁰⁶ se requieren *grandes promesas*: “según Nietzsche, la ética de la crueldad es el fruto de la gran promesa que lleva en sí al hombre empeinado en volver contra sí mismo la crueldad de la mala conciencia (VII, 276)” (32).

Tal como el filósofo explica, estos instintos, al no ser expresados hacia el exterior, se vuelven hacia el interior, contra el propio hombre. El individuo ve limitada su libertad porque carece de la posibilidad de manifestar sus instintos. Nietzsche entiende la introyección de los instintos a la que se ve obligado el sujeto como una enfermedad:

La enemistad, la crueldad, el goce en la persecución, el asalto, el cambio, la destrucción — todo eso se vuelve contra el poseedor de tales instintos: *tal* es el origen de la “mala conciencia”. El hombre que, a falta de enemigos y resistencias externas, encajado en la estrechez opresiva y la regularidad de las costumbres, se desgarraba, perseguía, roía, ahuyentaba y maltrataba a sí mismo con impaciencia, ese animal que, furioso, se golpeaba contra los barrotes de su jaula y al que se quería “domesticar” [...]. (GM II, 16)

¹⁰⁶ En el *Principio de crueldad*, Clément Rosset propuso dos tipos de principios para gobernar la ética de la crueldad: “cierto número de principios que rigen esa ética de la crueldad” (7): “el principio de realidad suficiente” y el “principio de incertidumbre”. Los dos tienen por objeto hacer aparecer “la crueldad de lo real” (17)” (Dumoulié 21).

Uno de los instintos reprimidos a los que hace mención aquí y que concierne a este capítulo es el instinto de crueldad. Según el filósofo de Röcken, la crueldad produce placer porque permite al ser humano descargar su poder sobre la víctima del instinto, o, dicho de otro modo, la crueldad constituye “el sentimiento de bienestar de aquel a quien se le permite descargar su poder sin el menor escrúpulo sobre alguien impotente, el goce de *hacer el mal por el placer de hacerlo*” (GM II, 5)¹⁰⁷. Asimismo, Nietzsche explica que el placer de la crueldad se produce también al contemplar y regocijarse por el mal ajeno (*Schadenfreude*):

Lo que constituye la dolorosa voluptuosidad de la tragedia es crueldad; lo que produce un efecto placentero en la llamada compasión trágica, en el fondo incluso en todo lo sublime, hasta llegar a los más altos y delicados estremecimientos de la metafísica, recibe solo su dulzura cuando se le mezcla el ingrediente de la crueldad. Lo que el romano saboreaba en la arena, el cristiano en los arrebatos de la cruz, el español frente a las hogueras o en las corridas de toros, el japonés de hoy, que se lanza a ver tragedias, el obrero de suburbio parisino, que tiene nostalgia de revoluciones sangrientas, la wagneriana, que con su voluntad suspendida, se “deja enguillar”, por *Tristán e Isolda*, — lo que todos ellos disfrutaban y anhelan sorber con misterioso celo es la poción aromática de la gran Circe “crueldad”. (MBM VII, 229)

Pero del mismo modo en el que el hombre goza con la crueldad que sufre el Otro, también disfruta de la crueldad consigo mismo, que se manifiesta en distintas formas:

Para ello, claro está, hay que expulsar a la torpe psicología de otros tiempos, que sobre la crueldad solo supo enseñar que surgía en la visión del sufrimiento *ajeno*: también hay un goce abundante, sobreabundante en el propio sufrimiento, en el hacerse-sufrir-a-sí mismo, — y siempre que el hombre se deja convencer para la autonegación en el sentido *religioso*, o a la automutilación, como entre los fenicios o los ascetas, o, en general para la desensualización, la desencarnación, la contrición, al espasmo de

¹⁰⁷ Respecto a esta idea nietzscheana cabe mencionar la aclaración de Rodríguez González en relación con los dos tipos de crueldades que identifica Aristóteles, la crueldad perversa y la crueldad inocente, y la postura del filósofo alemán: “Nietzsche resuelve el dilema aristotélico de la brutalidad con la célebre exclamación ‘¡Si al menos fueran perfectos en cuanto animales! Mas del animal forma parte la inocencia’ [2004: 94]. El totalmente animal es inocente de raíz; aunque algunos, y el mismo Nietzsche entre ellos, habrían establecido la posibilidad de una crueldad inocente en los humanos. Una crueldad inocente, pura o no perversa, que diríamos tan característica del ‘niño’ y de los ‘fuertes’ nietzscheanos; todos los cuales, ya se sabe, ‘pueden ser tan crueles’, pero como sin proponérselo ni tampoco disfrutar del mal causado. Una crueldad sin *Schadenfreude* esta crueldad inocente del niño o del fuerte, mientras que con la crueldad perversa del débil *se trataría de la constatación del propio poder en la demostrada capacidad de hacer sufrir*. Algo que se nos antoja característico además de la persona poco cultivada y necia: la incapacidad de disfrutar del propio poder sin causar dolor a los demás o a uno mismo delataría sin duda un grado muy reducido de poder” (Rodríguez González 8).

penitencia puritano, para la vivisección de la conciencia o el *sacrifizioio dell'intelletto* pascaliano [sacrificio del entendimiento], es su crueldad la que secretamente lo atrae e impulsa hacia adelante a través de aquellos peligrosos estremecimientos de la crueldad vuelta *contra uno mismo*. (MBM VII, 229)

La noción del libre albedrío es uno de los grandes rompecabezas filosóficos. Su problemática va al corazón mismo del obrar humano, puesto que constata la posibilidad del individuo de modular sus deseos en función del análisis de los conceptos del bien y del mal. Como ya es bien sabido, algunos argumentos apoyan la existencia de la libertad humana y otros tantos la niegan, incluso aunque le otorguen al individuo la responsabilidad de sus actos, concepto que aparece necesariamente vinculado con la idea de libertad.

Freud analiza, en términos no muy distintos a los de Nietzsche, las características deletéreas contra el individuo, inherentes al concepto de cultura, en contraste con el papel liberador que el pensamiento ilustrado ha asignado tradicionalmente a la cultura. Estas características nacen, sobre todo, de la represión ejercida por parte de la cultura en la que se desarrolla el individuo para que este no pueda expresar libremente sus pasiones e instintos (entre los que se halla la crueldad). En *El Malestar en la Cultura*, Freud expone su propia visión acerca del proceso de domesticación cultural del ser humano y de la corrección cultural de los instintos, sobre todo, el de crueldad.

Freud entiende la cultura como el factor clave para producirle malestar (mala conciencia) al sujeto: “el término *cultura* designa la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí” (88). Se trata, pues, de un “sacrificio de los instintos” (94). Si bien Nietzsche sostenía que la crueldad produce placer al individuo que la ejerce, Freud explora un placer de tipo narcisista en la crueldad: “aun en la más ciega furia destructiva, no se puede dejar de reconocer que su satisfacción se acompaña de extraordinario placer narcisista, pues ofrece al *yo* la realización de sus más arcaicos deseos de omnipotencia” (121). Estos mismos deseos se verán reflejados en los protagonistas, Lord Ruthven y el Conde. La lucha que expone Freud hace suyas las mismas tácticas que Nietzsche había presentado en *La Genealogía de la Moral*, a saber, la supresión de los instintos, cuya consecuencia es la interiorización de estos para atormentar al individuo. Freud introduce el concepto de *super-yo* para denominar a la

conciencia del *yo*, la cual se encarga de darle al ser humano un sentido de culpabilidad: “[su] agresión es introyectada, internalizada, devuelta en realidad al lugar de donde procede: es dirigida contra el propio *yo*, incorporándose a una parte de éste, que en calidad de *super-yo* se opone a la parte restante, y asumiendo la función de “conciencia” [moral], despliega frente al *yo* la misma dura agresividad que el *yo*, de buen grado, habría satisfecho en individuos extraños” (124). No obstante, en el caso de los protagonistas de los dos textos, como ya se explicará, el *super-yo* queda anulado, de modo que no experimentan el *malestar freudiano*.

Al amparo de las ideas de Nietzsche y Freud, se niega la libertad humana. Según la postura del alemán, la vida en sociedad anula la libertad del sujeto y domestica al individuo, a fin de mantener un orden. En el momento en el que el hombre es consciente de su falta de libertad y, en especial, cuando ya se halla dominado por la mala conciencia, acepta la moral. Nietzsche afirma que “¡la moral es algo prohibido!” (GC IV, 292) y que de ella “surgen monstruos que causan alborotos” (GC V, 359); así pues, para combatirla, el filósofo propone la llegada del *ultrahombre*, un individuo situado *más allá del bien y del mal*¹⁰⁸, que es capaz de transvalorar “los valores, bajo cuya nueva presión y martillo se aceraca una conciencia y se transformase un nuevo corazón en bronce, de modo que soportase el peso de una responsabilidad así” (MBM V, 203).

El filósofo propone aquí que el *ultrahombre* sea capaz de crear sus propios valores y de hacerse responsable de sí mismo. El concepto de responsabilidad tanto en relación con la cultura como con el propio individuo está unido a su vez a los conceptos de bueno, malo, moral o inmoral: “lo ‘egoísta’ y lo ‘no egoísta’ no es la oposición fundamental que ha llevado al ser humano a distinguir entre moral e inmoral, bueno y malo, sino el estar ligado a una tradición, a una ley y [la tendencia] a liberarse de ella” (HH II, 96). En otra de sus obras, Nietzsche afirma que “el hombre no puede saber de por sí qué es bueno y qué es malvado, por ello Dios le ha enseñado su voluntad” (AC, 55). De modo que, el individuo deberá asentar la base de nuevos valores de los cuales tendrá que hacerse responsable.

Eduardo Valls Oyarzun explica en su obra dedicada a la genealogía nietzscheana de la responsabilidad (2017) que “el apego a la tradición o la ley implica necesariamente el compromiso con ella, de suerte que ‘lo moral o inmoral’ descansa en la capacidad que muestra el individuo para asumir la responsabilidad implícita en la ley” (21). El

¹⁰⁸ Para Dumoulié, esta es la teoría nietzscheana de la ética de la crueldad: “más allá del bien y del mal: tal es, tanto en Nietzsche como en Artaud, la fórmula de la ética de la crueldad” (31).

investigador distingue entre dos tipos de responsabilidades: la responsabilidad comunitaria, “que se sitúa en el origen del espacio común al conjunto de individuos” (21) y la responsabilidad individual, que “opera necesariamente en relación a la constitución específica del individuo” (21). El *ultrahombre* nietzscheano deberá manifestar su responsabilidad individual para demostrar ser capaz de hacerse responsable de sí mismo (al igual que el villano byroniano)¹⁰⁹.

También resulta imprescindible explicar la división entre la “moral de los señores” y la “moral de los esclavos”, que también plantea el filósofo. La primera se identificaría “con el concepto de ‘bueno’ en el sentido de ‘tener un alma noble, aristocrática, de rango elevado, privilegiado’ mientras que la segunda equivaldría a lo “‘vulgar’, ‘plebeyo’ y ‘bajo’ incluidos en el concepto de ‘malo’” (GM I, 4). Puesto que Nietzsche considera estos conceptos del bien y del mal como una “vieja ilusión” (Za III, “De las tablas viejas y nuevas”, 9), el filósofo propone una nueva terminología, que el *ultrahombre* deberá poner en práctica para dejar atrás los valores morales establecidos anteriormente.

En este sentido, se puede sostener que el *ultrahombre* está más allá de la moral, es decir, que se trata de un individuo amoral. Al mismo tiempo acepta la doctrina del *eterno retorno*, es decir, un volver “a esta misma vida, en lo más grande y también en lo más insignificante, para que enseñe de nuevo el eterno retorno de todas las cosas” (Za III, “El convaleciente”, 2). E, igualmente, el *ultrahombre* cumple con el *amor fati*, esto es, ama cada parte de su vida sea negativa o positiva de tal manera que desearía repetirla eternamente¹¹⁰. Este amor a la vida, de tal manera que se quiera repetir siempre tal y como se ha vivido, ese hacerse a sí mismo del *ultrahombre* consiste en la conversión de su vida en una obra de arte, en estar *más allá del bien y del mal*. El *ultrahombre* ya ha superado el nihilismo, ha aguantado el peso de la *nada* a través del arte.

De modo que, para poder dominar y por tanto, triunfar sobre el nihilismo que brota de la vida del sujeto, este debe dejar atrás la moral tradicional con los valores de lo bueno y lo malo, o, dicho de otra forma, el hombre deberá *transvalorar* los valores. Cabe desbrozar aquí un breve camino a través de los conceptos de lo bueno y lo malo (no a la manera de Nietzsche) para comprender por qué y de dónde han surgido con el fin último de descifrar y asimilar la libertad del ser humano.

¹⁰⁹ Vid., *supra*, pp. 54-55.

¹¹⁰ Vid., *supra*, pp. 65-77.

En una de sus obras maestras, *El mal o El drama de la libertad* (2000), Rüdiger Safranski ofrece la respuesta a las dos preguntas planteadas. Por una parte, el alemán halla el origen del bien y del mal en los relatos bíblicos y, por otra parte, afirma que la razón por la cual surgen estos conceptos es debido a que se descubre que el ser humano dispone de libertad y de poder de elección. Por tanto, no se trata de un ser con una naturaleza fijada ya desde el comienzo de los tiempos. Es bien sabido que en la Biblia se relata el episodio en el cual Adán y Eva desobedecen la voluntad y la prohibición de Dios y comen del árbol del bien y del mal¹¹¹. Este episodio bíblico indica que *comer del árbol* implica que el sujeto dispone del mismo conocimiento del bien y del mal que Dios y que, por tanto, puede distinguir entre ambos conceptos. A su vez, este acto desafiador refleja la libertad del ser humano así como la crueldad del castigo¹¹²: “La historia del pecado original muestra al hombre como un ser que tiene ante sí una elección, que es libre” (23-24).

Una vez que el individuo manifiesta conciencia de su propia libertad, Safranski se pregunta si este es capaz de orientarse a sí mismo. En los abismos de la libertad, el ser humano deberá aprender a regirse a sí mismo ahora que ha desafiado la autoridad de Dios: “La historia del pecado original investiga la naturaleza del hombre y llega al resultado de que éste no está fijado a una naturaleza que actúe con necesidad. El hombre es libre, puede elegir y también puede elegirse equivocadamente. Crea su propio destino para sí mismo” (31). El ser humano no dispone de una naturaleza fija, posee libre albedrío y, por tanto, puede regirse a sí mismo a diferencia del pensamiento de la tradición cristiana. El hombre deberá crear su propio destino al modo del *ultrahombre* nietzscheano, pues “cuando desapareció la fe en Dios, el centro de gravedad se desplazó hacia la fe en el hombre” (16). El sujeto deberá despojarse de todo pensamiento cristiano y del miedo a la libertad, ya que, según Safranski, aquel miedo “inventa la religión como una obra espiritual de arte, por la que atamos y nos atamos a nosotros

¹¹¹ Safranski comenta que “en el jardín del paraíso hay un árbol de la vida, así como un árbol de la ciencia del ‘bien y del mal’. Sabemos que se prohibió al hombre comer de él. Como el hombre desoyó la prohibición, atrajo sobre sí la consecuencia de la ‘muerte’. De acuerdo con esto, el hombre ha de pensarse como un ser originariamente inmortal” (*Mal* 21).

¹¹² Camille Dumoulié hace referencia a la crueldad ya desde el comienzo de los tiempos: “El problema de la crueldad pone en crisis la historia, la remite a la paradoja de sus orígenes, a ese origen tanto más cruel en cuanto no es la naturaleza misma (no hay ‘crueldad de la Naturaleza’) y que sin embargo ‘precede’ siempre el tiempo de la historia (es como un instinto o, el único propiamente humano: un ‘instinto de la inhumanidad’)” (240).

mismos a la vista del mal, que sigue siendo una opción de la libertad humana”¹¹³ (277).

El temor a la posibilidad de realizar el mal como posibilidad de la libertad son los causantes de la invención del Dios cristiano (Safranski, *Mal* 30). Ahora bien, para que el individuo pueda salir del nihilismo en el que se halla y soportar la nada que deja la muerte de Dios, deberá seguir el programa nietzscheano de lo *ultrahumano*. Asimismo, deberá afirmar y reconocer su voluntad de poder a través de la cual se crean nuevos valores:

Los hombres han inventado fábulas de poderes suprahumanos para atribuirles lo hecho por ellos mismos. Los hombres creían que habían hallado esencias autónomas, cuando en realidad las habían inventado gracias a la voluntad de poder. Han ignorado su energía creadora de valores, han permanecido cautivos en una tergiversación, por cuanto fingieron que lo hecho por ellos, la creación de valores, está en las cosas mismas. A todas luces, preferían ser víctimas y receptores de dones a ser actores y donantes, quizá por miedo a la propia libertad. (225)

No obstante, hay diferentes teorías acerca de la libertad del ser humano. Puesto que se entiende el mal como posibilidad de su libertad, pensadores como Thomas Hobbes consideran que el hombre es un peligro tanto consigo mismo como con los demás debido a su conciencia. Respecto a las teorías de Hobbes, Safranski plantea la siguiente pregunta: “¿Por qué el hombre se convierte en un lobo para el hombre? Tergiversan radicalmente a Hobbes quienes suponen que éste quería prevenir contra la naturaleza animal del hombre. Según este autor, lo que convierte al hombre en un peligro para sí mismo y para los otros no es ‘su naturaleza inconsciente’, sino su conciencia. El hombre se convierte en un riesgo no por tener tendencias instintivas, sino porque es un animal dotado de conciencia” (102).

El alemán realiza una alusión a la referencia latina *Homo est homini lupus* de

¹¹³ La idea del mal como consecuencia de la libertad humana ha sido tratada por diferentes críticos, como es el caso de Denis L. Rosenfield en *Del Mal. Ensayo para introducir en filosofía el concepto del mal* (1989). En este texto, Rosenfield se pregunta cómo concebir el mal y parte de un análisis de esta problemática en la obra de Kant, Schelling y Hegel. El autor escudriña el significado de la libertad y trata también el concepto de “voluntad maligna” rechazado por los filósofos mencionados anteriormente. Para Rosenfield, al igual que para Safranski, la realización del mal puede manifestarse como condición de la libertad humana: “El concepto del mal, en su aceptación ético-política, pretende explicar, precisamente, esta transgresión de la libertad por el acto libre mismo, la perversión particular de las reglas universales o, también, el surgimiento de la violencia política en la historia. El problema es aquí particularmente interesante, pues la ‘maldad’ no se atribuye al resurgimiento de la antigua naturaleza humana ni a la resurrección de lo que fue abolido históricamente ni a la presencia de la parte animal, sensible o pasional del hombre: se sitúa en la libertad, se plantea como perversión de una regla o de la propia capacidad humana de darse reglas” (46-47).

Plauto (Asinaria, II, 495), que más tarde Hobbes retomaría en el *Léviatán*. Safranski menciona que para Gehlen y Hobbes “la cosificación y la objetivación son alienaciones necesarias para la supervivencia. El hombre es un animal blando, las instituciones son la corteza y la coraza que le dan sostén y lo protegen” (91). Thomas Hobbes añade además que la relación entre los individuos se realiza por beneficio propio como último objetivo: “no buscamos asociarnos con otros por la asociación misma, sino porque de ella podemos recibir algún honor o beneficio” (55).

A luz de estas premisas, Safranski concluye con una reflexión abierta sobre el papel que desempeña la civilización (la sociedad, la cultura, el Estado) en la vida del ser humano que se ha emancipado de la naturaleza:

Este mismo proceso civilizador, ¿no se ha convertido en algo contraproducente y, por tanto, malo? El hombre, por medio de la civilización, ¿se ha emancipado de la naturaleza para que ahora la civilización por su parte se emancipe del hombre? ¿Puede decirse, en general, que detrás del proceso existe todavía este supersujeto causante, llamado “humanidad”, un supersujeto que puede dirigir las cosas hacia el bien o hacia el mal? (278)

Puesto que la crueldad es una constante en la literatura, ya que, (entre otras de sus funciones) trata de reflejar una realidad, que, en este caso, es cruel, se han escogido dos textos *cruelles* para comprobar la manera en la que esta problemática se manifiesta. La literatura vampírica puede considerarse una literatura cruel, que *agrede* al lector y le confronta con la verdad: la verdad de su propia naturaleza y, por tanto, la verdad de sus anhelos y ansiedades así como para ver el mal ajeno, que, como ya se ha explicado más arriba, según la teoría nietzscheana, en ocasiones, puede producir placer. La literatura vampírica invita al lector a mirarse a sí mismo a través de los ojos crueles de un vampiro. Como otros tantos autores envueltos en el aburrimiento de la vida burguesa, los personajes Lord Ruthven y el Conde han sido creados para sacudir la rutina y la realidad, una realidad empapada del *ennui*. La crueldad que trasluce en estos dos textos, *Dracula* de Bram Stoker y “The vampyre” de John Polidori, es una crueldad ética, que impulsa a revisar los valores de la cultura: “la crueldad ética es aquella que en lugar de adaptarse a las expectativas del lector las desengaña y al mismo tiempo lo confronta con ellas. Es ética en el sentido de que pretende una transformación del lector, impulsarlo a la revisión de sus valores, de sus creencias, de su manera de vivir” (Ovejero 61).

¿Se plasma la ética de la crueldad en las vivencias del vampiro? ¿Puede el

vampiro encarnar a aquel ser nietzscheano que *transvaloriza* los valores? ¿Propone el vampiro una amoralidad *más allá del bien y del mal*? ¿Dispone el vampiro, en realidad, de libre albedrío? ¿Consigue el vampiro de rasgos byronianos como el *ultrahombre* nietzscheano hacerse responsable de sí mismo y manifestar una responsabilidad individual? Estas son algunas de las preguntas que se plantean en las próximas páginas a través del análisis de los textos escogidos.

En tanto que ser transgresor que irrumpe en la sociedad y que rompe las normas impuestas por la cultura, el vampiro se construye a sí mismo y se regocija en su *voluntad de poder* ante el hombre *domesticado*¹¹⁴. El vampiro simboliza al monstruo que transgrede las reglas sociales. Muestra su lado monstruoso, que, aún debiendo permanecer oculto, se revela ante sus víctimas para sublimar sus instintos crueles. Eleva la crueldad a una nueva moral y cuestiona los valores establecidos de lo “bueno” y lo “malo” (de la moral tradicional). A luz de esta premisa, cabe afirmar que en el vampiro concurren varias sinergias nietzscheanas propias del arquetipo, ya que los vampiros Lord Ruthven y el Conde (al igual que Carmilla y Varney, aunque este último acaba dominado por la mala conciencia) crean un sistema de valores propios y no responden ante ningún marco ético superior al suyo. Es decir, el vampiro se convierte en el *creador de nuevos valores*, según los cuales priman los placeres del cuerpo sobre la conciencia. Se podría decir del vampiro aquello que Safranski defiende del *ultrahombre*: “se da a sí mismo la ley de la acción, una ley individual, más allá de la moral tradicional” (*Biografía* 284). En definitiva, el vampiro se convierte en “el gran jugador, que solo respeta las reglas a las que él mismo se ha obligado” (284) proyectando de esta forma su “responsabilidad individual” por encima de la “responsabilidad comunitaria” (Valls Oyarzun 21).

A través de sus actos y de su relación con el resto de personajes, permite un análisis de la crueldad en su profundidad, no solo de su crueldad, sino también de la crueldad de la sociedad y la cultura en la que se desenvuelve. Asimismo, pone de manifiesto la violencia y la crueldad que se ejerce desde el poder: por una parte, el vampiro somete a su víctima y por otra parte, la sociedad somete al ser humano a través de la invención de la mala conciencia explicada anteriormente en clave nietzscheana y freudiana. Por ejemplo, en *Dracula*, se puede observar el caso de una “colonización

¹¹⁴ El hombre *domesticado* corresponde, sobre todo, al hombre burgués.

regresiva”¹¹⁵, donde aquellos que ya descargaron el poder de su crueldad sobre los débiles temen ahora que estos anhelan experimentar la crueldad del poder en sus tierras.

Como se puede observar, la crueldad se manifiesta en distintas formas. El vampiro sublima sus instintos crueles mientras que el ser humano queda domesticado y anulado en sociedad. En concreto, puede considerarse que ambos vampiros, Lord Ruthven y el Conde, encarnan las características sublimes del horror y reproducen los instintos vitalistas que la cultura victoriana procura reprimir. Así, la clave que genera el conflicto de estos vampiros con la sociedad en la que se desenvuelven —*un antagonismo natural*— es la puesta en escena de los instintos de ambos vampiros. Entre estos destaca la crueldad, en oposición a la represión vital que defiende, de manera más o menos explícita, la cultura victoriana.

A su vez, este tipo de literatura cruel pone de manifiesto la existencia o la ausencia del libre albedrío. Ya que aún considerándose libre el vampiro, elige el mal, según la sociedad victoriana. El mal y la crueldad como posibilidad de libertad se identifican también en la figura del vampiro. Cabría, no obstante, otra posibilidad hermenéutica sobre el concepto de la libertad: ¿dispone, en realidad, el vampiro de libre albedrío? Si se considera el discurso filosófico nietzscheano en relación con este, puede argüirse que el vampiro que se *haga responsable* de sí mismo y cree nuevos valores, podrá disponer de libertad. Aunque el vampiro puede parecer que es víctima de sus deseos (la sangre), desde la lectura nietzscheana se puede interpretar al vampiro como soberano de sus pasiones, ya que la libertad pasa por el dominio de las pasiones.

Es decir, el vampiro tendrá que *ser capaz de decir no* a sus pasiones y a controlarlas. Los vampiros de Stoker y Polidori bien podrían pertenecer a esta categoría, pues ambos refrenan sus ansias de atacar a sus compañeros Jonathan y Aubrey respectivamente. Sin embargo, aprenden a controlarse, a pasar desapercibidos e incluso a atacar (a otros) sin ser vistos. Para que pueda haber libertad en el gozo de las pasiones, el vampiro tendrá que *poder decir no*. De este modo, el vampiro puede reunir rasgos significativos del pensamiento nietzscheano, puesto que, según Nietzsche, lo que convierte al hombre en esclavo (y al vampiro, en este caso) es no poder controlar las pasiones y las necesidades y no el no tenerlas. O, dicho en palabras de Safranski, “el vencimiento de sí mismo es para Nietzsche un aspecto de la voluntad de poder, a saber,

¹¹⁵ La *colonización regresiva o inversa* puede entenderse como el miedo de la cultura occidental a ser *contagiada* del salvajismo y acabar siendo sometida por aquellos pueblos cuyos territorios estaban siendo colonizados por las principales potencias de la época del imperialismo decimonónico (*vid.* Gelder 12 y Arata 108).

el poder sobre sí mismo” (*Biografía* 284). Al hilo de esta premisa, se culmina en la tesis de que el vampiro debe tener poder sobre sí mismo y manifestar una voluntad de poder fuerte para hacerse soberano de sus pasiones.

No se trata tan solo del poder del vampiro sobre sus pasiones o de la relación de poder y sometimiento entre el vampiro y su víctima sino también del vampiro como víctima. En el capítulo anterior, se ha visto cómo Sir Francis Varney ardía en la boca del Vesubio, dado que la inmortalidad era para él una maldición en vez de una ofrenda. Sus instintos, al modo nietzscheano, se vuelven hacia su interior al no ser expresados. Es por ello, que, finalmente, la mala conciencia conduce a Varney al suicidio. En cambio, en el caso del Conde, se deja entrever (desde la visión cristiana de Van Helsing) que ha podido haber un posible pacto con el diablo para la posterior transformación. El diablo, como ha explicado Safranski, se ha acabado convirtiendo en una personificación del mal. El vampiro, entonces, también encarna una representación del mal. Pero, ¿es el vampiro símbolo del mal desde una postura social? O, dicho de otra manera, ¿qué se entiende por el mal desde el punto de vista de la sociedad (decimonónica, en este caso)? ¿Es el vampiro el mal abismal que libera al ser humano? ¿Es el vampiro un mal necesario?

Puesto que el vampiro, a diferencia del hombre, es dueño de sí mismo, no necesita la existencia de Dios, pues él es la configuración de su propio Dios. El vampiro combate el nihilismo y la melancolía finisecular para disfrutar de lo dionisiaco (la sangre), mientras que el ser humano se ata a su creencia cristiana para poder soportar la realidad y el malestar. Resulta relevante aquí el enfrentamiento del Conde y Lord Ruthven (los villanos byronianos) con el personaje de Van Helsing y Aubrey, respectivamente (los héroes carlyleanos)¹¹⁶. En el análisis de los siguientes apartados se comprueba cómo opera esta oposición en los textos y cómo el instinto de crueldad se identifica con uno de los rasgos nietzscheanos tanto del héroe como del villano¹¹⁷.

Asimismo, la crueldad que ejerce el vampiro sobre sus víctimas le produce placer al modo nietzscheano, ya que descarga su poder y somete a la víctima¹¹⁸. El poder sobre el Otro y su regocijo se manifiestan sobre todo a través de la risa, como en el caso de Lord Ruthven y Drácula. Valls Oyarzun explica que “Tanto Freud como

¹¹⁶ Los valores del héroe carlyleano se han expuesto más arriba (*vid., supra*, p. 55) y concuerdan con las normas de la cultura victoriana: fe, progreso, deber, divinidad.

¹¹⁷ De acuerdo con Valls Oyarzun “como hijos de la naturaleza, es decir, del espacio físico que dominan, el héroe de Byron, el del Carlyle y el del *ultrahombre* son individuos que perciben su instinto de crueldad y su vinculación con la tierra como parte integrante de su naturaleza” (118).

¹¹⁸ Excepto en la obra de Malcom Rymer cuando el vampiro Varney se arrepiente de sus actos.

Bergson interpretan los fenómenos que conducen a la risa (el chiste, la comedia y el humor) como manifestaciones de un proceso psíquico según el cual la conciencia descarga la energía que había acumulado precisamente con el objeto de atender las exigencias propias de vivir en sociedad” (254). En vista de la represión que se halla detrás de la risa, Julia Kristeva apela también a Freud para comprender el fenómeno de la risa: “la irrupción del inconsciente, de lo reprimido, del placer reprimido, ya sea sexo o muerte” (274). De acuerdo con estas teorías, el vampiro proyecta y descarga a través de la risa los yugos de la sociedad respecto a la conciencia. Además, siguiendo la teoría de Hobbes, podría considerarse que el vampiro se relaciona con los demás para y por beneficio propio (la sangre), que implica también placer (y vida).

A diferencia del vampiro, que consigue sobrepasar el malestar cultural, el sujeto se halla aún sometido y sus instintos se vuelven hacia sí mismo¹¹⁹. Es precisamente en la literatura gótica donde los personajes proyectan su culpa, de modo que, se manifiestan en forma de monstruos o fantasmas, entre otros. No es de extrañar, pues, que el disfrute de la libertad, la realización de los actos crueles y la sublimación de los instintos por parte del vampiro ante los ojos del hombre cuyos instintos están anulados, desemboque en la proyección de criaturas monstruosas: “such projections show the dark side of the Victorian psyche [...] Meanwhile there was little conscious recognition that monsters were images or dreams of one’s own self. Most Victorians could not countenance Schiller’s *dictum*, ‘All creatures born by our fantasy, in the last analysis, are nothing but ourselves’” (Gates 101). En última instancia, el hombre (y el lector), deberá mirarse a sí mismo en el espejo de la conciencia:

Para cumplir estas tareas, sea la desmitificación, sea la indagación en las partes menos luminosas del ser humano, es inevitable agredir al lector, despojarle de asideros, hacer que sienta el golpe para que cuando se enderece de nuevo se mire con otros ojos; porque, como dije, esa es una de las funciones principales de la literatura cruel: que el lector deje de mirar la realidad para mirarse a sí mismo. (Ovejero 194-195)

¹¹⁹ Se requiere al *ultrahombre* nietzscheano.

LORD RUTHVEN, “AN INDIVIDUAL HAVING NO SYMPATHY WITH ANY BEING”

“The vampyre” de John William Polidori, el primer relato sobre vampiros en lengua inglesa, se publica en 1816. La trama relata las vivencias de Lord Ruthven en compañía del joven y huérfano Aubrey, quien, a modo de narrador, expone los actos crueles del vampiro. El objetivo de esta parte es realizar un estudio sobre la manifestación de la crueldad, entendida esta en términos de la filosofía de Nietzsche¹²⁰, del vampiro de Polidori que trasluce rasgos de la configuración del villano byroniano¹²¹. No obstante, antes de proceder al análisis, cabe mencionar los orígenes de este texto, cuya repercusión se ha visto plasmada en las obras vampíricas posteriores como “Carmilla”, *Varney the vampyre* y *Dracula*, respectivamente. A pesar de ser el gran olvidado a quien “la literatura vampírica le debe todavía un merecido homenaje al creador de un cuento capital en el desarrollo del género” (Ballesteros, *Vampire* 46), la innovación del relato de Polidori merece un lugar destacado en la literatura gótica por esta creación.

Su origen se prolonga en el tiempo hasta 1816, cuando escritores como Mary Shelly, Percy Bysshe Shelley, Jane “Claire” Clairmont, Lord Byron y Polidori se reunieron en Ginebra. En aquel momento, Polidori acompañaba a Lord Byron en sus viajes como médico personal:

While Byron and Polidori were at the Villa Diodati, they were joined in June 1816 by a new party of sexual and literary outlaws, comprising Byron’s most recent mistress, the 18-years-old Jane ‘Claire’ Clairmont, who had conceived a child by the poet (a daughter, Allegra, was born in January 1817); her step-sister, Mary Wollstonecraft Godwin, also 18 years of age; the poet Percy Bysshe Shelley, who had abandoned his wife and child to elope with Mary two years earlier; and their illegitimate infant son William. (Morrison and Baldick ix)

¹²⁰ Los primeros trabajos sobre la manifestación del instinto de crueldad según la filosofía de Nietzsche en el vampiro de Polidori los ofrecimos en nuestro reciente trabajo: “El poder de la crueldad en ‘The Vampyre’ de John Polidori”. *El placer más antiguo de la humanidad: estudios sobre literatura de la crueldad*, edición de Sergio Santiago y Catalina Badea, Universidad Complutense de Madrid, 2019, pp. 136-148 [en prensa].

¹²¹ Simon Bainbridge también identifica a Lord Ruthven con el héroe, después villano byroniano: “Polidori creates one of the most enduring figures of popular fiction and gives to the Byronic hero the form in which it maintains its strongest presence in the modern imagination” (32).

Tras leer *Fantasmagoriana (Tales of the Dead)*, Byron propone a los presentes el desafío de escribir relatos de terror: Mary Shelley concibió al monstruo Frankenstein, Percy Shelley, *The Assassins, A Fragment of a Romance* y Lord Byron, “Fragment of a story”. Respecto a Polidori, “debió de experimentar una poderosa ansia creativa que quedaría plasmada en la obra narrativa *Ernestus Berchtold* (que salió a luz en 1819), y acaso también en “The vampyre”, escrito un poco más tarde en el verano del 1816, después de que Lord Byron le hubiera despedido” (Ballesteros, *Vampire* 45). La crítica literaria ha ido manifestando diferentes opiniones sobre el origen de este relato vampírico. Lo cierto es que en el texto se plasma la influencia del estilo de vida byroniano (sobre todo, en el personaje principal) y del fragmento que Byron había escrito durante aquella tertulia nocturna:

Two friends were to travel from England into Greece; while there one of them should die, but before his death, should obtain from his friend an oath of secrecy with regards to his decease. Some short time after, the remaining traveler returning to his native country, should be startled at perceiving his former companion moving about in society and should be horrified at finding that he made love to his former friend’s sister. (en Skarda 257)

Este es el resumen del fragmento de Byron en el cual puede comprobarse que su argumento contiene similitudes con el relato de Polidori, aunque no muestra resonancias vampíricas. Polidori podría haber encontrado la inspiración para su relato en el cuaderno de Byron: “This summary is not much of a story, but Polidori, ever mindful of both Byron’s genius and his own reportorial assignment from Murray, salted it [el cuaderno] away” (Twitchell 106). Polidori regresa a Inglaterra y deja de acompañar a Byron en sus viajes tras una serie de conflictos, aunque volverán a encontrarse en Italia donde este último le ayuda a salir de la cárcel debido a su mala conducta en la ópera: “without money, without fame, without his detailed report of Lord Byron’s daily affairs, but with a rough draft of Byron’s projected horror story” (106). Polidori vende a un editor el diario que había redactado durante su experiencia como médico personal: “a publisher’s offer of 500 pounds for an account of Byron’s journeys” (Heldreth and Pharr 10). Finalmente, “The vampyre” se publica en 1816 con el seudónimo “Lord B”, razón de peso por la cual su venta aumenta. Byron niega su autoría pero el relato ya había alcanzado la fama. El texto trasluce la vida del Lord y junto a los conocimientos

de Polidori sobre creencias populares de los vampiros (que manifiesta en la introducción del mismo), se da origen al primer vampiro aristócrata.

A pesar de los rumores de plagio, críticos como James Twitchell, defienden la innovación que ofrece Polidori: “it is, finally, a far cry from Byron’s projected story, yet Polidori seems to have Byron’s outline in mind, at least in the beginning. He has introduced additional characters, new locations, and vivid details [...] Polidori’s most important innovation, however, is the introduction of an active villain” (112). La repercusión de Lord Byron es indudable, por ejemplo, los personajes del relato hacen un eco constante a sus viajes: “The prioritising of Byron/Lord Ruthven —as original or authentic— over Polidori/Aubrey —as plagiarizing, inauthentic— is then playfully reversed” (Gelder 32). Además, el personaje principal cobra el nombre de Lord Ruthven de la novela de Caroline Lamb (1816) basada en Byron: “lady Caroline Lamb (1816) había representado a Byron como el pérfido Ruthven Glenarvon, fatal para sus amantes” (Praz 163). En definitiva, “Polidori’s Lord Ruthven was clearly modelled on Byron” (Gladwell and Havoc 14).

Más allá de las polémicas en torno al origen del relato, “The Vampyre” es “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, *Vampire* 50). La introducción en la literatura británica de un nuevo arquetipo de vampiros permite desarrollar un amplio estudio sobre su puesta en escena en la sociedad inglesa, prestando especial atención a la manifestación de la crueldad, que es el objetivo de este apartado. El vampiro de Polidori se identifica con el villano byroniano y a su vez con el arquetipo nietzscheano en cuanto al instinto de crueldad que configura su modelo de vida.

Lord Ruthven atesora motivos concretos para obtener un mayor grado de libertad: el vampiro trata de empujar a sus víctimas al vacío y a la desgracia así como para alimentarse con su sangre (mientras que el Conde, en el próximo apartado, pretende dominar las tierras inglesas). En términos nietzscheanos, otras de las razones para anhelar la libertad son la liberación de la mala conciencia, el condicionamiento de la moral y la imposición de lo bueno y de lo malo así como la conversión en el *ultrahombre* para que pueda aceptar el eterno retorno y sea capaz de amar su destino. En ambos casos, tanto en Lord Ruthven como en el Conde, se podrá ver cómo no hay

cabida para el remordimiento y el arrepentimiento en las vivencias de estos dos vampiros (a diferencia de Varney, tal como se ha explicado en el capítulo uno).

El vampiro Ruthven obtiene y disfruta su libertad para no estar dominado completamente por el *ennui* en el que su sociedad sí está envuelta: “His peculiarities caused him to be invited to every house; all wished to see him, and those who had been accustomed to violent excitement, and now felt the weight of *ennui*, were pleased at having something in their presence capable of engaging their attention” (*Vampyre* 3)¹²². Los demás personajes encuentran en la presencia del vampiro una escapatoria del nihilismo en el que están sumergidos y una forma de aliviar el tedio, puesto que desean superar el hastío. El excéntrico Lord Ruthven encarna una alternativa vitalista (el anhelo vitalista nietzscheano), una nueva forma de existencia mediante la cual sus víctimas desatan sus instintos dejando atrás la mala conciencia, el miedo, la culpa o el arrepentimiento que la sociedad trata de inculcar.

Así pues, el objetivo del vampiro se orienta a realizar su voluntad de experimentar una vida de naturaleza hedonista, que implica justamente la manifestación de los instintos que producen placer (como el instinto de crueldad). Puede afirmarse, pues, que para este villano byroniano, el fundamento de la vida es el instinto de crueldad. Asimismo, se convierte en el *creador de nuevos valores*, puesto que actúa según un sistema de valores propio para los placeres del cuerpo (sea la sangre o el hundimiento del resto de los personajes en sus propios vicios)¹²³. Puede argüirse que la sociedad en la que se desenvuelve el vampiro de Polidori es una sociedad *domesticada*, donde la crueldad de Lord Ruthven simboliza la vía para desprenderse de los yugos de la moral tradicional y de la consecuente domesticación del hombre. De acuerdo con el programa filosófico nietzscheano, para *aniquilar lo parasitario* (el hombre domesticado), “el sí a la vida tendrá que armarse con un cruel no a todo lo que la cercena y convierte en un ser con las características de un animal doméstico” (Safranski, *Biografía* 287).

Se plantea una dualidad entre el vampiro y sus víctimas en cuanto a su *modus operandi*: por una parte, los personajes interiorizan la conciencia del nihilismo, no soportan la melancolía, el pesimismo y viven con angustia existencial; por otra parte, el vampiro, en tanto que sujeto que ya ha vencido ese nihilismo, establece las bases de una

¹²² Todas las citas se realizan con la signatura *Vampyre*.

¹²³ Pueden utilizarse aquí las palabras de Valls Oyarzun para explicar la creación de valores que el ultrahombre nietzscheano debe llevar a cabo, es decir, “un sistema moral basado en los afectos del cuerpo” (174).

“transvaloración de todos los valores” (Herrero Senés 36). El vampiro invita a las víctimas a sublimar sus instintos, a revelar sus placeres ocultos, que la sociedad está reprimiendo. Son precisamente los personajes viciosos los que encuentran la solución en el ofrecimiento de Lord Ruthven: “His companion was profuse in his liberality;—the idle, the vagabond, and the beggar, received from his hand more than enough to relieve their immediate wants [...] This was, however, attributed by him to the greater importunity of the vicious, which generally prevails over the retiring bashfulness of the virtuous indigent” (*Vampyre* 5-6).

Tras aceptar la ayuda del vampiro y, por tanto, la alternativa vital propuesta, los personajes desarrollan sus instintos suprimiendo cualquier represión social, como puede ser, el *super-yo* freudiano y la mala conciencia. No obstante, las vidas de aquellos que acuden al Lord acaban siendo destruidas: “There was one circumstance about the charity of his Lordship, which was still more impressed upon his mind: all those upon whom it was bestowed, inevitably found that there was a curse upon it, for they were all either led to the scaffold, or sunk to the lowest and the most abject misery” (*Vampyre* 6). La sublimación de sus instintos conduce a las víctimas a la desgracia. A su vez, aceptar la propuesta del vampiro implica un desafío mismo hacia la sociedad, ya que estos se convierten, al igual que el vampiro, en transgresores.

A luz de estas premisas y desde el marco ético social, víctima y agresor encarnan al transgresor que amenaza el orden, la integridad y el bien común de la sociedad y que, por tanto, debe ser marginado de esta: “Transgreden las fronteras establecidas y cuestionan las normas sociales. Lo monstruoso sería aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad” (Cortés 18). El vampiro simboliza el elemento transgresor, fundamental contra las normas sociales, así como el monstruo que revela aquello que debería permanecer oculto (la Otredad): “his character was dreadfully vicious, for that the possession of irresistible powers of seduction, rendered his licentious habits more dangerous to society” (*Vampyre* 7). Ahora, sus víctimas desvelan su verdadera naturaleza, que la sociedad trata de suprimir. Desde este punto de vista, puede aplicarse la teoría de Hobbes, según la cual, los individuos necesitan una institución que les controle y les domestique los impulsos vitalistas: “in fine, that all those females whom he had sought, apparently on account of their virtue, had, since his departure, thrown even the mask aside, and had not scrupled to expose the whole deformity of their vices to the public gaze” (*Vampyre* 7). Los personajes femeninos que han sido víctimas del vampiro *se quitan la máscara y revelan su verdadero rostro*. En clave nietzscheana,

podría afirmarse que el acto en sí de *desvelarse* o *quitarse la máscara* simboliza eliminar el velo que cubre de represión la vida:

En este sentido, las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serán las huellas de lo no dicho y no mostrado de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar. Además, problematiza las categorías culturales, en tanto que muestra lo que la sociedad reprime. (Cortés 19)

En este caso, puede afirmarse que el vampiro de Polidori entronca con las cualidades típicas del vampiro de ficción seductor: “the erotic mixture of sex and death, the Byronic, romantic, black frock-coated vampire, and the agonized but dangerous romantic” (Wisker 235). El vampiro como ser monstruoso saca a luz las represiones de sus víctimas. Es por ello, que se considera un peligro para la sociedad, pero también es por ello, que los personajes acuden a él aun sabiendo las consecuencias. Estos encuentran en el vampiro una vía de escape del peso de la sociedad, un peso que no consiguen soportar, el peso de la vida que no son capaces de aguantar: “that his victim, the partner of his guilt, should be hurled from the pinnacle of unsullied virtue, down to the lowest abyss of infamy and degradation” (*Vampyre* 7). Podría interpretarse esta incapacidad de *soportar la vida* siguiendo las palabras de Zaratustra, para quien es necesario *poder querer* para superar la nada y amar la vida en su totalidad (Za III, “De la virtud empequeñecedora”, 3). O, dicho de otra forma, el hombre debe tener *aspiraciones titánicas* para poder soportar “una enorme cantidad de fuerza dionisiaca sin romperse” (Valls Oyarzun 175). Los personajes viciosos que acuden en la ayuda del villano byroniano no asimilan esta fuerza y acaban *rompiéndose* mientras que este hace patente su fuerte voluntad de poder nietzscheana. Asimismo, la vía de escape que ofrece el vampiro y el peso de la vida del que los personajes tratan de huir pueden relacionarse con “la carga más pesada” que Nietzsche presenta en el aforismo 341 de *La Gaya Ciencia* donde un demonio ofrece el eterno retorno.

Lord Ruthven contempla el hundimiento y la desgracia de los personajes con regocijo y se recrea “altivamente con el desmoronamiento de la sociedad” (Olivares Merino 258), ya que el mayor placer de este vampiro viene dado por la crueldad, es decir, por el poder que ejerce sobre los demás, pero sobre todo, sobre su vida. Esta es la

mayor expresión de la crueldad nietzscheana que se manifiesta en el relato, según la cual la crueldad produce placer, puesto que permite descargar poder sobre la víctima.

De acuerdo con la visión del filósofo alemán, el vampiro de Polidori sigue este modelo de crueldad disfrutando del abismo profundo en el que se hallan sus víctimas: “It had been discovered, that his contempt for the adultress had not originated in hatred of her character; but [...] to enhance his gratification” (*Vampyre* 7). Así pues, el vampiro consigue elevarse a la “moral de los señores” y superar la “moral de los esclavos”, que puede identificarse con la moral cristiana (AC, 2, 3) y, en este caso, con los personajes débiles (las víctimas) del relato. Asimismo, cabe matizar que dentro de este placer nietzscheano que refleja el vampiro de Polidori puede hallarse también un placer narcisista¹²⁴, ya que, según la teoría de Freud, “ofrece al yo la realización de sus más arcaicos deseos de omnipotencia” (*Malestar* 121). Esta idea podría relacionarse con el placer estético del vampiro y su encarnación de la figura del dandi¹²⁵, según las cuales busca un poder de supremacía absoluta.

Son varias las muestras de placer por el mal ajeno que Ruthven expresa a lo largo del relato. La expresión de la crueldad en clave nietzscheana se refleja en los actos del vampiro de Polidori al comprobar el placer que este manifiesta por el mal que ha producido. En este caso, se trata, siguiendo la teoría de Safranski, de un mal ejercido como condición de su libertad. Para aclarar mejor este extremo, cabe recuperar la observación de Oscar Pintado Fernández quien sostiene que “el pecado hace real el mal del que el culpable es origen; para identificar mal y pecado hace falta una libertad culpable; dicho rápidamente, hay mal o pecado en el mundo porque hay culpables” (324). Al hilo de esta teoría, Lord Ruthven manifestaría una “libertad culpable” porque dicha libertad es la causa de su crueldad y, consecuentemente, también de su culpabilidad. Su libertad propicia el acto cruel. En otras palabras, sin libertad, no habría crueldad. Defiende Pintado Fernández que, en el momento en el que el individuo es libre, hace el mal (el mal, según un marco ético concreto); es decir: “el pecado [...] es el resultado de una libertad concreta” (324).

¹²⁴ Para un estudio elaborado sobre el tema del narcisismo y el doble, véase la obra de Antonio Ballesteros González (1998), donde el autor explora entre otros textos, *Dracula*. En *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 318-337.

¹²⁵ En el tercer capítulo se analiza la figura del vampiro de Polidori como hombre estético y como dandi.

Cabe destacar otro de los rasgos del villano byroniano que se halla en Lord Ruthven: su retórica satánica¹²⁶. Hay varios paisajes en los cuales los personajes se refieren al vampiro como “a superior, infernal power” o, en la misma escena se le incluye en “the most heavy evils” (*Vampyre* 10). Asimismo, el narrador apunta que habita en él “an evil power resident” (*Vampyre* 7). Olivares Merino relaciona a este villano byroniano con el Satán de Milton: “*Paradise Lost* despierta decisiva y climáticamente el arquetipo de esa nueva belleza satánica y señorial que envuelve el carácter de Ruthven y en el que abundan los vampiros de la narrativa del siglo XIX. Gana peso y consideración, por tanto, la explicación psicológica que ve en el no muerto un símbolo contrario al Cristianismo, el Anticristo de toda moral” (275). Cabe añadir algunas connotaciones nietzscheanas al respecto, en tanto que el vampiro de Polidori es el epítome del “héroe autosuficiente, emancipado y soberano, la nueva concepción del carisma diabólico” (275) que ya no está sometido a la doctrina cristiana, sino que crea nuevos valores *más allá del bien y del mal*.

El vampiro, dada su crueldad y monstruosidad, se relaciona con sus víctimas para obtener beneficios que, finalmente, le producen placer. Esta idea comparte ciertos rasgos con la filosofía de Thomas Hobbes, quien, como ya se ha explicado anteriormente, considera que la única razón por la cual los individuos se asocian es debido al beneficio propio. De acuerdo con esta postura, el vampiro busca a las víctimas tanto para alimentarse (en el caso de Ianthe) como para regocijarse de su malestar.

Otro ejemplo del gozo de la crueldad por parte de Lord Ruthven es el instante en el que Aubrey, el joven que le acompaña en sus viajes (reminiscencia del propio autor), descubre que este había asesinado a Ianthe:

As he approached, the thunders, for a moment silent, allowed him to hear the dreadful shrieks of a woman mingling with the stifled, exultant mockery of a laugh, continued in one almost unbroken sound [...] He found himself in contact with someone, whom he immediately seized; when a voice cried, “Again baffled!” to which a loud laugh succeeded; and he felt himself grappled by one whose strength seemed superhuman [...] At the desire of Aubrey they searched for her who had attracted him by her cries; he was again left in darkness; but what was his horror, when the light of the torches once more burst upon him, to perceive the airy form of his fair conductress brought in a lifeless corse. (*Vampyre* 11-12)

¹²⁶ Sobre un desarrollo amplio respecto a la distinción entre el villano byroniano y la figura de Satán, *vid.*, Valls Oyarzun 54-55. La diferencia principal es que “La figura de Satán tiene sentido en un marco ético convencional” (55), sin embargo, el vampiro Lord Ruthven no está sujeto a dicho marco.

Parecido es el caso de la enfermedad de Aubrey, quien al borde del delirio y a pocos instantes de fallecer, recibe la visita del vampiro, quien, de nuevo disfruta de las consecuencias de sus actos: “When he heard of Aubrey's ill health, he readily understood himself to be the cause of it; but when he learned that he was deemed insane, his exultation and pleasure could hardly be concealed from those among whom he had gained this information” (*Vampyre* 21).

Cabe resaltar que a lo largo del texto no se hallan muestras de remordimiento por parte del vampiro hacia sus víctimas: “His tongue had dangers and toils to recount—could speak of himself as of an individual having no sympathy with any being on the crowded earth” (*Vampyre* 21-22). En el único instante en el que Aubrey parece reconocer cierto remordimiento por parte de Lord Ruthven, se da cuenta que, en realidad, el vampiro le está manipulando de nuevo para que se vuelva a sentir cómodo en su presencia y no sospeche de sus crímenes: “But Lord Ruthven by his kind words, implying almost repentance for the fault that had caused their separation, and still more by the attention, anxiety, and care which he showed, soon reconciled him to his presence” (*Vampyre* 13).

Dentro del discurso del prototipo nietzscheano no hay cabida para el remordimiento o para el arrepentimiento, pues el *ultrahombre* debe hacerse responsable de sí mismo y a través de la creación de su propio sistema de valores debe vencer y priorizar los afectos de su cuerpo por encima de la conciencia (Valls Oyarzun 174). A luz de esta premisa, en el vampiro de Polidori se reúnen rasgos significativos del pensamiento nietzscheano, puesto que no considera que debe justificar sus acciones ante el poder moral de la sociedad en la que actúa. La falta de conciencia (y de mala conciencia) en Lord Ruthven se debe a que su transgresión ha generado el desgarramiento existencial de esta¹²⁷. Asimismo, el vampiro pone de manifiesto otro de los rasgos nietzscheanos: su responsabilidad individual, según la cual actúa a lo largo del relato, por lo que no responde ante un marco ético superior al suyo.

El vampiro hace patente su poder sobre la vida de los demás personajes: “In every town, he left the formerly affluent youth, torn from the circle he adorned, cursing, in the solitude of a dungeon, the fate that had drawn him within the reach of this fiend” (*Vampyre* 6). Incluso, a través de la relación de Lord Ruthven con Aubrey, esta expresión de poder por parte del vampiro confirma la teoría nietzscheana, según cual, el

¹²⁷ Valls Oyarzun explica el concepto de transgresión en relación con la eliminación de la conciencia por parte del *ultrahombre*, aunque el investigador se refiere al Manfred de Lord Byron (72).

acto de prometer permite al individuo descargar su poder sobre el Otro. Una ejemplificación de este hecho se presenta en el instante cuando Lord Ruthven, a punto de fallecer, le pide a Aubrey realizar un juramento para no revelar su muerte hasta pasado un año y un día:

[...] “But you may save my honour, your friend’s honour”. —“How? tell me how? I would do anything”, replied Aubrey. —“I need but little—my life ebbs apace—I cannot explain the whole—but if you would conceal all you know of me, my honour were free from stain in the world’s mouth—and if my death were unknown for some time in England—I—I—but life”. —“It shall not be known”.—“Swear!” cried the dying man, raising himself with exultant violence, “Swear by all your soul reveres, by all your nature fears, swear that, for a year and a day you will not impart your knowledge of my crimes or death to any living being in any way, whatever may happen, or whatever you may see”. —His eyes seemed bursting from their sockets: “I swear!” said Aubrey; he sunk laughing upon his pillow, and breathed no more. (*Vampyre* 15)

El vampiro de Polidori hace uso del sentido de honor y de responsabilidad de Aubrey para desarrollar su instinto de crueldad y su plan maligno hasta el final: poder volver a Inglaterra con la identidad de Earl of Marsden y conquistar a la hermana de Aubrey para convertirla en su nueva víctima. Se trata de un “código de honor que no permite que Aubrey desvele el secreto de Lord Ruthven” (Ballesteros, *Vampire* 71) y que “desata una lucha interna en la mente de Aubrey entre el honor y la desesperación” (49). Puede entenderse en clave nietzscheana al joven huérfano como aquel hombre “capaz de prometer” (GM II, 2). A través de este juramento “Remember your oath” (*Vampyre* 18), el vampiro ejerce su poder de crueldad sobre el joven. Además, de nuevo, la risa *satánica* en términos baudelerianos¹²⁸ y freudianos vuelve a aparecer en el rostro del vampiro al comprobar este poder y también al descargar su conciencia.

En el texto de Polidori se pone de manifiesto la oposición entre el héroe carlyleano (Aubrey) y el villano byroniano (Lord Ruthven). El personaje Aubrey concuerda con el modelo ideológico de la sociedad en la que se desarrolla la acción: alega responsabilidad social, la fe en el bien, el sentido de progreso, el deber e incluso

¹²⁸ Baudelaire realiza una teoría de la risa en varios de sus textos donde afirma que la risa saca a la luz la naturaleza humana: “La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita. Miseria infinita respecto al ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa” (*Lo cómico* 133).

identifica al personaje femenino Ianthe con la divinidad¹²⁹ y a Lord Ruthven (al comienzo del relato) con “the hero of a romance” (*Vampyre* 5). Su encarnación del héroe carlyleano requiere que su responsabilidad comunitaria se manifieste como su sentido del deber con la sociedad. Incluso el juramento que hace al vampiro le atormenta: “His oath startled him;—was he then to allow this monster to roam, bearing ruin upon his breath, amidst all he held dear, and not avert its progress? His very sister might have been touched by him” (*Vampyre* 19). Sin embargo, Aubrey no rompe el juramento, por lo que, debido a su sentido de honor y la enfermedad que se estaba haciendo cada vez más latente, no consigue salvar a la sociedad (ni a su hermana) del poder del villano byroniano: “it was too late. Lord Ruthven had disappeared, and Aubrey’s sister had glutted the thirst of a VAMPYRE!” (*Vampyre* 23).

El objetivo de este apartado era analizar el instinto de crueldad del vampiro de Polidori en clave nietzscheana. Cabe recordar que la crueldad es una de las cualidades que caracteriza al villano byroniano y al prototipo nietzscheano y que Lord Ruthven también manifiesta. Entre otros rasgos de estos arquetipos que concurren en este vampiro se hallan: su naturaleza aristocrática, su responsabilidad individual, la retórica satánica, el carácter telúrico, una fuerte voluntad de poder, la creación de nuevos valores y la sublimación de los instintos, entre otros.

Aparte de la crueldad, se ha explorado cómo opera el concepto de libertad y responsabilidad en el personaje. Por ello, ha resultado oportuno comprender cómo actúa la moral en la figura de este vampiro¹³⁰. La amoralidad que Nietzsche propone en sus textos va *más allá del bien y del mal*. Este planteamiento se muestra a través del modo de vida vampírico. El personaje propone un modo de vida artístico que, como se ha mencionado, refleja algunas similitudes con el villano byroniano y el prototipo nietzscheano, encargado de superar el ideal ascético (GM III, 1-28); de destruir todos los valores preestablecidos; y, por encima de todo, de crear unos nuevos. Este villano crea su propio sistema de valores para disfrutar de los placeres del cuerpo (beber sangre o regocijarse de la ruina de los demás personajes). En Lord Ruthven concurren varias sinergias nietzscheanas, como como puede ser, que este vampiro se ha convertido en el creador de sus propios valores y no está sujeto a un marco ético convencional. En definitiva, su valor ético supremo es la crueldad. No consiste en rechazar la moralidad

¹²⁹ Recuérdense las cualidades de los héroes de Carlyle: “sentido del deber, sinceridad, valor, fe, progreso, nobleza, aristocracia y crueldad” (Valls Oyarzun 110).

¹³⁰ Según Olivares Merino, Lord Ruthven, “es un vampiro de conciencia que se alimenta de la amoralidad humana” (260).

en términos generales sino que, más bien, se trata de no guiarse según la moral tradicional inventando una nueva. El texto despoja de la moral decimonónica dominante en los personajes. Y, en lugar de esta moral tradicional cristiana, la novela fomenta una nueva moral situada más *allá del bien y del mal*, que incluso se burla de la muerte. Esto queda ejemplificado como sigue: “but death, he remembered, had been already mocked” (*Vampyre* 19). El vampiro expresa la falta de temor ante la muerte: “Assist me! you may save me—you may do more than that—I mean not my life, I heed the death of my existence as little as that of the passing day” (*Vampyre* 15). Podría considerarse incluso que también para este vampiro, la muerte forma parte de la vida (Vattimo, *Más allá del sujeto* 42), siendo este otro rasgo nietzscheano.

Resulta curioso que Lord Ruthven quede impune¹³¹. No hay cabida para la redención o la condena en su discurso, puesto que no está sujeto a un marco ético, más allá del suyo propio. Este hecho puede ser interpretado de nuevo en clave nietzscheana, por cuanto existe en él una reivindicación de lo dionisiaco, compuesto a la vez por una dimensión trágica y otra hedonista —la creación de sí mismo a través de la concepción artística— (esta idea se revisa y se amplía en el capítulo tres). Lo dionisiaco en este caso podría identificarse también con la sangre que bebe el vampiro, con su entrega a los vicios, con la sublimación de sus instintos y con su *modus operandi*: “the resort of the vampyres in their nocturnal orgies” (*Vampyre* 10). Y sobre todo, cabe destacar que el vampiro de Polidori abraza a la manera nietzscheana lo dionisiaco, es decir, es capaz de abrazar “la vida en todo su horror monstruoso” (Valls Oyarzun 175). Así pues, el personaje Lord Ruthven contiene otro rasgo nietzscheano, en tanto que se manifiesta como un individuo fuerte de *aspiraciones titánicas*.

El protagonista enfrenta a sus *víctimas* al abismo, al “sustrato dionisiaco” de la vida: les acerca al abismo y les enseña lo cruel y lo monstruoso de esta. Por ello, los viciosos sucumben a sus propios deseos y subliman sus instintos y pasiones. El vampiro, en cambio, manifiesta su libertad, en cuanto que se muestra soberano de sus anhelos. Lord Ruthven controla sus pasiones y se convierte así en el dueño de sí mismo. Cuando sus víctimas miran al abismo y se encuentran con lo dionisiaco, se comprueba que no son capaces de seguir mirándolo y tampoco que el abismo mire dentro de ellos. Porque lo que el abismo encuentra al mirar en estos personajes es una conciencia débil

¹³¹ La salvación del vampiro pone de manifiesto que los códigos sociales y morales no se reestablecen: “La transgresión queda impune. Con este final abierto, Polidori en realidad propone una revisión de los códigos morales y sociales desfasados para una época que no puede racionalizar todo, pues los temores del ser humano siguen siendo los mismos; el vampiro prevalece como amenaza” (López González 83).

que no soporta el horror cruel y monstruoso que habita en la vida. Por ello, se hunden en lo más profundo de la miseria y no son capaces de afrontarlo. Estos personajes pasan de ser animales domesticados debido a la moral de la sociedad y de vivir en una cultura dominada por el aburrimiento y el nihilismo a encontrarse con el horror, con el abismo y no ser capaces de abrazarlo al igual que el arquetipo nietzscheano. Este es el ofrecimiento del vampiro de Polidori a los personajes del relato.

También cabe recordar que el vampiro bebe la sangre y asesina a la joven Ianthe y acaso, a la hermana de Aubrey. Por una parte, sobre la primera, se desconoce cómo llega en la cabaña del bosque maldito, donde los vampiros disfrutaban de las orgías *dionisiacas*. Solo se muestra que ha sufrido el ataque del vampiro en el momento en el que el héroe carlyleano, Aubrey, la encuentra. Por otra parte, con la hermana de Aubrey hay un proceso de conquista y cautiverio por parte del vampiro que pone de manifiesto sus dotes donjuanescas bajo una nueva identidad: Earl of Marsden. En este caso, el protagonista no ofrece la sublimación de los instintos de ambas jóvenes y tampoco la eternidad. Lord Ruthven no ofrece la eternidad porque anhela lo eterno de sí mismo. Y solo se hace responsable de sí mismo en cuanto que es el creador de sus propios valores. El vampiro no actúa por el bien común e impone su responsabilidad individual que actúa por encima de la responsabilidad comunitaria. Su crueldad, así como su libre albedrío que disfruta, según la teoría safranskiana, define el modelo de vida de este vampiro, que se regocija en el mal producido y en el poder sobre los débiles al modo nietzscheano. Asimismo, Lord Ruthven sigue la noción de Hobbes, puesto que busca el beneficio propio en su relación con el resto de los personajes. A través de la creación de nuevos valores, el vampiro prima los afectos del cuerpo sobre la conciencia.

En definitiva, el vampiro de Polidori no ofrece la eternidad, el eterno retorno y la inmortalidad a los personajes. Ama la vida en cuanto que él pueda vivir de forma eterna: “El vampiro errante no simboliza una alternativa a la erosión y evanescencia del tiempo ofreciendo la eternidad sino una escapatoria al desdén existencial disfrazada como una invitación al abrazo fatal de la muerte” (Badea, “El poder de la crueldad” 146) así como una oportunidad de ser capaces de *mirar a través de una hendidura en el cuarto de la conciencia* para poder contemplar el abismo que habita tanto en el hombre como en la vida: la crueldad¹³².

¹³² En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche defiende lo siguiente: “¡Ay de la funesta curiosidad que, por una vez, pudiese mirar hacia fuera o hacia abajo a través de una hendidura en el cuarto de la conciencia, y así adivinara que el ser humano descansa sobre lo codicioso, lo insaciable y lo

DRACULA: EL PODER DE LA CRUELDAD O LA CRUELDAD DEL PODER

La novela gótica tardía del irlandés Bram Stoker se publica en 1897. Las hazañas del Conde y su lucha contra los victorianos han propiciado un amplio abanico de posibilidades interpretativas y se ha convertido en una novela “which seems (these days, especially) to generate readings, rather than close them down” (Gelder 65). Del mismo modo, el origen de la novela también está envuelto en distintas teorías.

Ya desde su infancia, debido a una larga enfermedad que le imposibilitaba andar, Bram Stoker había entrado en contacto con el mundo de la fantasía a través de los cuentos que le relataba su madre. Dichos recuerdos de la enfermedad quedan plasmados en su obra dedicada al actor Henry Irving: “In my babyhood I used, I understand, to be often at the point of death. Certainly till I was about seven years old I never knew what it was to stand upright. This early weakness, however, passed away in time and I grew into a strong boy” (*Reminiscences* 1: 31-32).

Su encuentro con el actor y la estrecha relación que mantienen, dado que Stoker se convierte en su representante (también del teatro Lyceum), son los comienzos del novelista a trazar las líneas de su novela gótica. Para varios críticos, la relación de Stoker con el actor ha sido crucial para la creación del Conde: “Always, there was something perverse about Irving, something not only crafty but cruel: Bram Stoker’s devout reminiscence expunges the sinister, invasive magnetism that made his Dracula another unforgettable Irving caricature” (Auerbach, *Ellen Terry* 200-1)¹³³. Lo cierto es que en la biografía del actor, Stoker muestra su admiración y afecto por este “my love and admiration for Irving were such that nothing I could tell to others—nothing that I can recall to myself—could lessen his worth” (2: 341) e incluso destaca su aspecto físico: “I never found his appearance, bearing or manner other than the best” (1: 260). Otros críticos subrayan la influencia y el control que el actor ejercía sobre el novelista, convirtiéndose así en su “faithful, loyal and devoted server” (Frayling, *Vampyres* 76).

asesino, en la indiferencia de su ignorancia y que, por así decirlo, está pendiente en sus sueños del lomo de un tigre” (620).

¹³³ También en *Woman and Other Glorified Outcasts*, Auerbach sostiene que la personalidad arrogante de Irving impulsó a Stoker a crear al vampiro (269).

Pero, ¿cómo surgió realmente la idea de escribir una novela gótica de vampiros? A parte de la clara influencia de las obras vampíricas previas como “The vampyre”, de Polidori, “Carmilla”, de Sheridan Le Fanu y, sobre todo, *Varney the vampyre*, de Malcolm Rymer, que le sirvieron a Stoker como estímulos literarios¹³⁴, se sostiene que fue el hijo del escritor, Noel Thornley Stoker, quien informó que la trama de *Dracula* se había originado en una pesadilla de su padre: “[Noel] always claimed that his father had told him that the story owed its origin to a powerful nightmare” (301). Frayling lo relata así: “Fue una pesadilla, que el 8 de marzo Bram Stoker [1890] anotó puntualmente en otra hoja de papel con el membrete del Lyceum: “Joven sale, ve unas chicas, una intenta besarle, no en los labios sino en la garganta. Viejo conde interfiere, cólera y furia diabólicas, este hombre me pertenece, lo quiero para mí”, escribió” (“Prefacio” 12).

Este episodio acaba convirtiéndose en la escena en la que Jonathan Harker se ve seducido por tres vampiresas (lejanas reminiscencias de las tres brujas de *MacBeth*), aunque finalmente, son interrumpidas por el propio Conde quien alega la pertenencia del humano para otros fines. En realidad, la pesadilla que Stoker¹³⁵ y Jonathan (su *alter ego*) tienen es, en términos generales, la misma pesadilla del hombre victoriano ante el surgimiento de las criaturas de la noche: “Parece una pesadilla sexual de un hombre victoriano de clase media, una manifestación de su represión y la nuestra, un síntoma de

¹³⁴ En este sentido, puede consultarse Maurice Hindle 18 y Molina Foix 30-31 y 35-38 donde se relata con detalles las ideas que Stoker recogió tanto de los textos mencionados como de otros textos, por ejemplo, “The Mysterious Stranger” (ca. 1860), anónimo, o *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde, entre otros. Destaca sobre todo la influencia del vampiro Sir Francis Varney, quien no ha disfrutado del mismo éxito que el Conde, pero que ha ofrecido a Stoker varias de las ideas que este usará en su texto (escenas que se consideran cumbre para la obra stokeriana): “por ejemplo, la llegada del vampiro en un barco que naufraga en plena tormenta, o el incidente de Clara Crofton, que recuerda bastante a las correrías de Lucy por Hampstead [...] la iniciación de la heroína a través de la sangre, la metamorfosis en lobo del vampiro, la ambivalente actitud de atracción/repulsión que ejerce sobre sus víctimas, la vigilancia de la tumba vacía de un supuesto vampiro, el método científico con el que Bannerworth se enfrenta a la amenaza vampírica, preludio de Van Helsing, etc. Incluso hay guiños en los nombres de los personajes: el prometido de Clara se llama Ringwood, mientras que el de Lucy es Holmwood y vive en Ring” (Molina Foix 35). El escritor irlandés utiliza estos tropos vampíricos previos, los transforma y crea su propio vampiro, añadiéndole, por supuesto, ciertas novedades: “puede ver en la oscuridad e incluso atravesar la espesa niebla de Londres; [...] tiene poder sobre las ratas y otros animales del zoo; muestra una actitud ambivalente ante los iconos religiosos [...] no puede entrar en una casa si no le invita alguien de su interior [...] no se refleja ni arroja sombra [...]” (29).

¹³⁵ Respecto a esta pesadilla, Harry Ludlam añade que el sueño de Stoker “did not arise from an intense conversation, as did Mary Shelley’s, nor from illness and worry, as did Stevenson’s; but from a too generous helping of dressed crab at supper one night; however, he hastened to add that the story was one that Stoker ‘persistently told’ but that ‘nobody believed’ (Ludlam 112). Sánchez-Verdejo Pérez interpreta la pesadilla “en la cual aparecían las tres brujas de *Macbeth* [como] la constante ansiedad con relación a su masculinidad, y la aparición de mujeres hambrientas de sexo” (453).

un deseo que ni él ni nosotros querríamos tener, del miedo a la sexualidad femenina en libertad” (Molina Foix 43)¹³⁶.

Las anotaciones de Stoker sobre la planificación de la novela pueden consultarse en *Rosenbach Foundation* de Filadelfia en los volúmenes *Notes and Data for his Dracula*. Las principales conclusiones que se extraen de estos documentos son las siguientes:

- 1) Se empezó a planear en 1890, y no en 1895 o 1896, cuando suponían sus biógrafos.
- 2) Al principio la acción transcurría en la Estiria austriaca¹³⁷. A finales de febrero de 1892, Stoker decidió cambiar la localización por Transilvania, tras leer varios relatos de viajeros victorianos sobre esa región que hoy pertenece a Rumanía.
- 3) Desde el principio estaba ya establecida su estructura básica y presentaba una forma epistolar.
- 4) Las características del vampiro y sus reglas de comportamiento fueron elaboradas desde el primer momento, pese a que las primeras notas no haya referencias explícitas al vampirismo.
- 5) La acción transcurre en 1893.
- 6) Drácula se iba a llamar al principio conde Wampyr. (Molina Foix 24)

El autor cambia el título de la novela como el nombre del Conde en el último instante: *The Undead* o *The Dead Undead* se convierte en *Dracula*. Miller sostiene que este nombre lo descubre Stoker en la obra *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia* (1820) de William Wilkinson, consultada en la biblioteca de Whitby donde pasaba las vacaciones con su familia: “It contains a few brief references to a ‘Voivode Dracula’ who crossed the Danube and attacked Turkish troops. But what seems to have attracted Stoker was a footnote in which Wilkinson states that Dracula in Wallachian language means Devil” (Miller 24). Desde que la novela ha alcanzado la cumbre en la literatura vampírica y se ha convertido en un *bestseller*, la crítica se ha encargado de relacionar al Conde Drácula con Vlad Țepeș¹³⁸.

Al príncipe de Valaquia se le ha relacionado con Drácula, aunque este nombre (en concreto, *Draculea*) se le había asignado inicialmente a su padre (Andreescu 152).

¹³⁶ Aunque en este caso, Juan Antonio Molina Foix se refiere a la novela en sí como una pesadilla sexual para el público victoriano, dadas las múltiples connotaciones sexuales que se anotan en el texto.

¹³⁷ Un dato que Stoker podría haber tomado del relato de Sheridan Le Fanu (*vid.* Auerbach, *Vampires* 66).

¹³⁸ Además, se ha considerado que además de las fuentes consultadas por Bram Stoker, este pudo haber adquirido mayor conocimiento sobre el vampirismo y la figura de Vlad del húngaro Arminius Vambery “catedrático de lenguas orientales en la universidad de Pest y gran autoridad mundial sobre vampirismo” (Molina Foix 12), a quien conoció en una reunión con el actor Henry Irving.

Hay diferentes versiones acerca del significado del término “Dracula”. Por una parte, y la versión más conocida, se afirma que *Draculea* representa el genitivo singular eslavo de *dracul*, es decir, “el hijo del dragón” (Nandris 372). Este dato también ha sido potenciado por el hecho de que el padre de Vlad Țepeș pertenecía a la Orden del Dragón, creada por Segismundo de Luxemburgo para proteger sus creencias religiosas en contra de los herejes y de las invasiones turcas. El símbolo de esta orden de caballería era una cruz y un dragón que representaba la valentía en su lucha para el cristianismo. Los miembros vestían una capa verde (el color del dragón) por encima de otra roja (símbolo de sacrificio) (Andreescu 156-157).

Por otra parte, se defiende que “Dracula” proviene de *Dragula*, un apelativo cariñoso, es decir, “el querido” (Verancsics 399). A partir del siglo XIX, “Dracula” se ha convertido en sinónimo del diablo (en rumano moderno, *drac* significa diablo) y por tanto, del mal¹³⁹, sobre todo, debido a la influencia de la obra con el mismo nombre de Bram Stoker: “El nombre ‘Drácula’ constituye el único elemento común de la leyenda de la segunda mitad del siglo XV y a la del final del siglo XIX bajo la pluma del escritor Bram Stoker. Este [...] ha preferido acentuar solo su posibilidad de símbolo del mal” (Andreescu 158)¹⁴⁰. Sin pretender profundizar en la vida del príncipe Vlad y de indagar si se relaciona con el Conde de Stoker (de lo cual ya se ha encargado la crítica literaria), cabe afirmar aquí que, finalmente, el irlandés utiliza como espacio exótico para las vivencias del vampiro la región de Transilvania, “la tierra más allá del bosque” y retoma el nombre de Drácula para su vampiro.

La trama vampírica de Stoker asombró al público victoriano, ya que el escritor era considerado “un pilar de la respetabilidad victoriana” (Frayling, *Prefacio* 11). Por lo que, la aparición de criaturas de la noche (el Conde y sus vampiresas) que beben la sangre de sus víctimas y les transforman en su especie (aparte de desatar sus instintos sexuales) aterroriza a los lectores victorianos. Esto se debe a que, según sostiene Molina Foix, Bram Stoker tenía una personalidad doble:

Por el día llevaba una ajetreada vida pública, bastante aplicada y banal, y supeditada siempre a su megalómano jefe; y por la noche, renaciendo esplendorosamente como su

¹³⁹ Asimismo, se considera que el príncipe Vlad aprendió ciertas tácticas de crueldad y vicios de la política turca durante su secuestro. Vlad padre había sido convocado a una reunión con el sultán Murad II, pero sus dos hijos, Vlad y Radu, que le acompañaban en el viaje, fueron encadenados por los turcos (*vid.* G. Lozano, Burucúa 18). A pesar de sus actos crueles y las distintas leyendas que se han ido creado en torno a su figura, para el pueblo rumano Vlad Țepeș, el Empalador (Drácula) fue un héroe nacional, que representaba las aspiraciones rumanas para la libertad y la independencia.

¹⁴⁰ Las traducciones del rumano son mías.

célebre conde, mantenía una intensa y poco recomendable vida privada (murió a causa de una sífilis) y aún le quedaba tiempo para dejar vagar la fantasía en sus escritos predominantemente fantásticos, en los que aparece claramente reflejada esa dicotomía en la oposición fundamental de dos mundos: uno, extremadamente realista (localizaciones geográficas muy concretas, minuciosas descripciones costumbristas, exhaustivas referencias históricas); el otro, sobrenatural, misterioso y terrible. (19)

Esta dualidad de la personalidad del escritor se vierte en la novela dando así lugar al tema del doble, *Doppelgänger*, que trasluce en algunos de los personajes y que se comprobará sobre todo en el capítulo tres¹⁴¹. Aparte del doble, el texto de Stoker ofrece una amplia gama de interpretaciones. La obra puede analizarse (y se ha analizado) en distintas claves y desde distintas ópticas: “el miedo a la muerte y a los muertos, y el sueño de la inmortalidad; la dialéctica psicológica y sexual en nuestro interior entre dominio y sometimiento, entre sadismo y masoquismo, entre el deseo de herir a lo que amamos y de ser heridos por ellos a causa de nuestros deseos” (Stade XIV) o “la civilización y sus insatisfacciones, con la vuelta de lo reprimido [...] el homoerotismo, la bisexualidad y la transgresión de los roles de género; un colonialismo inverso (el Este devolviéndosela al Oeste) [...] la histeria, el empoderamiento de la mujer, el desempoderamiento de la mujer [...]” (Frayling, *Prefacio* 14-15). Sin embargo, su autor no llegó a conocer el éxito que iba a tener su novela, pues falleció en 1912, cuando el texto aún no había sido valorado¹⁴².

Dado el amplio abanico de posibilidades hermenéuticas que ofrece la obra, a continuación se pretende realizar una lectura nietzscheana respecto a la manifestación de la crueldad y sus gozos y placeres. Asimismo, al igual que en relato de Polidori, en la novela de Stoker se plantea la dialéctica fundamental entre el héroe carlyleano y el villano byroniano. Este caso lo conforma la oposición entre el Conde Drácula (villano byroniano) y varios héroes carlyleanos como Jonathan Harker, Van Helsing, Quincey

¹⁴¹ En el último capítulo se analiza el vampiro como hombre estético y la vampiresa como mujer fatal. Se prestará especial atención a los paradigmas de la sociedad victoriana en cuanto a la sexualidad, estética y erótica del poder, en los cuales, trasluce el doble.

¹⁴² La muerte del escritor también está envuelta en ambigüedad. Finalmente, se afirmó que el motivo había sido la sífilis. Acerca del último día de su vida, hay una leyenda que no se ha podido comprobar. La gente cercana al escritor relatan cómo Stoker antes de morir, señaló algo en un rincón de la habitación y gritó la palabra *strigoi*. Según el Diccionario de la lengua rumana [DEX], *strigoi* significa “en las creencias populares el alma de un hombre (muerto o vivo) que se transforma durante la noche en un animal o un fantasma, causando dificultades a los que encuentra”. Para más información sobre estos seres sobrenaturales, los *strigoi*, en la literatura oral rumana, véase Catalina Badea y Alexandra Chereches (2018) “De cadáveres desenterrados y corazones quemados: testimonios sobre los muertos vivientes en la literatura oral rumana”, en *Boletín de Literatura Oral* 8, Universidad de Jaén, pp. 115-132.

Morris, Arthur y el doctor Seward. A diferencia del texto anterior, se presencia una tensión dialéctica múltiple dado que son varios los personajes que comprenden el modelo de “grandes hombres” de Carlyle.

Esta lucha dialéctica se fundamenta en el enfrentamiento entre la divinidad carlyleana (fe, deber y progreso) y los ideales del villano byroniano (libre albedrío, instinto de crueldad, retórica satánica, anhelo telúrico, fuerte voluntad de poder y creación de nuevos valores, afán de dominio y avasallamiento, entre otros). Esta oposición se fundamenta en la crueldad. Para explorar la crueldad intrínseca del vampiro¹⁴³ es necesario comprender el *modus operandi* del vampiro así como su propósito. A través del diario de Jonathan Harker, se introducen al lector “los confines de la alteridad: al mágico y temido paisaje del Este, del Oriente europeo” (Ballesteros, *Vampire* 126) y la figura del Conde que habita “the land beyond the forest” (*Dracula* 288) con los rasgos característicos de un vampiro:

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 at the tops extremely pointed; the chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor¹⁴⁴. (*Dracula* 28)

Son varias las cualidades byronianas que encarna este vampiro. El Conde dispone de una imponente presencia y de un afán dominador y avasallador a través de la hipnosis (la náusea) y el poder que ejerce tanto sobre los demás como sobre sí mismo. El Conde es dueño de sí mismo. Esta cualidad concuerda con el arquetipo nietzscheano. Además, el protagonista se muestra devoto del conocimiento, que le servirá para llevar a cabo

¹⁴³ En la novela se identifica otro tipo de crueldad: la crueldad intrínseca de la cultura victoriana, que anula los instintos de sus individuos tal como Nietzsche y Freud describen en sus obras. Esta crueldad implica también el concepto de “civilización inversa o regresiva” (Gelder 12 y Arata 108), según el cual la cultura victoriana muestra sus temores ante la llegada de aquellos individuos o pueblos que habían colonizado o, dicho en otras palabras, el miedo a ser contagiados por el salvajismo de estos y a estar dominados por ellos. En definitiva, *Dracula* encarna muchos de los miedos y las ansiedades de la sociedad victoriana: “In an age in which romance exposes the aristocrat and new capitalist rich as evil, the vampire in his frock and coat is the archetypal, fatally seductive villain. When foreign invasion threatens a weakening empire, he is a count from foreign parts buying up land and houses, invading spaces and disrupting hereditary and inheritance” (Wisker 225).

¹⁴⁴ Todas las citas de esta novela se hacen con la signatura *Dracula*.

“his new scheme of evil” (*Dracula* 59). En el castillo dispone de una biblioteca con multitud de libros, periódicos, mapas y enciclopedias sobre Inglaterra; archivos para los cuales ha dispuestos de varios siglos para leer: “I am glad you found your way in here, for I am sure there is much that will interest you. These companions’—and he laid his hand on some of the books—‘have been good friends to me, and for some years past, ever since I had the idea of going to London, have given me many, many hours of pleasure. Through them I have come to know your great England; and to know her is to love her’” (*Dracula* 31).

El Conde pretende vivir por toda la eternidad y su próximo destino es Londres: “I long to go through the crowded streets of your mighty London, to be in the midst of the whirl and rush of humanity, to share its life, its change, its death, and all that makes it what it is” (*Dracula* 31). El vampiro anhela compartir la vida y la muerte de la capital londinense. Para ello, entre otras cosas, ha aprendido el idioma y se interesa en profundizar en la sociedad inglesa durante sus tertulias nocturnas con Jonathan. El Conde desea dominar la sociedad inglesa y mantener su estatuto al igual que en Transilvania:

[...] did I move and speak in your London, none there are who would not know me for a stranger. That is not enough for me. Here I am noble; I am boyar; the common people know me, and I am master. But a stranger in a strange land, he is no one; men know him not—and to know not is to care not for. I am content if I am like the rest, so that no man stops if he see me, or pause in his speaking if he hear my words, ‘Ha, ha! a stranger!’ I have been so long master that I would be master still—or at least that none other should be master of me. (*Dracula* 31)

Su conocimiento sobre Inglaterra refleja una voluntad tanto de conocimiento como de dominio sobre resto de personajes. Desea imponer su voluntad en Inglaterra del mismo modo que en su patria. Asimismo, la intención del Conde de trasladarse esconde un motivo de discreción para seguir extendiendo su reino: “The secrecy that Dracula seeks in England as a means of continuing and extending his reign amongst a more supernaturally-ignorant population is appropriated by his antagonists, who are simply better than him at transmitting and deploying covert knowledge” (Ferguson 13). El autor le otorga al Conde un “glorioso pasado bélico [...] su figura [adquiere] una dimensión trágica, que hace hincapié en la soledad del mal” (Molina Foix 34).

El vampiro plantea un° afán de dominio desde el comienzo de la novela a su agente inmobiliario: “Welcome to my house! Enter freely and of your own will!” (*Dracula* 26), cuya libertad queda anulada una vez se adentra en el castillo. Para ello, utiliza uno de los rasgos del villano byroniano y del prototipo nietzscheano: su nobleza aristocrática, ya que el vampiro es un Conde y por tanto, un noble. En realidad, el vampiro ya conoce aquello que su huésped le relata. El héroe carlyleano Jonathan representa el eslabón hacia el imperio inglés, cuyo objetivo en Transilvania es describirle al Conde la adquisición de su nueva vivienda en Inglaterra así como mostrarle los mapas del país mientras que este realiza los preparativos necesarios para su viaje. Además, se presenta otra de las cualidades del vampiro: está acostumbrado a los siglos y al paso del tiempo: “a man who has centuries before him can afford to wait” (*Dracula* 360). Más adelante, se regocija de este poder sobre el tiempo delante de los héroes carlyleanos: “Time is on my side” (*Dracula* 354), pues ya “se ha preparado para convertirse en dueño y señor de un nuevo Imperio” (Ballesteros, *Vampire* 132). De acuerdo con la teoría nietzscheana sobre la crueldad¹⁴⁵, el filósofo sostiene que el poder sobre el Otro produce placer. Esta es una de las múltiples muestras de cómo opera la crueldad en el vampiro de Stoker. Además, puesto que el Conde se declara dueño del tiempo, también posee el poder de la eterna juventud: el vampiro rejuvenece después de beber sangre “retornando cíclicamente al sintagma de los presentes” (Olivares Merino 22). Así lo expresa Jonathan al encontrarle en su ataúd: “There lay the Count, but looking as if his youth had been half-renewed” (*Dracula* 67). El rasgo de la eterna juventud del vampiro pone de manifiesto que este vive en eternos círculos del tiempo, en un *eterno retorno de lo idéntico*¹⁴⁶, donde “the white hair and moustache were changed to dark iron-grey; the cheeks were fuller, and the white skin seemed ruby-red underneath; the mouth was redder than ever” (*Dracula* 67) una y otra vez.

Puede argüirse que esta característica del vampiro proyecta una convicción de tipo nietzscheano sobre la afirmación de la vida en eternos círculos¹⁴⁷. El Conde ha vivido innumerables veces y es conocedor del “sustrato dionisiaco” de la vida. El vampiro, en tanto que figura que rejuvenece con cada gota de sangre, ya ha mirado al abismo y este dentro de sí mismo; ya ha abrazado el horror cruel de la vida “[and] he can smile at death” (*Dracula* 380). Es consciente de esta ventaja en su lucha contra los

¹⁴⁵ *Vid., supra*, pp. 107-124.

¹⁴⁶ *Vid., supra*, pp. 65-77.

¹⁴⁷ Resulta curiosa también la “estructura cíclica del libro: Europa del Este / Whitby / Londres / Europa del Este” (Ballesteros, *Vampire* 116), ya que la obra “persigue un devenir cíclico” (170).

héroes carlyleanos y así se lo hace saber: “You think to baffle me, you—with your pale faces all in a row, like sheep in a butcher’s. You shall be sorry yet, each one of you! You think you have left me without a place to rest; but I have more. My revenge is just begun! I spread it over centuries [...] Bah!” (*Dracula* 365). El Conde manifiesta de nuevo el poder que mantiene sobre ellos y se regocija a la manera nietzscheana en el gozo que tanto el poder como la crueldad le producen en una exclamación dionisíaca final de desprecio: “Bah!”. A lo largo de la novela, el vampiro hace uso de su crueldad (su *modus operandi*), que se expresa mediante la superioridad, en definitiva, mediante la posibilidad de descarga de poder sobre el Otro. A medida que Van Helsing descubre las características de la naturaleza del Conde, los poderes de este van aumentando:

The *nosferatu* do not die like the bee when he sting once. He is only stronger; and being stronger, have yet more power to work evil [...] he is of cunning more than mortal, for his cunning be the growth of ages; he have still the aids of necromancy, which is, as his etymology imply, the divination by the dead, and all the dead that he can come nigh to are for him at command; he is brute, and more than brute; he is devil in callous, and the heart of him is not; he can, within limitations, appear at will when, and where, and in any of the forms that are to him; he can, within his range, direct the elements; the storm, the fog, the thunder; he can command all the meaner things: the rat, and the owl, and the bat—the moth, and the fox, and the wolf; he can grow and become small; and he can at times vanish and come unknown. (*Dracula* 283)

Según los conocimientos de Van Helsing adquiridos del erudito húngaro Arminius, aparte de disponer de una fortaleza mayor, el Conde posee también el poder de la metamorfosis en diferentes animales como el lobo o el murciélago, el control de animales pequeños y elementos naturales como la tormenta, la niebla o los truenos y finalmente, el control sobre los muertos. Además, como ya se ha adelantado, el Conde es el dueño del tiempo, una herramienta que utiliza en contra de los héroes carlyleanos: “The vampire lives on, and cannot die by mere passing of the time; he can flourish when that he can fatten on the blood of the living. Even more, we have seen amongst us that he can even grow younger; [...] [Jonathan] did never see him to eat, never!” (*Dracula* 286). En el mismo pasaje se enumeran también los hábitos del vampiro que Jonathan había presenciado en el castillo: el Conde no bebía ni comía en su presencia.

Y además le había mostrado a este su dominio sobre otras criaturas de la noche como los lobos, quienes actuaban según su “imperious command” (*Dracula* 23). El dominio del vampiro sobre otros seres se puede entender según el programa

nietzscheano de la “moral de los señores” y la “moral de los esclavos” (GM I, 5-11). El Conde se identificaría con los señores, los nobles, los aristócratas, mientras que sus esclavos serían aquellos débiles que no pueden sino someterse a su voluntad. Las apreciaciones generales acerca del mito del vampiro de Olivares Merino pueden usarse aquí para definir la moral del Conde: “No en vano, en su amoralidad, que es la dudosa moral del señor – más que la del siervo [...] se fragua la perdurabilidad y la gloria de su reminiscencia” (22).

Asimismo, el Conde también dominaba a las tres vampiresas del castillo¹⁴⁸, “the demons of the pit”, que intentan seducir y beber la sangre de Jonathan, pero se detienen en el último instante por el impedimento del vampiro: “it was the same imperious gesture that I had seen used to the wolves [...] ‘How dare you touch him, any of you? How dare you cast eyes on him when I had forbidden it? Back, I tell you all! This man belongs to me!’” (*Dracula* 53). Por último, la moral de los señores y de los esclavos se pone de relieve sobre todo en la relación del Conde con el paciente Renfield donde este aclama “I am here to do Your bidding, Master. I am Your slave” (*Dracula* 126). Renfield representa la moral de los esclavos y la moral del rebaño y encarna al sujeto carente, débil, enfermo e impotente, que manifiesta finalmente un instinto de venganza.

Esta relación ofrece además una posibilidad hermenéutica más y es que Nietzsche introduce el concepto de “rebelión de los esclavos” contra los señores: “La rebelión de los esclavos en la moral comienza cuando el *resentimiento* mismo se vuelve creativo y engendra valores; el resentimiento de seres a quienes la reacción verdadera, que es la de la acción, les está vedada, que solo gracias a una venganza imaginaria se ve resarcido” (GM I, 10). Del mismo modo, Renfield se rebela al final de la novela contra su amo: “I don’t care for the pale people, I like them with lots of blood in them, and hers had all seemed to have run out [...] it made me mad to know that He had been taking the life out of her [...] So when He came tonight I was ready for Him” (*Dracula* 334). El esclavo Renfield intentará *transvalorar los valores morales*, sin embargo, el Conde vence de nuevo y consigue impedir esta inversión imponiendo una vez más su moral aristocrática de señores. A luz de estas premisas, el Conde, aparte de ser el dueño del tiempo, también es dueño de sí mismo y de otras criaturas defendiendo de esta forma su rango de “señor”: “a master amongst men” (*Dracula* 380). Y su dominio sobre

¹⁴⁸ Las características de las tres vampiresas que conviven con el Conde en el castillo se va a analizar también en el capítulo tres junto a la última víctima y vampiresa de este: Lucy Westenra.

los demás puede ser interpretado también según la teoría de Hobbes, ya que el vampiro se relaciona con sus víctimas y súbditos por beneficio propio.

A parte de esta cualidad byroniana, —ser dueño de sí mismo—, el vampiro de Stoker expone también otro rasgo: la retórica satánica. Este dato puede comprobarse a través de las múltiples alusiones y asociaciones del vampiro con el Diablo. Van Helsing relata a sus compañeros de lucha que el Conde dispone de “diabolical aid” (*Dracula* 380) para poder desarrollar “his diabolical scheme” (*Dracula* 311). En una clara referencia a las hazañas del príncipe rumano Vlad Țepeș, Van Helsing relaciona a este con el Conde e indica que podría haber aprendido sus tácticas maquiavélicas del propio Diablo: “He must, indeed, have been that Voivode Dracula who won his name against the Turk [...] the cleverest and the most cunning, as well as the bravest of the sons of the ‘land beyond the forest’ [...] The Draculas were, says Arminius, a great and noble race, though now and again were scions who were held by their coevals to have had dealings with the Evil One”¹⁴⁹ (*Dracula* 288).

Otra cualidad que caracteriza al villano byroniano y que el Conde acumula es su carácter y anhelo telúrico, del cual hace uso para aumentar y exponer su crueldad. El anhelo telúrico del Conde se formula sobre todo en cuanto a su relación con la tierra. Este rasgo de nobleza que lleva implícito la tierra pertenece también al héroe carlyleano (aparte de la crueldad). Por lo que, puede afirmarse que coexisten en el Conde también algunas cualidades de los “grandes hombres” de Carlyle: “Al igual que los grandes hombres de Carlyle, el poder de Drácula (que, no se olvide, es un conde, es decir, un aristócrata) proviene de la tierra de donde ha nacido; de ahí que, para conservar su poder en Londres, se vea obligado a viajar con tierra de su patria almacenada en sarcófagos” (Valls Oyarzun 119). A su vez, la tierra como símbolo de nobleza aristocrática del vampiro supone una amenaza para los victorianos: “Count Dracula also represents, paradoxically, another kind of threat to the *haute bourgeoisie*, the threat posed by the aristocracy” (Hatlen 131).

Teniendo en consideración que el valor ético supremo del vampiro está constituido por la crueldad, puede afirmarse que la naturaleza cruel del Conde también forma parte de su carácter telúrico. Asimismo, su continua metamorfosis en distintos

¹⁴⁹ Más adelante, Van Helsing sostiene que los conocimientos adquiridos del Diablo contienen conceptos como “‘stregoica’ —witch, ‘ordog,’ and ‘pokol’—Satan and hell; and in one manuscript this very Dracula is spoken of as ‘wampyr’” (*Dracula* 288). En rumano moderno, la palabra correcta para definir la forma femenina del *strigoi* (alma maldita que vaga después de morir) es *strigoaică*. Además, cabe aclarar que *voievodul* Vlad Țepeș no fue considerado y tampoco asociado con la figura del vampiro por el pueblo transilvano, sino más bien, este dato ha sido potenciado por la novela de Stoker.

animales entronca con la retórica animal que caracteriza al personaje. El poder del Conde de “metamorfosearse en su proteico devenir” (Ballesteros, *Vampire* 17) puede verse, por ejemplo, mediante su transformación en “a great bat, coming and going in great whirling circles” (*Dracula* 116). Por último, la relación del Conde con los elementos naturales como la tormenta o la niebla o la manifestación de la luna en su presencia son también otros rasgos que definen su carácter telúrico. Sin ir más lejos, en la misma escena en la que Mina describe al murciélago que *gira en círculos* en la ventana de Lucy, también había “[a] brilliant moonlight, and the soft effect of the light over the sea and sky—merged together in one great, silent mystery—was beautiful beyond words” (*Dracula* 116).

Más adelante, en la escena cumbre de la novela, “the Vampire’s baptism of blood” (*Dracula* 383), en la que el Conde fuerza a Mina a beber sangre de su pecho, la presencia de la luna concuerda con el estado del vampiro. Al comienzo, “the moonlight was so bright that through the thick yellow blind the room was light enough to see” (*Dracula* 336), sin embargo, a medida que los héroes carlyleanos hacen uso del poder del crucifijo y de la Sagrada Forma, el vampiro se acecha y “the moonlight suddenly failed, as a great black cloud sailed across the sky” (*Dracula* 336-337).

La crueldad del vampiro se ve anulada en algunos pasajes de la novela, ya que los héroes carlyleanos (Van Helsing, Dr. Seward, Arthur, Quincey y Jonathan Harker) amenazan su plan. No obstante, cabe destacar que no será hasta el final de la novela cuando estos consiguen destruir al vampiro. A lo largo del texto, el Conde sublima sus instintos, entre los cuales, destaca el instinto de crueldad. Además del poder sobre el Otro, el vampiro expone otra característica del programa filosófico nietzscheano acerca de la crueldad: hacer el mal por el placer de hacerlo, o, dicho en palabras de Nietzsche, “el goce *de faire le mal pour le plaisir de le faire*, el regodeo de hacer violencia: que se valora tanto más cuanto más abajo, más en el fondo del orden social se halle el acreedor, siendo fácil que se le presente como un bocado exquisito, es más, como un anticipo de lo que sea un rango más alto” (GM II, 5).

Este placer se presenta sobre todo cuando la maldad despiadada del vampiro, “the ruthless villainy” (*Dracula* 58), consigue llevarse a cabo. El Conde expresa el gozo por la crueldad ejercida a través de una sonrisa maligna: “evil smile” (*Dracula* 364) o “mocking smile” (*Dracula* 67). Del mismo modo, hace patente su placer a través de una expresión de triunfo cuando su victoria se hace inminente: “The Count saw his victory in my bow, and his mastery in the trouble of my face” (*Dracula* 45). De nuevo, al igual

que en el caso del vampiro de Polidori, se trata de una risa “satánica” en términos baudelerianos.

Aparte de los demás poderes del vampiro que este utiliza para conseguir su objetivo como el afán de dominio, la naturaleza satánica, la crueldad, el anhelo vitalista, la aristocracia, el carácter telúrico y animalesco, entre otros, este villano byroniano también tiene un carácter transgresor, en cuanto que encarna a la figura transgresora que desestabiliza y desordena la sociedad victoriana a la que pretende invadir y conquistar. Para ello, el vampiro deberá imponer sus propios valores. Tanto para crear súbditos como para alimentarse, el Conde crea un sistema de valores al igual que Lord Ruthven o Carmilla: “you and others shall yet be mine—my creatures, to do my bidding and to be my jackals when I want to feed” (*Dracula* 365). Se convierte en el *creador* (nietzscheano) *de nuevos valores*, que brotan de la satisfacción de los anhelos del cuerpo y de la sublimación de sus instintos: el instinto de la crueldad, el instinto de dominio y de supervivencia. Las pulsiones del vampiro giran en torno a un nuevo marco ético que él mismo ha creado.

Por lo tanto, el Conde *se hace responsable de sí mismo* y no responde ni se justifica ante la moral victoriana. En otras palabras, el vampiro de Stoker manifiesta una “responsabilidad individual”, que prima sobre la “responsabilidad comunitaria” de los héroes carlyleanos a los que se enfrenta. A luz de estas premisas, los héroes carlyleanos con sus valores decimonónicos representan un obstáculo para el Conde. De modo que, la concepción del héroe carlyleano sobre la realidad fija e inmutable como un cierre dialéctico supone un impedimento para el vampiro, quien hace uso de su crueldad de tintes maquiavélicos para ofrecer una alternativa vitalista y desarrollar su plan. La existencia del Conde “demonstrates that another, more real world exists beneath the fictitious surface that protagonists have created” (McWade 53). Se expone así la encarnación del mal abismal del vampiro y acaso también su crueldad como condición de su libertad (según la cultura victoriana). Desde la visión de la cultura victoriana, el vampiro de Stoker representa el “monstruo de la alteridad” (Ballesteros, *Vampire* 137) que lleva implícito el mal: “Dracula, in other words, is a composite of otherness that manifests itself as the horror essential to dark, foreign and perverse bodies” (Halberstam 89). Son varios los pasajes en los cuales puede relacionarse las tácticas del Conde con la teoría de Maquiavelo en *El Príncipe* (1532), según la cual se debe imponer el miedo, ya que “los hombres tienen menos cuidado en ofender a uno que se haga amar que a uno que se haga temer; porque el amor es un vínculo de gratitud que los hombres, perversos

por naturaleza, rompen cada vez que pueden beneficiarse; pero el temor es miedo al castigo que no se pierde nunca” (112). Un claro ejemplo de la táctica maquiavélica del Conde es su relación con las tres vampiresas que se ha mencionado más arriba. El vampiro utiliza la violencia y la crueldad para impedir que estas beban la sangre de Jonathan alegando que le pertenece y que le necesita para otros fines: “when I am done with him you shall kiss him at your will. Now go! go! I must awaken him, for there is work to be done” (*Dracula* 53). Las vampiresas obedecen al Conde, pues conocen las consecuencias: “Beware how you meddle with him or you’ll have to deal with me” (*Dracula* 53).

Respecto a las tácticas vampíricas, resulta curioso mencionar la visión de los héroes carlyleanos acerca de la capacidad mental del Conde. Los personajes aluden a la figura de un niño para definir su cerebro. En una enumeración de los poderes del vampiro, Van Helsing sostiene que el cerebro del vampiro es el de un niño en crecimiento: “I have hope that our man-brain that have been of man so long and that have not lost the grace of God, will come higher than his child-brain that lie in his tomb for centuries, that grow not yet to our stature, and that do only work selfish and therefore small” (*Dracula* 404). Puede leerse esta descripción (Conde-niño) en clave nietzscheana. En *Así habló Zaratustra*, Nietzsche describe las tres transformaciones del alma, de camello a león y de león a niño¹⁵⁰:

Todo esto, lo más pesado, lo lleva sobre sí el espíritu de carga: igual que el camello que se apresura, cargado, hacia el desierto, así se apresura él hacia su desierto. [...] Pero en el desierto más solitario tiene lugar la segunda transformación: aquí el espíritu se transforma en león, quiere conquistar su libertad y ser señor de su propio desierto. [...] ¿Para qué debe transformarse el león depredador en un niño? El niño es inocencia y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que gira por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí. (Za I, “De las tres transformaciones”)

Nietzsche explica a través de esta metáfora de la transformación el cambio que el sujeto debe afrontar para llegar al estado de *ultrahombre*. La novela de Stoker sitúa al Conde en un espacio retórico nietzscheano para describir estas transformaciones. Los héroes

¹⁵⁰ En *El sujeto y la máscara*, Gianni Vattimo comprende estas transformaciones nietzscheanas del siguiente modo: „El camello es el sujeto sometido, el sujeto moral-metafísico tradicional; el león, que representa la fase de la liberación de todas las veneraciones y sometimientos, es, con todo, sólo una fase preparatoria para una tercera transformación, la que hace del espíritu un niño. Mientras el león, incapaz de crear valores nuevos, crea sólo la «libertad para un nuevo crear», el niño es ‘inocencia y olvido, un nuevo comienzo’” (121).

carlyleanos defienden su “man-brain” por encima del “child-brain” del vampiro. Asimismo, en otro pasaje le comparan con un tigre, con un devorador de hombres que acecha constantemente a sus presas y que es incapaz de permanecer alejado:

This that we hunt from our village is a tiger, too, a man-eater, and he never cease to prowl. Nay, in himself he is not one to retire and stay afar. In his life, his living life, he go over the Turkey frontier and attack his enemy on his own ground; he be beaten back, but did he stay? No! He comes again, and again, and again. Look at his persistence and endurance. (*Dracula* 380)

En clave nietzscheana, se podrían entender estas comparaciones en relación con las tres transformaciones que Zaratustra indica. Tomando como punto de partida la metáfora del camello, puede argüirse que el Conde ya ha cargado con las “cosas más pesadas de todas” y ha recorrido “en lo más solitario del desierto” durante toda la eternidad para que, finalmente, se haya despojado del “espíritu pesado” (la moral tradicional, el nihilismo, etc.). El vampiro de Stoker ya ha abandonado esta carga y ha creado nuevos valores distintos a los valores victorianos. El vampiro ha abrazado *el eterno retorno de todas las cosas* y por tanto, ha contemplado el abismo y este ha mirado dentro de él, asumiendo así lo dionisiaco y lo monstruoso de la vida.

La transformación en león también se realiza en la figura del Conde, aunque en el texto se refieran a él como a un tigre. Esta segunda transformación consiste en que el sujeto asume la responsabilidad y no se guía según el marco ético impuesto por el Dios cristiano. Respecto a esta nueva postura hacia la vida, el vampiro se hace dueño de sí mismo y no responde ante ningún marco ético superior (como puede ser, la moral cristiana o la moral victoriana). El vampiro se hace responsable de sí mismo y proyecta su responsabilidad individual sobre la responsabilidad comunitaria (de la sociedad victoriana). Finalmente, la tercera transformación consiste en convertirse en niño, en un niño capaz de crear nuevos valores. El Conde lleva a cabo la “transvaloración de los valores”, se convierte en el creador de nuevos valores nietzscheano y simboliza el *santo sí* a “un nuevo comienzo”.

Van Helsing presume del cerebro adulto del que disponen los héroes carlyleanos para enfrentarse al villano byroniano, ya que luchan con “the grace of God” en contra de un cerebro de niño que ha dormido durante siglos y que actúa de manera egoísta. Es precisamente el concepto de egoísmo el que se asemeja al niño nietzscheano, pues al crear nuevos valores y al hacerse responsable de sí mismo “The Count’s child-thought

see nothing; therefore he speak so free” (*Dracula* 405). El vampiro puede hablar libremente, puesto que simboliza la inocencia del niño y la liberación del malestar victoriano al que los individuos aún están sometidos. De nuevo, se hace hincapié en la comprensión de la realidad como un cierre dialéctico donde no caben otras alternativas vitalistas por parte de la sociedad victoriana: “Still, your mind works true, and argues not *a particulari ad universale*” (*Dracula* 405). Van Helsing prosigue y describe el poder del Conde:

With the child-brain that was to him he has long since conceive the idea of coming to a great city. What does he do? He find out the place of the entire world most of promise for him. Then he deliberately set himself down to prepare for the task. He finds in patience just how is his strength, and what are his powers. He studies new tongues. He learn new social life; new environment of old ways, the politic, the law, the finance, the science, the habit of a new land and a new people who have come to be since he was. His glimpse that he have had, whet his appetite only and enkeen his desire. [...] He has done this alone; all alone! From a ruin tomb in a forgotten land. (*Dracula* 380-381)

De nuevo, se pone de manifiesto la identificación del vampiro con el niño nietzscheano, que tras despojarse de la carga, crea nuevos valores. En este caso, el Conde encarnaría al niño que adquiere nuevos conocimientos, unos conocimientos que el vampiro utilizará para diseñar su estrategia de poder. Este vampiro de ímpetu byroniano muestra un sistema de valores propio basado en la crueldad por encima de los valores victorianos. Así pues, en el enfrentamiento de los personajes con el Conde en el cual este se regocija de su poder: “You think you can baffle me” (*Dracula* 365), el vampiro justifica su sistema y desacredita el sistema victoriano. Esto es debido a la voluntad de poder nietzscheana que trasluce este villano byroniano. El Conde afirma una capacidad *titánica* de dominar tanto su propia *vida* como al resto de personajes. A través de su voluntad de poder de tintes byronianos y nietzscheanos, el Conde domina a otros personajes e intenta hacerles propios de su naturaleza.

En un ensayo sobre la voluntad de poder en *Dracula*, McWade sostiene que el Conde a través de su uso de la voluntad de poder nietzscheana desvela los verdaderos valores de la sociedad victoriana: “In a traditional sense, one might regard Dracula as a villain, but in a Nietzschean sense, his ability to expose will to power and to reveal stability to be be a fiction qualifies him as a more heroic figure” (54). Asimismo, cabe destacar también la interpretación de Carol A. Senf, quien sostiene que la falta de

diálogos por parte del Conde permite el desarrollo del discurso de unos narradores poco fiables: “Dracula is *never* seen objectively and never permitted to speak for himself while his actions are recorded by people who have determined to destroy him and who, moreover, repeatedly question the sanity of their quest” (“Unseen Face” 95).

El vampiro es consciente de su capacidad de dominio e incluso la extiende hasta llegar a las siguientes víctimas: Lucy y Mina. A través del sueño y la hipnosis, el vampiro conquista y convierte a Lucy en una vampiresa: en “the bloofer lady” (*Dracula* 232). Mientras que a Mina la fuerza a beber sangre de su pecho para sellar así la ligazón vampírica en un “baptism of blood” (*Dracula* 383). Domina la mente de Mina, pero esta también puede ver aquello que él experimenta. Será la única vía posible de los héroes carlyleanos para vencer al Conde.

Asimismo, al ser dueño de sí mismo, el vampiro también es dueño de su cuerpo. Para él, el cuerpo funciona como el regulador de sus pasiones y anhelos. Al igual que el prototipo nietzscheano, también para este vampiro, el cuerpo representa la fuente principal de placer (en este caso, la sangre). El vampiro domina los placeres y los anhelos del cuerpo y los prima por encima de la conciencia. Según expone Van Helsing en el texto, el Conde depende de su alimento “but he cannot flourish without his diet” (*Dracula* 286). Al igual que él mismo y el resto de individuos, el vampiro también tiene la necesidad de alimentarse (a través de la sangre). Sin embargo, el Conde controla sus pasiones y se declara soberano de sus necesidades, ya que, al igual que Lord Ruthven, aprende a refrenar sus deseos para conseguir su objetivo final: el vampiro contiene sus ansias de beber la sangre de Jonathan, pues este último es el pilar de su propósito. De esta manera, se expone el concepto de libertad en el personaje de Stoker. El Conde dispone de libre albedrío, en cuanto que, a pesar de su condición de vampiro y su necesidad de beber sangre, es él quien se afirma dueño de su cuerpo al modo nietzscheano.

No obstante, el héroe carlyleano por excelencia, Van Helsing, sostiene que el vampiro no dispone de libertad y enumera algunas de las limitaciones del vampiro, que acabarán ayudándoles para derrotarle:

He can do all these things, yet he is not free. Nay; he is even more prisoner than the slave of the galley, than the madman in his cell. He cannot go where he lists; he who is not of nature has yet to obey some of nature’s laws—why we know not. He may not enter anywhere at the first, unless there be some one of the household who bid him to come; though afterwards he can come as he please. His power ceases, as does that of all

evil things, at the coming of the day. Only at certain times can he have limited freedom. If he be not at the place whither he is bound, he can only change himself at noon or at exact sunrise or sunset. (*Dracula* 287)

Antes de proceder a la tarea de los héroes carlyleanos a destruir al vampiro, cabe destacar un último elemento de este. El Conde no manifiesta arrepentimiento o remordimiento a lo largo de la obra. De nuevo, el vampiro reúne otro de los rasgos significativos del pensamiento nietzscheano. Tanto su *esquema diabólico* como su discurso radican y residen en una fuerte voluntad de poder, dentro de la cual no hay cabida para la mala conciencia o para el malestar cultural. Sus víctimas temen convertirse también como él: “to become foul things of the night like him — without [...] conscience —” (*Dracula* 284), pues el Conde posee “a heart that knew no fear and no remorse” (*Dracula* 360). Revela su naturaleza *titánica* y encarna al individuo *fuerte* nietzscheano que es capaz de mirar en el abismo y que este mire dentro de sí. El vampiro ya ha superado y abrazado el nihilismo y el sustrato dionisiaco de la vida. Además, su transgresión, al igual que en el vampiro de Polidori, provoca el desgarramiento existencial de la conciencia. Él es el ser capaz de llevar a cabo la sublimación de los instintos sin sufrir la presencia de la mala conciencia o del *super-yo* freudiano. Asimismo, un claro ejemplo de su falta de conciencia es su falta de reflejo en los espejos: “He throws no shadow; he make in the mirror no reflect”¹⁵¹ (*Dracula* 286). Asimismo, la ausencia de reflejo “implica la correspondiente ausencia de alma” (Ballesteros, *Narciso y el doble* 321) y pone de manifiesto que el Conde “no tiene un doble aparente; es mal en estado puro” (321).

Ahora bien, ¿cómo puede la cultura victoriana deshacerse de la amenaza del vampiro? A diferencia de este villano byroniano, los “grandes hombres” carlyleanos a quienes se enfrenta, son incapaces de comprender que la vida debe ser entendida como un proceso hermenéutico. Para los héroes victorianos de la novela, la realidad es inmutable y no cabe la posibilidad de otra alternativa vitalista. Los personajes, a diferencia del Conde, no se atreven a mirar el abismo, ya que no muestran siquiera conciencia del malestar de la cultura en la que actúan o “constatación de que el propio mal que la comunidad intenta exorcizar se halla implícito en sus propios valores” (Valls Oyarzun 163).

¹⁵¹ Nina Auerbach añade que este rasgo del vampiro de Stoker le diferencia de sus antecesores: “Ruthven was in some threatening sense a mirror of his schoolfellow Aubrey; Varney reflected his predatory society; Carmilla mirrored Laura’s own lonely face. But in our first clue to Dracula’s terrible nature, Jonathan Harker looks in his shaving mirror and sees no one beside him” (*Vampires* 63).

La trinidad carlyleana representada por “the Crew of Light” (Craft 109) resuelve la amenaza del vampiro a través de la reafirmación de la divinidad: “Thus are we ministers of God’s own wish: that the world, and men for whom His Son die, will not be given over to monsters, whose very existence would defame Him. He has allowed us to redeem one soul already, and we go out as the old knights of the Cross to redeem more. Like them we shall travel towards the sunrise; and like them, if we fall, we fall in good cause” (*Dracula* 381). Los personajes hallan en su vocación carlyleana que la solución para resolver este conflicto es apelando a la creencia en Dios, es decir, la existencia del vampiro activa a su vez la fe cristiana de los personajes carlyleanos: “they confront the numinousness of Dracula, but they must also confront their apathetic faith in God” (McDonald 90). La creencia en Dios casa bien con la teoría de Safranski, según la cual el hombre inventa la religión “por la que atamos y nos atamos a nosotros mismos a la vista del mal, que sigue siendo una opción de la libertad humana” (*Mal* 277). Es decir, los personajes manifiestan su creencia en el Dios cristiano para salvarse: “our faith is tested—we must keep on trusting; and that God will aid us up to the end” (*Dracula* 344). Esta creencia junto a su deber de eliminar al vampiro opera como una suerte de *leitmotiv* a lo largo de la novela. El dialogo de los personajes se identifica con los pilares de la sociedad victoriana y por tanto, con los principios de los “grandes hombres” de Carlyle: la fe, el progreso y el deber. Van Helsing repite y recuerda a sus compañeros en innumerables ocasiones que su única función es “[to] do our duty” (*Dracula* 205). Asimismo, al igual que los héroes de Carlyle, estos también reconocen la divinidad en otros personajes femeninos como es el caso de Lucy y Mina (sobre todo)¹⁵².

Resulta curioso que los personajes no sean conscientes de ese malestar victoriano intrínseco en la sociedad finisecular. No identifican la moral decimonónica como posibilidad del mal. Puede argüirse que a través del vampiro estos personajes pueden descubrir la posibilidad de otra alternativa vitalista. Será pues, de la mano del vampiro que los victorianos podrán sublimar sus instintos y desvelar su verdadera naturaleza, ya que el Conde “representa la fuerza que procura el cambio social, la irrupción del caos universal, la que revoluciona los pilares de la cotidianidad” (Olivares Merino 440) y “las ansiedades y preocupaciones [que] siguen siendo las nuestras [...] [y] satisface el deseo subconsciente que todos tenemos de un poder sin límite, de una

¹⁵² Esta idea se desarrolla en el capítulo tres donde van a analizarse en profundidad los personajes femeninos de la novela de Stoker.

considerable fuerza física y mental, y sobre todo de una emancipación sexual que ahora como entonces demandamos a la vez que tememos” (Molina Foix 34).

Sin embargo, la reacción de los personajes ante la transformación de Lucy en vampiresa es un claro ejemplo de los valores de la sociedad victoriana que impregnan a estos héroes carlyleanos, convirtiendo la novela en un espacio donde “palpitan los intereses y las fuerzas sociales de toda una época” (Lillo Barceló 102). Conciben a Lucy como un monstruo cuyos instintos han sido desatados y cuya única salvación es la muerte: “No longer she is the devil’s Un-Dead” (*Dracula* 260). Los personajes se encuentran con dos alternativas: la primera, abrazar el ofrecimiento del vampiro, es decir, la inmortalidad, ya que “for all that die from the preying of the Un-Dead become themselves Un-Dead, and prey on their kind. And so the *circle*¹⁵³ goes on ever widening” (*Dracula* 256) o asentar las bases de su “horrid task” (*Dracula* 440) para matar al Conde. A lo largo de la novela se comprueba que optan por la segunda opción, asesinando a Lucy y al Conde. Respecto a Mina, incluso ella misma considera que su pureza ha sido manchada por la sangre del vampiro y debe ser limpiada: “Unclean! Unclean!” (*Dracula* 339).

El vampiro de Stoker acumula todos estos rasgos byronianos y contiene algunas de las sinergias nietzscheanas del prototipo¹⁵⁴. Sin embargo, el villano acaba siendo vencido por los héroes carlyleanos a través de su mismo poder: la conexión a través de la sangre con Mina. Estos pueden seguir los pasos del vampiro y ponerle fin antes de que vuelva a su hogar. Los personajes temen que el Conde vuelva al castillo y duerma durante siglos hasta volver a despertarse y acabar aquello que había empezado en Inglaterra. Los personajes respaldan su causa en la liberación de la humanidad de las garras de un monstruo que es “dueño del tiempo y del espanto” (Valls Oyarzun 275). Y lo consiguen de nuevo apelando a su creencia y haciendo uso del “Holy circle” (*Dracula* 434). Resulta curioso que al final los personajes utilicen los conocimientos de las propias supersticiones sobre los no-muertos. Podría interpretarse este hecho como el

¹⁵³ La cursiva es mía para enfatizar la circularidad de la existencia del vampiro.

¹⁵⁴ Eduardo Valls Oyarzun, en su estudio sobre la genealogía nietzscheana de la responsabilidad en la narrativa victoriana, menciona de pasada algunas de las cualidades ultrahumanas del Conde Drácula, que han sido desarrolladas y completadas con otras apreciaciones a lo largo de este apartado al considerar que el vampiro de Stoker merece un estudio específico: “No hace falta enumerar aquí las cualidades ultrahumanas del no-muerto, incluso su propia condición situada más allá de la vida [...] el espacio de lo *ultrahumano*. Quizá incluso estas singularidades son demasiadas. En el Conde coexiste un inequívoco espíritu avasallador (más una fuerza personificada que una personalidad fuerte) con una voluptuosa sensualidad, quizá sobredimensionada [...] la novela logra deflectar la responsabilidad colectiva de la comunidad hacia el significante ultrahumano, y eso constituye motivo suficiente para aseverar un nuevo cierre dialéctico de dicho significante” (275-276).

uso del poder del vampiro para acabar con el propio vampiro¹⁵⁵. Esto queda ejemplificado en la intención de esterilizar la tierra del Conde: “we must, so to speak, sterilize the earth, so that no more he can seek safety in it” (*Dracula* 289).

A pesar de las características byronianas y nietzscheanas del Conde, cabe recuperar un elemento que impide completar la naturaleza *ultrahumana* del personaje: su muerte. Van Helsing revela en su diario que se podía percibir en el rostro del conde, aquello que él mismo, “never could have imagined [that] might have rested there”: el alivio, “a look of peace” (*Dracula* 447). Este elemento cuestiona la actitud vitalista del Conde, pues simboliza que el vampiro puede por fin recibir el esperado descanso: “the eternal rest” (*Dracula* 200). La posible interpretación de Van Helsing induce a comprender la paz final del vampiro como una suerte de cansancio hacia la vida y hacia la muerte. Cabe añadir, por último, que Van Helsing, el “sacerdote-médico-maestro” (Wolf 196) representa la creencia cristiana, según la cual, defiende Nietzsche, “los conceptos de ‘más allá’, ‘juicio final’, ‘inmortalidad del alma’, el ‘alma’ misma; son instrumentos de tortura, son sistemas de crueldades mediante los cuales el sacerdote se hizo el amo” (AC, 38). Según esta lectura, Van Helsing encarnaría al sacerdote que impone al lector el concepto cristiano de “paz eterna”. El texto ofrece un final abierto¹⁵⁶, pues el lector desconoce si realmente el Conde proyecta ese alivio en su rostro o si Van Helsing ve aquello que en el fondo anhela ver. Ya que, al igual que el resto de los personajes, Van Helsing también prefiere afirmar que sus experiencias con el vampiro han sido parte de sus sueños, antes que de la realidad¹⁵⁷. En medio de la decadencia, se reafirma el marco carlyleano. La novela acaba, finalmente, con la victoria de los representantes de la cultura victoriana, quienes han desenvuelto la tarea de pasar “through the bitter water before [...] reach[ing] the sweet” (*Dracula* 205).

¹⁵⁵ Es decir, Van Helsing utiliza las supersticiones en torno al vampiro para poder acabar con este: “Van Helsing reprime y derrota al vampiro mediante métodos folclóricos y ancestrales como el ajo, la estaca, el agua bendita, el crucifijo y la Sagrada Forma” (Ballesteros 144).

¹⁵⁶ Phyllis Roth interpreta la expresión facial del Conde como “a look of triumph” (67). Defiende que Drácula, a diferencia de las vampiresas, no es asesinado con una estaca, sino con un cuchillo. Por ello, considera que Drácula no muere, sino que solamente se transforma en polvo y muestra su triunfo. Mark Hennelly añade otra visión del triunfo del vampiro a través del nacimiento del hijo de Mina y Jonathan, pues su sangre pertenece también a Drácula (23). También a este respecto, Jeffrey Franklin sostiene dos teorías: “the vampire’s vitalistic demi-immortality and the Christian death-and-rebirth”, según las cuales, “vampirism observes traditional Western soul-theory, according to which death is the trigger for the separation of body and soul [...]. And even vampires are not utterly damned; they still possess souls that might be redeemed. Indeed, as the stake is being driven through his heart, Dracula smiles beatifically. Until that moment, however, he has been the fierce disseminator and defender of demi-immortality, which, as a rival to Christian ‘spiritual immortality’, could be nothing other than evil incarnate (139).

¹⁵⁷ De acuerdo con la teoría de McWade, “Mina and Jonathan Harker frame the disturbing event as a dream experience to escape the horror of the reality they are confronted with” (54).

El objetivo de este apartado era explorar el modo en el que el vampiro ejerce su crueldad sobre los personajes de la novela stokeriana. Tras comprobar que el *modus operandi* del vampiro se basa en un ejercicio de crueldad y de superioridad, se ha concluido que el Conde comparte con la filosofía de Nietzsche el placer por dominar al Otro y el placer de hacer el mal. Asimismo, otros de los rasgos del prototipo nietzscheano que concurren en el protagonista es su similitud con el niño, la tercera transformación del alma, en cuanto que se convierte en el *creador de nuevos valores* y se hace *responsable de sí mismo*. El vampiro de Stoker propone una moral *más allá del bien y del mal*, que debe estar por encima de la moral victoriana (y cristiana). Dado su afán avasallador y dominador, el Conde ha demostrado encarnar al ser *fuerte de aspiraciones titánicas*, que abraza lo dionisiaco y que, a su vez, ofrece la inmortalidad al resto de personajes. En consecuencia, no manifiesta mala conciencia y tampoco rasgos de arrepentimiento. Asimismo, no hay cabida para la redención en el discurso de este vampiro byroniano, ya que supondría la existencia de un marco ético superior al suyo. El Conde se manifiesta en la novela dueño del tiempo, del espacio y de sí mismo y a la vez, tiene a su disposición el control de otros personajes como Renfield, las tres vampiras, los lobos u otros animales. Este afán de poseer pone en relieve que el vampiro pertenece a la moral nietzscheana de los señores a diferencia de sus esclavos. También se ha demostrado que el Conde simboliza la afirmación del cuerpo y sus afectos (por encima de la conciencia) y la sublimación de los instintos (sobre todo, la crueldad). Además de todas estas características del villano byroniano que entroncan con el vampiro de Stoker, también se hallan la retórica satánica, el anhelo telúrico (la tierra, rasgo que comparte con el héroe carlyleano y la luna), la imponente presencia, la voluntad de conocimiento y de poder, la nobleza aristocrática y el ímpetu vitalista. Todas ellas casan bien con las sinergias nietzscheanas propias de arquetipo.

No obstante, en contra de la caracterización del protagonista como prototipo nietzscheano, puede argüirse la manifestación de alivio al morir que Van Helsing, representante de la creencia cristiana, ve reflejado en el rostro del Conde. Aún así, la crueldad del vampiro ha conseguido poner de relieve el malestar intrínseco en la cultura victoriana, cuyos valores están representados en la novela por los héroes carlyleanos: fe, progreso y deber. Son ellos los encargados en acabar con la amenaza del vampiro en contra de los pilares de la sociedad victoriana. Su miedo al Conde conduce a los personajes a acudir a la ayuda de la divinidad, pues sus anhelos, sus temores, sus deseos y pasiones se ven amenazados por el vampiro que les ofrece la sublimación de los

mismos. Sin embargo, los personajes demuestran que se ven refrenados a aceptar el ofrecimiento del vampiro, dado su miedo *humano, demasiado humano*.

El objetivo de este segundo capítulo era demostrar de qué manera la crueldad se manifiesta en las obras vampíricas “The Vampyre” de John Polidori y *Dracula* de Bram Stoker. Se ha recorrido la temática de la crueldad por el camino de la ética. En efecto, se han explorado los conceptos de la libertad y los presupuestos éticos como posibles condiciones para la crueldad. Nietzsche ofrece las pautas para comprender la forma en la que la sociedad reprime la libertad del individuo: a través de la introducción de la mala conciencia. Esta consiste en provocar remordimientos en el individuo para que se cuestione de forma constante si sus acciones son buenas o malas desde el punto de vista social. En consonancia con Nietzsche, Freud expresa el malestar que produce la cultura en los individuos. Para ello, se introduce el *super-yo* que se encarga de cuestionar los actos del *yo*. La consecuencia de este control es la domesticación del individuo.

Esta contención conduce a que los individuos no desarrollan sus instintos humanos, como puede ser, la crueldad, sino que los introyectan, es decir, los subliman en el subconsciente, pero no los eliminan. Esto acaba resultando en un auto-castigo para el individuo. Es por ello que Nietzsche cuestiona la veracidad de la moral así como las nociones inventadas “bueno” y “malo”. Estos términos provocan la aparición de la moral en el individuo: “con la mala conciencia se introdujo la mayor y más inquietante de las enfermedades, de la que la humanidad aún no se ha curado, el que el hombre sufra *del hombre, del sí*” (GM II, 16). Con el fin de comprender la naturaleza de estos términos, se ha acudido también a la teoría de Safranski, quien sitúa su origen desde los relatos bíblicos. La teoría del mal del alemán culmina en la invención de Dios por parte de los hombres (incapaces de regirse a sí mismos como el *ultrahombre*), ya que necesitan la creencia cristiana para soportar la realidad: que el mal puede ser condición de la libertad. Al hilo de esta premisa, se ha considerado relevante el estudio de Hobbes, quien sostiene que los individuos deben cumplir con un contrato social, con unas leyes y unas normas para poder eliminar el mal en la sociedad y por tanto, el mal entre los individuos, pues el filósofo considera que los individuos se relacionan entre sí por beneficio propio.

La propuesta de Nietzsche para anular la moralidad es la aparición del *ultrahombre*, un individuo *fuerte*, de *aspiraciones titánicas*, que es capaz de convertirse en el creador de nuevos valores, unos valores *más allá del bien y del mal*. Asimismo, el prototipo nietzscheano se hace *responsable de sí mismo* y no responde ante un marco

ético superior al suyo, es decir, impone su responsabilidad individual sobre la responsabilidad comunitaria (de la sociedad).

Para comprobar si estas ideas se compaginan bien con los protagonistas de las dos obras escogidas, Lord Ruthven y el Conde, se han analizado sus vivencias y sus discursos para comprender la manera en la que ambos manifiestan su sistema de crueldad así como para comprobar qué sinergias nietzscheanas concurren en los personajes. Cabe recordar que la crueldad es uno de los rasgos característicos del villano byroniano y del prototipo nietzscheano junto a la naturaleza aristocrática, la responsabilidad individual, la retórica satánica, el carácter telúrico, una voluntad de poder fuerte, la creación de nuevos valores y la sublimación de los instintos, entre otros.

Por una parte, se ha analizado el instinto de crueldad del vampiro de Polidori y la manera en la que se ejecutan los conceptos de libertad y responsabilidad. Lord Ruthven sigue un modelo de vida hedonista. Busca los gozos y los placeres en sus víctimas, quienes acuden a él para deshacerse del nihilismo de la cultura en la que están envueltos. El Lord les ofrece la posibilidad de deshacerse de la carga moral y desenfrenar sus instintos. Sin embargo, estos caen en la desgracia y se hunden en la miseria. En clave nietzscheana, se concluye que el vampiro ofrece a los personajes la oportunidad de enfrentarse al sustrato dionisiaco de la vida, de sublimar sus instintos y de acercarse al horror cruel y monstruoso de la vida. Sin embargo, los personajes son incapaces de *mirar en el abismo* y abarcar la fuerza dionisiaca. A diferencia de estos, el vampiro es dueño de sí mismo y por tanto, de su cuerpo. No sucumbe a sus instintos y controla sus pasiones y anhelos. Lord Ruthven disfruta del hundimiento de sus víctimas y del poder que ha ejercido sobre ellos. La crueldad y la descarga de poder sobre el Otro le produce placer siguiendo el programa filosófico nietzscheano. A través de su crueldad, condición de su libre albedrío, según la teoría de Safranski, el vampiro se regocija del mal producido y del poder obtenido.

No menos importancia adquiere los casos de la joven Ianthe y la hermana de Aubrey, a quienes el vampiro no ofrece la eternidad y tampoco la sublimación de sus instintos. Las jóvenes se convierten en las víctimas que el vampiro seduce para beber su sangre. En este caso, se trata de un individuo que solamente anhela lo eterno de sí mismo. Los actos de Lord Ruthven no casan bien con la responsabilidad comunitaria que contiene el héroe carlyleano del relato, Aubrey, ya que no actúa según el bien común de la sociedad. El vampiro manifiesta una responsabilidad individual y no se justifica y responde ante otro marco ético distinto al suyo. Esto es debido a que se

convierte en el creador de su propio sistema de valores, según el cual los afectos del cuerpo priman sobre la conciencia. Por esta razón, no se hallan rasgos de remordimiento, de mala conciencia o de malestar en el protagonista, ya que no está sujeto a un marco ético superior al suyo. Lord Ruthven, en tanto que individuo *fuerte de aspiraciones titánicas*, vence al héroe carlyleano haciendo uso del código de honor que define al último. El vampiro de Polidori no teme a la muerte, ya que, esta forma parte de la vida así como tampoco teme a la vida y a las crueldades que traslucen de ella.

En conclusión, son varias las sinergias nietzscheanas que concurren en el personaje, que a su vez, casan bien con las características del villano byroniano. Se trata de un aristócrata, un Lord, de retórica satánica, cuyo valor ético supremo es la crueldad, que le produce placer. Para desarrollar su modelo de vida y para anular la moral tradicional, ha creado nuevos valores. El protagonista no expresa remordimiento por sus actos y vence al malestar en el que están hundidas sus víctimas. El vampiro se muestra dueño de sí mismo y dueño de aquellos débiles, que como él, no han sido capaces de mirar al abismo.

Por otra parte, se ha explorado el caso del Conde. Al igual que Lord Ruthven, no manifiesta mala conciencia, malestar y tampoco un sentido de culpabilidad, ya que se encuentra por encima de la moral tradicional. Tampoco el discurso del cristianismo, personificado en el doctor Van Helsing, consigue imponerse en su camino. Además, siguiendo una lectura nietzscheana de la moral cristiana, puede entenderse que los valores que Van Helsing intenta inculcar a lo largo de la novela alcanzan también el peso de la crueldad, ya que defienden la anulación y la contranaturalidad de los instintos así como el enclaustramiento de la realidad en un cierre dialéctico donde la única salvación operante es la creencia en Dios.

El vampiro de Stoker se declara dueño del tiempo y del espacio y soberano de su propio cuerpo y por tanto, de sus anhelos, pulsiones e instintos. A través de la creación de nuevos valores, prioriza los afectos del cuerpo sobre la conciencia. En su anhelo de juventud eterna subyace un proceso cíclico, según el cual, el vampiro rejuvenece a través de cada gota de sangre que absorbe.

El vampiro no refrena sus instintos a pesar de los intentos de los héroes carlyleanos, las voces autorizadas de la sociedad victoriana, por detenerle. El Conde desarrolla sus instintos dionisiacos y manifiesta su crueldad a través de su afán de avasallamiento y de dominio a través del cual trata de dominar las voces represoras de la vida. En este sentido, se le puede identificar con la moral nietzscheana de los señores

y a los personajes dominados, por ejemplo, Renfield o las tres vampiresas, con la moral de los esclavos. Cabe matizar que le produce placer dominar al Otro (a los otros personajes). Asimismo, expresa otra de las características del programa filosófico de Nietzsche, como hacer el mal por el placer de hacerlo.

Así pues, son varias las sinergias nietzscheanas que convergen en el protagonista. El Conde puede identificarse con las transformaciones metafóricas del alma que Zaratustra relata: sobre todo, con la figura del niño, que se convierte en el creador de nuevos valores y se hace responsable de sí mismo. En efecto, el Conde propone una moral *más allá del bien y del mal* por encima de la moral victoriana (y cristiana). El protagonista encarna al ser *fuerte*, transgresor, de *aspiraciones titánicas* que mira al abismo y abraza lo dionisiaco. A diferencia del vampiro de Polidori, el Conde ofrece la inmortalidad a sus víctimas, quienes una vez convertidas en vampiresas, subliman sus instintos ocultos, como puede ser, el instinto de crueldad o el instinto sexual.

Estas sinergias nietzscheanas se compadecen bien con las características del villano byroniano. Se ha demostrado a lo largo del apartado cómo todas ellas entroncan con el vampiro de Stoker. Aparte de las ya mencionadas, se hallan también la retórica satánica, el anhelo telúrico (la tierra, rasgo que comparte con el héroe carlyleano y la luna), la voluntad de conocimiento y de poder, la naturaleza aristocrática y el ímpetu vitalista, entre otras. No obstante, el final de la novela pone de manifiesto un rasgo que va en contra de la caracterización del protagonista como prototipo nietzscheano: el alivio que Van Helsing sostiene ver reflejado en el rostro del vampiro. Este dato supondría un estado de agotamiento del Conde respecto a la vida y a sus fuerzas dionisiacas.

El análisis de la crueldad de ambos vampiros, Lord Ruthven y el Conde Drácula, ha subrayado el malestar que subyace en la cultura a la que pertenecen. Así pues, la oposición entre los vampiros (los villanos byronianos) y los héroes carlyleanos (Aubrey y la “Cruzada de la Luz”) resulta necesaria para comprender un nuevo espacio hermenéutico que los primeros ofrecen. Ante los valores que los héroes carlyleanos defienden (fe, progreso y deber) y su comprensión de la realidad como única, fija e irrefutable verdad y posibilidad, se deben oponer los villanos byronianos con su carácter transgresor para inventar y crear nuevos programas de valores, para, en fin, vencer el miedo *humano, demasiado humano* de los hombres de enfrentarse a la vida. Ya que, a través de los análisis y enfoques consultados, se ha comprobado que la crueldad no

reside solamente en los protagonistas —a quienes les produce placer—, sino también en la sociedad que les intenta domesticar así como en el discurso cristiano que aspira a la contranaturalidad de los personajes.

La aproximación al concepto de crueldad en estas dos obras en clave nietzscheana ha permitido debatir acerca del auténtico sentido de la crueldad, de lo verdaderamente *cruel* en un sentido negativo: domesticar, reprimir y castrar el devenir inocente de la existencia humana. Y de la mano del vampiro se “satisface el anhelo de un poder sin límite y [se] promueve una emancipación y libertad sexual que deseamos, laureamos, y, a la vez, tememos o condenamos [...] [el vampiro] nos invita a la transgresión y rebelión, como apología del placer y hedonismo (Olivares Merino 470). El vampiro, en definitiva, encarna el “mal que nos ama, pero después de habernos conducido a la muerte” (Marion 26).

CAPÍTULO TERCERO

CUERPO COMO CAMPO ARTÍSTICO DE LUCHA

Sólo como fenómeno estético están justificados la existencia y el mundo.

FRIEDRICH NIETZSCHE – *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* (1872)

La concepción artística de Nietzsche acerca de la existencia humana puede concebirse como una posibilidad hermenéutica de afirmar el carácter trágico de la vida. Tanto el concepto de la estética como la transformación de la vida (y/o del cuerpo) en una obra de arte pueden entroncar con el vampiro. En vista de esta premisa, el objetivo del capítulo consiste en analizar la estética en la que se hallan envueltos los personajes vampíricos del corpus literario decimonónico. La estética y la concepción de la vida como obra de arte orientada hacia la belleza dirigen el análisis hacia la manera en que estos vampiros pueden seguir el programa propuesto por Nietzsche acerca de la concepción estética de su identidad. Por ello, se comprueba cómo los vampiros encarnan la figura del hombre estético, el dandi y cómo las vampiresas representan el epítome de la mujer fatal (dionisiaca y abismal). Asimismo, se analizan las pulsiones vampíricas que giran en torno a una naturaleza desatada (dionisiaca) y a un erotismo reprimido, que conduce a la sublimación y a la exaltación de la sexualidad. Finalmente, se tratará de relacionar la dicotomía de lo bello y lo sublime, de lo fascinante y lo espantoso respecto a la figura del vampiro.

Para sostener la tesis nietzscheana sobre la estetización de la vida, se profundiza en las fuerzas o los impulsos artísticos de lo apolíneo y lo dionisiaco¹⁵⁸. Lou Salomé describe *El nacimiento de la tragedia* como un ensayo magistral donde Nietzsche “procura reducir todo el desarrollo del arte a la oposición de dos ‘instintos estéticos de la naturaleza’ de los que saca los nombres de dos divinidades helénicas que presidían a todas las manifestaciones de la belleza: Apolo y Dioniso” (41). Por una parte, el filósofo se refiere al Dios Apolo para asentar las bases del concepto de lo apolíneo:

[Apolo] “el resplandeciente” (*Scheinende*) por completo: en su raíz más honda es el dios del sol y de la luz, que se revela en el resplandor. [...] la bella apariencia del mundo onírico es su reino: la verdad superior, la perfección propia de estos estados en contraposición con la parcialmente comprensible realidad diurna, lo elevan a dios

¹⁵⁸ Cabe aclarar que a lo largo de este capítulo se utilizan los términos fuerzas o impulsos artísticos para referirnos a lo apolíneo y a lo dionisiaco, ya que, tal como explica Diego Sánchez Meca: “lo apolíneo y lo dionisiaco no son simples principios estéticos, sino, tal y como Nietzsche los califica expresamente, pulsos o fuerzas artísticas (*Kunsttrieb*) que brotan de la naturaleza misma y despliegan, con su oponerse, la dinámica misma del ser” (“Introducción al volumen I” 29)

vaticinador, pero así también, ciertamente, a dios artístico. (NT, “La visión dionisiaca del mundo”, 3: 461)

Se relaciona a Apolo y por tanto, a lo apolíneo, con el sueño, las apariencias, la verdad, el orden, los límites y la perfección (la belleza): “Fue el pueblo apolíneo el que sometió al instinto prepotente con las cadenas de la belleza; él subyugó a los elementos más peligrosos de la naturaleza, a sus bestias más salvajes” (NT, “La visión dionisiaca del mundo”, 3: 464). Esta comprensión de Nietzsche acerca del concepto apolíneo es debatida por Giorgio Colli, quien señala algunos rasgos del Dios Apolo que, el filósofo alemán no considera: “La propia etimología de Apolo, según los griegos, sugiere el significado de aquel que destruye totalmente” (18) y en el cual habita un “ingrediente de perversidad, de crueldad [...], que se refleja en la comunicación de la sabiduría” (17).

La visión nietzscheana de lo apolíneo o este “principio ético de Apolo” (NT, “La visión dionisiaca del mundo”, 3: 471) puede relacionarse con la concepción moral del mundo. A lo largo de varios de sus textos, Nietzsche sostiene la imposibilidad de esta concepción, dado que, juzgar los actos según la moral tradicional implica la imposición de los conceptos de lo bueno y de lo malo y por lo tanto, la imposición de lo bueno sobre lo malo. En definitiva, la visión moral del mundo conduce a la negación de la totalidad de la vida, puesto que acepta y defiende solamente lo bueno y niega una parte constituyente de lo humano: lo malo. Asimismo, la doctrina cristiana,

la cual es y quiere ser *sólo* una doctrina moral, y con sus normas absolutas, [...] relega el arte, *todo* arte, al reino de la *mentira*, —es decir, lo niega, lo reprueba, lo condena. Detrás de semejante manera de pensar y de valorar, [...] percibía yo también desde siempre *lo hostil a la vida*, la aversión rencorosa y vengativa contra la vida misma [...] El cristianismo fue desde el inicio, de manera esencial y fundamental, asco y hastío de la vida respecto a la vida, los cuales, con la creencia en una vida “distinta” o “mejor”, sólo conseguían disfrazarse, sólo conseguían ocultarse, sólo conseguían engalanarse. El odio al “mundo”, la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad, un más allá inventado para calumniar mejor el más acá, en el fondo ardiente de adentrarse en la nada, en el final, en el descanso [...]. (NT “Ensayo de autocrítica”, 5: 334)

La visión cristiana del mundo, según Nietzsche, se contrapone a *los instintos de conservación de la vida fuerte*. Al fin y al cabo, para el filósofo de Röcken, “todos los

viejos monstruos de la moral están unánimes en ello, ‘*il faut tuer les passions*’ [es preciso matar las pasiones]”¹⁵⁹ (CI “La moral como contranaturaleza”, 1).

Por otra parte, Nietzsche se considera discípulo de Dioniso, “el héroe trágico” (NT, 10), del que “todas las famosas figuras del escenario griego, Prometeo, Edipo, etc., no son sino máscaras” (NT, 10). Frente a lo apolíneo, “un mundo estructurado de esa forma y artificialmente protegido se introdujo ahora el extático sonido de la fiesta dionisiaca, en el cual la *desmesura* entera de la naturaleza se relevaba a la vez en placer, en sufrimiento y en conocimiento. Todo lo que hasta entonces se consideraba como límite, como determinación de la medida, aquí demostró que era una apariencia artificial” (NT “La visión dionisiaca”, 2: 468). Frente a un mundo apolíneo de los sueños y de las apariencias surge “el arte dionisiaco [que] descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. Dos poderes sobre todo son los que elevan al ingenuo ser humano natural hasta el autoolvido de la embriaguez, el impulso de la primavera y la bebida narcótica” (NT “La visión dionisiaca”, 1: 462). Entre las características fundamentales de la visión nietzscheana de lo dionisiaco se hallan la embriaguez, la reconciliación del ser humano con la naturaleza y el “autoolvido de los estados dionisiacos, con sus límites y medidas” (NT “La visión dionisiaca”, 2: 468), entre otras. El estado dionisiaco puede comprenderse como la aniquilación de los límites apolíneos de la existencia y como un “desencadenamiento más grosero de las pulsiones inferiores [primaverales]” (NT “La visión dionisiaca”, 1: 462).

No obstante, las pulsiones dionisiacas pueden desembocar en un *grito de espanto*, puesto que, supone a la vez “el conocimiento de los horrores y absurdidades de la existencia, del orden alterado y de la regularidad irracional, el conocimiento en definitiva del muy enorme *sufrimiento* que hay en la naturaleza entera” (NT “La visión dionisiaca”, 3: 470). El estado dionisiaco viene acompañado por el desvelamiento de la naturaleza espantosa que produce náusea a los individuos. Con el fin de poder convivir con la *náusea dionisiaca*, Nietzsche propone

transformar aquellos pensamientos de náuseas sobre lo horroroso y lo absurdo de la existencia en representaciones con las que se pueda vivir: esas representaciones son lo *sublime* como la contención artística de lo horroroso, y lo *ridículo* en cuanto la descarga artística de las náuseas de lo absurdo. Estos dos elementos, entrelazados el uno con el

¹⁵⁹ Acerca de la supresión de las pasiones y de los instintos por parte de la moral tradicional se han expuesto a lo largo del capítulo II conceptos como culpabilidad, remordimiento, arrepentimiento o mala conciencia, entre otros.

otro, se unen para formar una obra de arte que imita a la embriaguez, que juega con la embriaguez. (NT “La visión dionisiaca”, 3: 469)

El filósofo plantea la fusión de las antítesis estilísticas que representan Apolo y Dioniso, que “sólo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la “voluntad” helénica, formando la obra de arte de la tragedia ática” (NT 94), ya que “Apolo no podía vivir sin Dioniso” (NT 18). A pesar de considerar lo dionisiaco “titánico” y “bárbaro”, el griego apolíneo admite que “su existencia entera, con toda su belleza y moderación, descansaba sobre un velado substrato de sufrimiento y de conocimiento, substrato que volvía a serle puesto al descubierto por lo dionisiaco” (NT 19). Y con el fin de poder vivir con este velo de sufrimiento, se funden lo apolíneo y lo dionisiaco con “una meta extraordinaria, crear una *posibilidad más allá de la existencia* y llegar también en ella a una *glorificación más alta* (mediante el arte)” (NT 103). De acuerdo con el pensamiento nietzscheano, el individuo debe convivir con lo dionisiaco, ya que “es el tremendo proceso mismo de la vida, y las culturas no son sino los frágiles y periclitantes intentos de crear una zona en la que se pueda vivir. Las culturas subliman las energías dionisiacas [...] Lo dionisiaco precede a la civilización y está bajo ella, es la dimensión amenazadora y a la vez seductora de lo monstruoso” (Safranski, *Biografía* 69).

De esta manera, puede justificarse estéticamente la existencia humana o, dicho en palabras de Nietzsche, “podemos asumir de nosotros mismos que [...] tenemos nuestra dignidad más elevada en el significado de obras de arte — solo como fenómeno estético están eternamente justificadas la existencia y el mundo” (NT 22). Lo dionisiaco se relaciona con la concepción estética del mundo, según la cual, la vida puede justificarse de forma estética. Así, puede argüirse tanto la transformación artística de la vida en una obra de arte como la del individuo, ya que, “el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte” (NT 95). Nietzsche utiliza como punto de referencia la tragedia griega en la que se presenta la unión de las dos fuerzas artísticas de lo apolíneo y lo dionisiaco. Movidado por el impulso apolíneo, el individuo encuentra belleza en la tragedia¹⁶⁰, es decir, asume el carácter trágico de la existencia aceptando el dolor y el sufrimiento de la misma. Para anular sentimientos (cristianos) de

¹⁶⁰ En este sentido, la tragedia nietzscheana puede entenderse como “el corazón oscuro que late tras las más altas expresiones de la alegría festiva de la humanidad” (Santiago Romero 41).

resentimiento y odio hacia la vida, el hombre, según el pensamiento nietzscheano, deberá *decir sí al dolor*¹⁶¹ y afirmar de esta manera la vida.

El modelo de vida de los griegos supone para el filósofo alemán una alternativa vitalista, ya que, estos, aún siendo conocedores de los horrores y espantos de la existencia, consiguen superar el pesimismo y el nihilismo. Al hilo de esta idea nietzscheana, puede afirmarse que para alcanzar tal objetivo, los griegos debieron desarrollar y fusionar la pulsión apolínea de la belleza con la pulsión dionisiaca que les acercaba a lo terrible de la vida: “El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia” (NT 16). En definitiva, los griegos debieron alcanzar el *conocimiento trágico* o la *sabiduría dionisiaca* y para poder vivir con ello tuvieron que crear

[...] por una necesidad hondísima, estos dioses: esto hemos de imaginarlo sin duda como un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la alegría: a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso. Aquel pueblo tan excitable en sus sentimientos, tan impetuoso en sus deseos, tan excepcionalmente capacitado para el sufrimiento, ¿de qué otro modo habría podido soportar la existencia [...]? (NT 16)

Carrillo Canán explica en un ensayo dedicado al dolor y el sufrimiento en Nietzsche que “el arte vendría a ser el único paliativo contra el conocimiento ‘inmoral’ de que la existencia no es, básica, o ‘primigeniamente’, nada más que ‘dolor’ y ‘sufrimiento’” (27). De esta forma, se justifica estéticamente la existencia, ya que lo horroroso y lo espantoso que encarna el conocimiento dionisiaco consigue paliarse a través del “verdadero propósito artístico de Apolo: bajo cuyo nombre reunimos nosotros todas aquellas innumerables ilusiones de la bella apariencia que en cada instante hacen digna de ser vivida la existencia e instan a vivir el instante siguiente” (NT 75). Y por tanto, la

¹⁶¹ En la filosofía de Nietzsche, se afirma y se acepta el dolor ofreciendo así una visión positiva del sufrimiento, ya que constituye la afirmación de la vida. Al hilo de esta idea, cabe recordar el concepto de crueldad (ya analizado en el capítulo II), puesto que está relacionado con la idea nietzscheana de la sustitución de la compasión por la crueldad misma. El filósofo defiende que “Debemos abrir los ojos y cambiar nuestra opinión respecto de la crueldad [...] Lo que constituye la dolorosa voluptuosidad de la tragedia es crueldad; lo que produce un efecto placentero en la llamada compasión trágica, en el fondo incluso en todo lo sublime, hasta llegar a los más altos y delicados estremecimientos de la metafísica, recibe solo su dulzura cuando se le mezcla el ingrediente de la crueldad” (MBM VII, 229). E incluso, Nietzsche sostiene que la crueldad no produce placer solamente en vista del sufrimiento ajeno, pero “también hay un goce abundante, sobreabundante en el propio sufrimiento, en el hacerse-sufrir-a-sí-mismo” (MBM VII, 229). La crueldad, el dolor, el sufrimiento son en definitiva sentimientos necesarios en el individuo, ya que, tal como se ha mencionado a lo largo de este capítulo III, Nietzsche alega que se debe aceptar la vida en su totalidad, con lo bueno y lo malo.

concepción moral del mundo, que antes se ha expuesto, queda imposibilitada y “automáticamente condenada de antemano toda moral que aspire a la ‘consonancia terrenal’ o la ‘corrección del mundo’ a ‘la felicidad terrenal para todos’” (Carrillo Canán 28). De acuerdo con la visión nietzscheana, la existencia (y su horror) no puede ser justificada desde la mirada moral sino desde la mirada estética.

Las ideas filosóficas expuestas concurren en la literatura británica decimonónica en tanto que, la propuesta de Nietzsche consiste en una alternativa vital a la concepción finisecular, en una “justificación estética de la vida” o un “esteticismo desfundamentado” (Herrero Senés 25) que puede hallarse en las obras vampíricas escogidas: “The Vampyre”, “Carmilla”, *Dracula* y, finalmente, *Varney the vampyre*. Los personajes vampíricos transitan en cada caso por caminos diferentes de la estética. Puede afirmarse que los vampiros encarnan lo dionisiaco, pues representan la naturaleza desatada, el desencadenamiento y la sublimación de los instintos, entre ellos el instinto de crueldad y se identifican con lo monstruoso y lo espantoso de la vida.

A su vez, pueden encarnar la concepción artística nietzscheana sobre la vida como obra de arte, ya que su cuerpo constituye un campo artístico de lucha donde las pulsiones que le habitan se desencadenan de todo límite, orden y regla social. Dada su existencia (eterna), el vampiro comprende el carácter trágico de la vida y puede ofrecer a sus víctimas la posibilidad de vivir *más allá del tiempo*. Asimismo, dado su aceptación de la muerte como parte de la vida, puede sostenerse que el vampiro acepta la vida en su totalidad con lo bueno y lo malo, *más allá del bien y del mal*. De esta manera, el vampiro no considera la concepción moral del mundo, según la cual los actos se justifican éticamente y se introduce la culpa y la mala conciencia, puesto que la propia naturaleza del vampiro implica la sublimación de los instintos y las pasiones a diferencia de la moral (cristiana¹⁶², por ejemplo).

Así pues, ¿de qué otra manera podrían los villanos y las villanas byronianas de los textos vampíricos reunir algunos de los rasgos del programa nietzscheano acerca de la concepción estética de su identidad? En los apartados siguientes se trata de contestar a esta pregunta a través de la vampiresa como mujer abismal y dionisiaca y del vampiro como hombre estético (el dandi). ¿De qué otra manera vencen estos personajes vampíricos el nihilismo latente en la cultura finisecular?

¹⁶² Aunque no cabe olvidar que el mito del vampiro se puede considerar un producto del Cristianismo tal como se ha expuesto en el estudio introductorio de la tesis.

Por concepción finisecular se entiende la mirada de rasgos pertinentes del final del siglo determinados por la decadencia:

la angustia existencial, la protesta contra el desarrollo históricamente objetivo, las fantasías de autodestrucción, el despertar del irracionalismo, el intento de escapar del comercialismo y de la preponderancia económica, el sincretismo cristiano-pagano, el culto a la belleza, la consciencia de decadencia (pesimismo), la crítica de la civilización democrática, la obsesión por la muerte desde la perspectiva individual y por la dicotomía genio/locura, la ubicación del sujeto en el paisaje urbano, la exclusión total de ideales de compasión o regeneración social, el cosmopolitismo mezclado con el nacionalismo. (Herrero Senés 31)

Entre estas características nihilistas destaca sobre todo la formulación nietzscheana según la cual “¡Dios ha muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! ¿Cómo podremos consolarnos, asesinos entre los asesinos? Lo más sagrado y poderoso que poseía hasta ahora el mundo se ha desangrado bajo nuestros cuchillos. ¿Quién nos lavará esa sangre?” (GC III, 125), puesto que, provoca en los individuos la pérdida en la creencia en el cristianismo y por tanto, una angustia existencial y un pesimismo profundo que desemboca en la comprensión de la vida como un proceso insignificante. Ante esta visión finisecular, Nietzsche propone reconocer el nihilismo, asumirlo y *abrazarlo* para poder establecer las bases de la “transvaloración de todos los valores” (Herrero Senés 36). Este proceso supone para el individuo un recorrido necesario para poder deshacerse de la visión pesimista acerca de la vida. En *Nietzsche y la redención del azar*, Remedios Ávila Crespo diferencia entre dos tipos de existencias: la existencia culpable, perteneciente a la concepción cristiana, y la existencia inocente, propuesta y llevada a cabo por Nietzsche. Según el cristianismo, el individuo manifiesta una culpabilidad de la existencia debido al pecado original. Sin embargo, a través de la llegada de Jesucristo se ofrece la posibilidad de redención, de recorrer “el camino de la inocencia, de la falta de culpa” (240). No obstante, este camino se opone a la vida inocente y por tanto, a la inocencia del devenir nietzscheano, puesto que supone la posibilidad de liberarse del pecado. La redención cristiana conduce a que el destino del individuo difiera entre la salvación o la condena. Este tipo de existencia se identifica según Remedios Ávila como una existencia cerrada. Sin embargo,

si la existencia es culpable, si es un delito atravesar los umbrales de la vida, el tiempo no es más que el pago de esa culpa, y la voluntad, que contempla desde el instante el

tiempo transcurrido y el porvenir, no serán más que una voluntad indecisa o transmutada en estatua de sal. Nietzsche contempla la posibilidad de liberar a la voluntad misma, de hacerla intervenir activamente en el curso del tiempo a condición de que deje de ser portavoz de la venganza y del resentimiento, y elimine el prejuicio de una supuesta caída y de una culpa al principio de los tiempos. Cuando la voluntad sea capaz de convertir todo “fue” en un “así lo quise”, entonces el pasado mismo habrá dejado de ser culpable, y allí se instalará por el contrario la inocencia. (410)

A diferencia de la existencia cerrada cristiana, Nietzsche propone una existencia inocente, abierta, *más allá del bien y del mal* basada en una voluntad de poder que es “pues, otra forma de decir vida” (358). De acuerdo con la filosofía nietzscheana, para poder vivir en la inocencia del devenir, el individuo debe despojarse de la existencia cerrada y por tanto, de la concepción lineal del tiempo y aceptar, en cambio, la circularidad del tiempo, la necesidad de vivir como si esta fuera la única vida posible (Ávila Crespo 364). Para poder, en última instancia, abrazar el eterno retorno y amar el destino se requiere el prototipo nietzscheano de lo *ultrahumano*, aquel hombre-artista que, implicado con lo estético, “revaloriza la más minúscula parte de la vida, haciéndola apetecible, visible, perfilando sus detalles, dotándole de forma bella” (Herrero Senés 119). A diferencia del individuo nihilista que desprecia la vida, el prototipo nietzscheano sobrevive el malestar finisecular y afirma la vida en su totalidad para, al fin, convertirla en una obra de arte.

Asimismo, el prototipo nietzscheano libera sus instintos dionisíacos (como la crueldad, véase capítulo II) y destaca también la pasión de la belleza. Este hecho es característico, por una parte, de los dandis y en este caso, del vampiro dandi, quien puede percibirse como el hombre estético que convierte su vida en una obra de arte y, por otra parte, de la mujer vampiro abismal, quien revela su condición fatal (es decir, la idea de muerte unida a la belleza). Ambos tipos se analizan en los apartados siguientes, en los cuales se va a comprobar el *sí dionisíaco a la vida* que encarna la belleza apasionada de los personajes vampíricos.

Envueltos en el hedonismo, los vampiros en tanto que hombre y mujer estética, siguen la estetización de la vida, la conversión de esta en una obra de arte. Según Salvatore Schiffer, la conversión de la vida en una obra de arte plantea una dialéctica entre la estética del alma y del cuerpo. La estética de Nietzsche se conforma a partir del “hedonismo epicúreo—representado por Dioniso— y la ascesis estoica —representada a su vez por Apolo” (117). El hombre estético se dejaría guiar en este caso por el

hedonismo epicúreo y así disfrutar de los placeres dionisiacos. De este modo, surge un nuevo hedonismo en el contexto del fin de siglo decimonónico, en el cual, como sugiere Martínez Victorio, “se produjo la reivindicación del presente, del disfrute de vida disponible” (“Narciso y Dioniso” 201). Esta nueva forma de gozar la vida y la belleza en su totalidad está relacionada con la figura de Dioniso, que se ha introducido al principio del capítulo. El Dios Dioniso se considera el epítome del hedonismo y del placer estético y constituye la cristalización de una concepción del mundo y de la vida que afirma la existencia y la voluntad.

En los siguientes dos apartados se pretende profundizar, por una parte, en los personajes femeninos vampíricos como mujeres fatales, dionisiacas y abismales (Carmilla, Lucy y las tres vampiras del castillo del Conde) y, por otra parte, en los don juanes reminiscentes (Lord Ruthven, el Conde y Sir Francis Varney, aunque este último en menor medida) como hombres dandis estéticos. Ambas tipologías de villanos byronianos acumulan varias de las cualidades que caracteriza el programa nietzscheano de la vida como obra de arte y su justificación estética. Por tanto, se trata de encontrar otras sinergias nietzscheanas, distintas de las ya expuestas en los dos primeros capítulos (dedicados a las nociones del tiempo y al instinto de crueldad) en los vampiros, que puedan concordar con su filosofía.

**CARMILLA, LUCY Y “DEMONS OF THE PIT”: MUJERES ABISMALES,
DOLOROSAMENTE BELLAS**

En las siguientes líneas se analiza a las vampiresas Carmilla, Lucy y las tres vampiresas del castillo del Conde como mujeres abismales, dionisiacas y fatales en clave nietzscheana. Para ello, el estudio se centra en la concepción estética de su identidad con hincapié en la noción de la vida y el cuerpo como obras de arte. Asimismo, se profundiza en su encarnación de mujeres dionisiacas, que conducen a un encuentro con el abismo y por tanto, con el carácter trágico de la vida. Finalmente, se indaga en la erótica del poder de las vampiresas, potenciada por el erotismo, la seducción, la perversión, la sexualidad y, por último, la fusión de lo bello y lo sublime.

Cabría destacar la recopilación que realiza Martínez Victorio inspirándose en un estudio de Nina Auerbach para introducir cuatro tipos de mujeres característicos de la literatura inglesa del siglo XIX: “*el ángel doméstico, la mujer con pasado* (con el icono central de la *mujer fatal* como elemento más representativo), la *prostituta* y la *nueva mujer*” (“Decadentismo y misoginia” 597). De la mujer con pasado o la mujer fatal bebe la vampiresa, presente en los textos que conciernen este estudio¹⁶³. A parte de la *femme fatale* de tintes vampíricos, también se encuentran los ángeles domésticos o ángeles del hogar como es el caso de Mina en *Dracula*, Ianthe en “The Vampyre”, Laura en “Carmilla” o Flora en *Varney the vampyre*. Estos personajes angelicales encarnan en cierto modo la divinidad que el resto de personajes (sobre todo los héroes carlyleanos) identifican en sus cualidades, convirtiéndolas a su vez en heroínas carlyleanas¹⁶⁴. Los personajes que se identifican con el ángel del hogar se presentan en las obras como las primeras víctimas de los vampiros dada su divinidad, inocencia y fe. Desde la mirada victoriana, la vampiresa corrompe el espacio sagrado en el que se protege la mujer angelical. Este prototipo literario femenino está relacionado con la visión decimonónica de la mujer que considera que “fue creada para ser compañera sumisa del hombre, para que superviviera la humanidad gracias a su fertilidad. Sin embargo, la mujer fue

¹⁶³ Cabe recordar la tipología vampírica que realiza Frayling para el siglo XIX: el vampiro folclórico, la fuerza invisible, la mujer fatal y el aristócrata satánico (*vid. Vampyres* 62).

¹⁶⁴ Además, los tres pilares de los héroes carlyleanos (que se pueden trasladar a las heroínas) están constituidos por la fe, el progreso y el deber.

luchando para que esto cambiara, y fue conquistando terrenos que hasta entonces le estaban vetados por el hombre” (Santidrián Padilla 29). De este modo, la mujer que “ya desde tiempos de Eva, [...] vivió bajo el dominio del varón” (11) y se culpó como responsable del pecado original, se identifica desde la segunda mitad del siglo XIX con aquellas fuerzas femeninas “rebeldes contra el sistema en el que vivían, que ambicionaron un poder negado por siglos [y que] fueron consideradas por la sociedad como malas y/o perversas” (11). Surgen nuevos prototipos femeninos: la mujer fatal y la nueva mujer que anhelan la emancipación y la libertad.

Así pues, el surgimiento de la mujer fatal refleja una realidad social que las mujeres aún sufrían en el siglo diecinueve¹⁶⁵. A luz de esta premisa, Mario Praz sostiene que “siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura¹⁶⁶, porque mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de femineidad prepotente y cruel” (347). En la primera mitad del siglo, “la función de la llama que atrae y quema la ejerce el hombre fatal (el héroe byroniano) [...] y la mujer fatal en la segunda mitad del siglo” (381).

Ahora bien, ¿cuáles son las características que constituyen a la *femme fatale*? Mario Praz afirma que el prototipo de mujer fatal que ha creado el poeta Algernon Charles Swinburne repercute e influye en la literatura inglesa decimonónica:

[...] siempre hermosa más allá del deseo y cruel más allá de toda palabra, pálida de orgullo y cansada de obrar mal; una silenciosa ira contra Dios y los hombres arde, blanca y reprimida, en su claro rostro [...] trenzada al modo de escamas compactas como de una crisálida de serpiente, alzada y ondulada y redondeada a semejanza de una concha marina. Todos sus ornamentos parecen participar de la naturaleza fatal de la mujer. Lleva en ellos la marca de una belleza que ahora sale del infierno [...] sus ojos están llenos de una orgullosa e impasible lascivia de oro y de sangre; sus cabellos,

¹⁶⁵ El surgimiento de la mujer fatal en contraposición al ángel del hogar pone de manifiesto las frustraciones sexuales masculinas: “once the men of the middle classes had “elevated” their wives to the position of spotless, quasivirginal household nuns [...] they discovered that they had fashioned in their own minds bleak monsters of sexual frustration” (Dijkstra 357). Estas frustraciones y fantasías se presentan como fruto de las prohibiciones y de los límites impuestos por la sociedad victoriana, ya que: “aquello que de día la etiqueta social declaraba prohibido, arraigaba en la fantasía y buscaba su liberación en las sombras de la noche” (Borrmann 187). En esta doble vida victoriana surge la figura de la prostituta también en contraposición a la mujer doméstica: “La ramera y la madre de familia solían ser los dos polos opuestos que definían los papeles de la mujer” (188). En un estudio dedicado a la mujer victoriana, Duncan Crow sostiene que “if a woman had been turned into a virgin in the drawing-room, she had to compensate for this being the prostitute elsewhere” (30).

¹⁶⁶ Este hecho se debe a lo que Nick Groom define como “a fashion for often perverse depictions of powerful, violent women” (289).

espesos y crespos, parecen prontos a separarse vibrando y a desnudarse en serpiente [...] su boca es más cruel que la de un tigre, más fría que la de una serpiente, y hermosa como la de ninguna mujer. Es la más letal Venus encarnada, Lamia retransformada, investida ya de una más plena belleza, pero despojada de todo atributo femenino que no sea propio de la serpiente [...] pronta a absorber la vida de su amante [...] una conversación entre la mujer y el gusano de Nilo, como si esta unión para la muerte fuera una monstruosa unión de amor. (444-446)

Así pues, la mujer fatal posee una belleza que se fundamenta sobre el mal abismal. Asimismo, se le relaciona con la serpiente el “símbolo de la muerte”¹⁶⁷ (Santidrián Padilla 171) y se identifica con aquella “hembra seductora, dura y apasionada y cruel, soberbia y orgullosa de felina belleza, explosiva y mansa, melancólica y encendida, hiriente por dentro y acariciante por fuera” (136). La relación de la mujer con la serpiente ha sido matizada también por el filósofo Nietzsche, quien afirma en *El Anticristo* que “La mujer es, por su esencia, serpiente, Eva —esto lo sabe todo sacerdote” (AC, 48). Bram Dijkstra también defiende las implicaciones malignas de la serpiente que encarna la mujer: “in the evil, bestial implications of her beauty, woman was not only tempted by the snake but was the snake herself” (305).

Para la sociedad victoriana, el surgimiento de esta fuerza femenina supone un nuevo cuestionamiento de la sexualidad y sobre todo, del poder patriarcal. En *The Living Dead*, James Twitchell ofrece otra clave hermenéutica, según la cual puede realizarse una lectura de la mujer fatal desde la mirada victoriana: “Could the myth of the *femme fatale* represent a sublimated male desire to deprive the woman of her sexuality and thus make her subservient to his will? For the *femme fatale* is wonderfully attractive. She can castrate as well as seduce” (66). La mujer fatal se identifica como objeto de deseo masculino, aunque, a su vez, puede restablecer los valores de género y *castrar* el poder masculino.

Entre las múltiples obras que Nina Auerbach dedica a la figura de la mujer, se encuentra *Women and Demon*, un estudio donde la autora defiende la naturaleza

¹⁶⁷ La investigadora indaga en la simbología que rodea la figura de la serpiente y afirma que “según la historia del Antiguo Egipto, el mundo lo creó la Serpiente Original, *Atoum*, por medio de la recreación de su propio espíritu, llegando al placer de la eyaculación por la boca, y no por el sexo, pues él es el pontífice del Verbo y del Espíritu” (171). A parte del símbolo de Lucifer, la serpiente puede interpretarse como la naturaleza andrógina, la fertilidad, la traición, el encantamiento, etc. Véase pp. 170-173. También Frazer trata la figura de la serpiente respecto a su regeneración como símbolo de inmortalidad: “in many cultures snakes are viewed as immortal and appear in myths to explain the origin of human mortality: the Creator’s messenger got confused and mistakenly announced that it was the snake, not man, who was to acquire the habit of shedding the skin and thereby become immortal” (59).

prometéica de su particular heroína femenina: “My female hero is a single vivid creature of seemingly endless mutations and personae” (2). Dado el amplio abanico de posibilidades interpretativas respecto a la figura de la mujer fatal, también se la ha relacionado con la vampiresa. Esta lectura puede hallarse en Walter Pater, quien ofrece el epítome de la mujer fatal en *Studies in the History of the Renaissance* (1873), relacionándola con la “Gioconda” de Leonardo da Vinci: “She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave” (118). Más adelante, críticos como Mario Praz unen el concepto del vampirismo con la belleza imperiosa, medusea y cruel, de modo que, la mujer fatal “fría, [que] no sabe llorar, al contrario, se complace viendo el sufrimiento, es un vampiro” (414). Puede sostenerse que la figura de la vampiresa encarna los anhelos y los miedos decimonónicos¹⁶⁸: “The female life-in-death figure may be a metaphor for higher, or at least other concerns, but if we look at her simply as a literal woman, her recurrent fits of vampirism, somnambulism, mesmerism, or hysterical paralysis illuminate powers that were somewhat fancifully, somewhat wistfully, and somewhat fearfully imagined in women throughout the century” (Auerbach, *Demon* 15). Al fin y al cabo, la vampiresa, en tanto que mujer fatal, desestabiliza el orden y el poder patriarcal a través de la belleza, la seducción y la hipnosis y por tanto, supone un peligro social, ya que, “bajo la cómplice mirada de la Luna, las damas nocturnas abandonan sus gélidas sepulturas, sus estériles aposentos de la nada, y sus bellos cuerpos incorruptos, mortalmente subyugantes, se yerguen a la vida y se rebelan ante la Muerte” (Santidrián Padilla 90).

Ahora bien, ¿constituye la vampiresa como mujer fatal el epítome de la mujer dionisiaca nietzscheana? Para aclarar esta idea, se apela a las teorías de Valls Oyarzun, quien sostiene que la mujer fatal puede identificarse con la mujer dionisiaca “siempre que el concepto presuponga la idea ultrarrealista del fondo dionisiaco nietzscheano” (181), es decir, el sustrato profundo de la vida. Por mujer fatal ultrarrealista se entiende “una figura atractiva, promesa del placer indescriptible, pero deletérea por regla general” (182). Con el fin de precisar qué tipo de mujer fatal casa bien con el programa nietzscheano de lo dionisiaco, el investigador considera la metáfora que Nietzsche describe en la *Gaya Ciencia*: “la vida es una mujer” (GC IV, 339). De acuerdo con Valls Oyarzun, esta metáfora “En primer lugar, afirma la presencia de un velo apolíneo que

¹⁶⁸ Debido a estos anhelos femeninos, puede afirmarse que “no century depicted woman as vampire, as castrater, as killer so consistenly as the nineteenth” (Gay 27).

domine lo monstruoso en el fondo dionisiaco y, en segundo, la representación del pensamiento abismal o eterno retorno” (179). Así pues, para comprender la vida (el abismo, el fondo dionisiaco, el eterno retorno) como mujer, cabe recuperar la idea nietzscheana del abismo, según la cual, tanto el individuo como el abismo miran dentro de sí mismos. Sin embargo, el individuo deberá ser capaz de “‘morder la serpiente’ y, por tanto, enseñorearse del propio abismo [puesto que] solo los individuos fuertes, capaces de abrazar la sublime inmensidad telúrica del fondo dionisiaco [...] alcanzan, en última instancia, el estadio de *ultrahombre*” (182). El investigador defiende que, por tanto, la metáfora de la vida como mujer permite comparar la relación del *ultrahombre* con la mujer en términos similares a su relación con el abismo, “pero si el hombre no reúne valor suficiente para morder la serpiente”, lo suyo es que acabe siendo devorado por este mismo enigma, esto es, por la mujer, por el abismo” (182-183). En este sentido, puede referirse a la mujer dionisiaca como una mujer abismal, quien por su encarnación del fondo dionisiaco, puede convertirse en una *ultramujer* nietzscheana. Cabe aclarar que el término no figura en el canon nietzscheano, aunque varias de sus explicaciones apuntan hacia esta idea. Valls Oyarzun lo describe como un término propio de la crítica literaria (pues en dicho ámbito, el término sí tiene tradición) y lo desarrolla por primera vez de manera sistemática (179-199). Por lo tanto, la mujer fatal que reúne características del programa nietzscheano sería la mujer dionisiaca y abismal, cuyos rasgos se hallan idénticos a los del *ultrahombre*: “vocación telúrica, anhelo estético, instinto de crueldad, voluntad de poder y responsabilidad individual” (183).

El prototipo femenino aquí descrito, es decir, el de la mujer abismal (y fatal), puede identificarse con la vampiresa, siempre y cuando esta última muestre las sinergias dionisiacas nietzscheanas que sostienen el arquetipo de la *ultramujer*: el placer dionisiaco, el pensamiento abismal, los placeres embriagadores, el goce hedonista, la sublimación de los instintos (la crueldad, la sexualidad, etc.) y la visión respecto a la vida. De modo que, si estas características se identifican dominantes en los personajes vampíricos, podría argüirse su representación de la mujer dionisiaca, fatal y abismal.

Asimismo, si la vida es una mujer y el concepto vital que propone Nietzsche es aquel de vivir según la doctrina del *eterno retorno* (doctrina que sigue el *ultrahombre*), en este caso, la *ultramujer*, la mujer abismal puede concebirse como la encarnación del eterno femenino¹⁶⁹. Para Nietzsche, el eterno femenino representa el “devenir

¹⁶⁹ Cabe matizar otra interpretación de lo eterno femenino como verdad divina, que “casa mejor con el concepto de Goethe [...] [sin embargo] Nietzsche utiliza el concepto de eterno femenino en contadas

monstruoso y no [...] la encarnación de la divinidad metafísica” (Valls Oyarzun 180). Esto último se identifica con la mujer doméstica y angelical de valores carlyleanos, según quien la vida “se concibe sobre la base de una verdad divina inmutable” (182).

Al amparo de las ideas expuestas, cabe analizar si las vampiresas Carmilla, Lucy y los tres “demonios del infierno” representan encarnaciones de las mujeres abismales y dionisiacas en clave nietzscheana. Para ello, se debe aludir a su concepción estética de la identidad (vida y cuerpo como obra de arte), pero también a su voluntad de poder fuerte, de aspiraciones titánicas que les permite sublimar los instintos y disfrutar de los placeres dionisiacos. Dado que el poder de la vampiresa gira en torno a la erótica, las nociones de la seducción, erotismo, perversión y sexualidad forman parte de su *modus operandi*. Además, la figura de la vampiresa se fundamenta sobre todo en la fusión de lo bello y lo sublime, la cual fortalece su empoderamiento y convierte a la vampiresa en “our dark angel, she is Lilith triumphant, woman at her strong and invincible best, passionate, rebellious, and assertive” (Senf, “Daughters of Lilith” 213).

En cuanto a la primera noción, la seducción, Jean Baudrillard, en un texto con el mismo nombre, sostiene que ha sido relacionada desde siempre con el mal: “Para la religión fue una estrategia del diablo, ya fuese bruja o amante. La seducción es siempre la del mal [...]. Esta maldición ha permanecido a través de la moral y la filosofía, hoy a través del psicoanálisis y la ‘liberación del deseo’” (9). Esta concepción malvada de la seducción se debe a que se considera que “vela siempre por destruir el orden de Dios” (10). Y en consecuencia, se le atribuye a la mujer: “Ahí es donde seducción y feminidad se confunden, se han confundido siempre. Cualquier masculinidad ha estado siempre obsesionada por esta repentina reversibilidad de lo femenino. Seducción y feminidad son ineludibles en cuanto reverso mismo del sexo, del sentido, del poder” (10). En este sentido, lo femenino supone un peligro para lo masculino, ya que, según Baudrillard, “lo femenino no es solamente seducción, es también desafío a lo masculino por ser el sexo, por asumir el monopolio del sexo y del placer” (27). Según lo expuesto, para el crítico, la seducción implica una estrategia de desplazamiento que desarrolla la mujer a través este poder, puesto que, seducir, *seducere* (del latín) significa “llevar aparte, desviar de su vía” (22).

Así pues, Baudrillard concibe en la mujer un peligro para el hombre debido a que la fuerza de lo femenino está constituida por la seducción y, además, “lo femenino

ocasiones, bien para referirse a la relación del *ultrahombre* con la mujer, bien para aportar pruebas en torno a la metáfora de la mujer como vida” (Valls Oyarzun 180).

nunca ha sido dominado: siempre ha sido dominante” (22). Esta fuerza soberana femenina de la seductora eclipsa, según el autor, “cualquier contexto, cualquier voluntad” (83). Según lo expresado, puede relacionarse la noción de la seducción con la vampiresa, ya que esta, como encarnación de la mujer fatal, abismal e dionisiaca, puede anular la voluntad de poder del hombre, de su víctima mediante el uso de esta fuerza soberana. Asimismo, la vampiresa puede hacer uso de la seducción para *desplazar*, en términos baudrillanos, a los personajes masculinos y revertir los roles de género y de poder en la sociedad decimonónica. Además, su *modus operandi* se basa sobre todo en seducir paulatinamente *des-velando* el secreto de su naturaleza: “la seducción juega sobre la intuición de lo que en el otro permanece eternamente secreto para él mismo, sobre lo que jamás sabré de él y que, sin embargo, me atrae bajo el sello del secreto” (Baudrillard, *Transparencia* 177).

Al igual que Baudrillard analiza el poder de la seducción, Julia Kristeva profundiza en los poderes de la perversión. La autora comienza relacionando la perversión con lo abyecto, ya que “no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe” (25). En este aspecto, la perversión puede identificarse con el mismo poder de la seducción, dado que ambas desafían, desplazan y desvían. El ejemplo que ofrece Kristeva como epítome de la abyección lo representa el cadáver (*cadere* del latín, caer), quien ha caído y “trastorna más violentamente aún la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso” (10). Así pues, el cadáver “sin Dios y fuerza de la ciencia” (11) se relaciona con lo abyecto, en tanto que ambos conceptos unidos se conciben como una “extrañeza imaginaria y amenaza real, [que] nos llama y termina por sumergirnos. No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (11). Cabe matizar la afirmación de la autora, según quien, “aquel que rechaza la moral no es abyecto — [ya que] puede haber grandeza en lo amoral” (11).

Es a través del *cadáver* que el individuo experimenta la nada, el horror de la muerte. Además, para Kristeva, la literatura moderna “propone una sublimación de la abyección. Es así como se sustituye a las funciones que antes cumplía lo sagrado, en los confines de la identidad subjetiva y social” (39). A luz de estas ideas, la vampiresa reúne algunos de los rasgos que Kristeva plantea respecto al poder de la perversión, ya que puede simbolizar aquel *cadáver que ha caído* y que trastorna las normas sociales. Asimismo, los personajes vampíricos pueden relacionarse con la idea que la autora

plantea sobre el cristianismo: “una de las genialidades del Cristianismo [...] es haber recogido en un único gesto la perversión y la belleza como el anverso y el reverso de una misma economía” (165). Kristeva sostiene que, según las creencias cristianas, “el pecado es también condición de lo Bello” (162) y, por tanto, se le atribuye a la mujer: “la carne desbordante del pecado es la de ambos sexos, pero su raíz y su representación fundamental no es otra que la tentación femenina” (167).

La alusión al relato bíblico de la caída recuerda al comienzo de la alteridad diabólica de la mujer, que desemboca, en última instancia, en la figura de la vampiresa, pudiendo considerarse esta como invención del propio cristianismo. Aquella literatura que defendía Kristeva que subordina lo abyecto sobre lo sagrado se percibe también en la literatura vampírica, ya que, la vampiresa no desempeña la función de la mujer angelical, sino de la mujer abismal y dionisiaca, que bebe de la fuerza femenina kristeviana: “dadora de vida — arrancadora de vida [...] es un Jano que enlaza belleza y muerte [...] también ella es poder negro que señala lo efímero de la sublimación y el inexplorable fin de la vida, la muerte, el hombre” (214). En este sentido, puede afirmarse de la vampiresa, aquello que la filósofa entiende como la “mujer desencadenada, ávida de sexo y de poder” (222). Ya que, al fin y al cabo, la vampiresa representa la femineidad salvaje, obscena y amenazadora que proyecta a la vez que desnuda la pulsión de la muerte.

A parte de la seducción y la perversión, la vampiresa hace uso de otro de sus poderes: el erotismo. Georges Bataille dedica varios textos a esta noción. En *El Erotismo* (1996), sostiene que la sexualidad humana se ve potenciada por la conciencia de la muerte. Ahora bien, ¿de qué manera entronca el erotismo y la sexualidad con la muerte? Bataille afirma que “para nosotros, que somos seres discontinuos, la muerte tiene el sentido de la continuidad, la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser” (17). Puede argüirse que es, en este aspecto, cómo el individuo experimenta tanto la muerte como la sexualidad: descomponiéndose y recomponiéndose. En consecuencia, la sexualidad aproxima al individuo a la muerte, quien se halla fascinado por la transgresión y la prohibición que confluyen en el propio erotismo: “en el extremo queremos resueltamente lo que pone en peligro nuestra vida” (91). El individuo anhela el peligro vital dado que

tiene un deseo angustioso de hacer durar su individualidad para siempre, pero al mismo tiempo, no sólo conoce la imposibilidad a la que, en este sentido, se enfrenta, sino que a

este deseo le opone otro contrario: la búsqueda de la continuidad del Ser, es decir, de la conexión con el todo, para la cual habría que disolverse en él, es decir, morir. Así es como el ser humano quiere vivir pero no acaba de satisfacerle la individualidad, sino que desea ir más allá de esa especie de soledad vital. (Castellanos Rodríguez 3)

Y es a través de la sexualidad como el individuo puede superar a su vez el miedo a la muerte y, por tanto, “una intensificación de la vida” (5). La teoría de Bataille respecto al erotismo como fascinación ante la muerte puede entenderse en clave vampírica, puesto que la vampiresa encarna la propia muerte, que fascina a la vez que repugna a sus víctimas, dado que se trata de una suerte de mujer fatal, cuya belleza “is both sinister and tempting” (Gilbert and Gubar 460) A su vez, la vampiresa ofrece al individuo el peligro vital que anhela la propia continuidad del ser a través de la muerte. Además, si se tiene en consideración la teoría del pensador francés, según la cual “en el sacrificio, la víctima era elegida de tal manera que su perfección consiguiera poner en evidencia la brutalidad de la muerte” (109), pueden evidenciarse ciertas semejanzas entre la víctima angelical, inocente y joven escogida por el vampiro (la encarnación de la propia muerte).

Como ya es bien sabido, Michel Foucault también trata el tema de la sexualidad a lo largo de tres volúmenes: *La voluntad de saber*, *El uso de los placeres* y *La inquietud de sí*. Con el fin de enlazar la sexualidad desde un punto de vista foucaultiano con la figura del vampiro, cabe detenerse en los mecanismos de poder que el pensador francés identifica. El objetivo de Foucault se centra en analizar la relación entre el poder y la sexualidad, partiendo desde la “carne cristiana” hasta el desarrollo de la misma en figuras, como puede ser, la mujer. Al referirse a la “carne cristiana”, Foucault menciona la “ética de la carne” cuyo rasgo fundamental lo constituye

la disociación —aunque sea parcial— de este conjunto. Esta disociación se distinguirá, por un lado, por cierta “elisión” del placer (desvalorización moral por la prescripción dada en la pastoral cristiana a no buscar la voluptuosidad como fin de la práctica sexual; desvalorización teórica que se traduce en la extrema dificultad de dar su lugar al placer en la concepción de la sexualidad); igualmente, se distinguirá por una problematización cada vez más intensa del deseo (en el que se verá la señal original de la naturaleza caída en pecado o la estructura propia del ser humano). (II, 41)

A luz de esta idea, la naturaleza caída del individuo reprime la sexualidad. Por ello, el filósofo se cuestiona: “¿Estaríamos ya liberados de esos dos largos siglos donde la

historia de la sexualidad debería leerse en primer término como la crónica de una represión creciente?” (I, 7). Esta represión provocada por la “culpa histórica” desemboca también en la sociedad decimonónica, a quien dedica un capítulo titulado “Nosotros, los victorianos”, en el cual alega las similitudes entre su sociedad actual y la victoriana: “ese inglés sin identidad puede servir de figura central a la historia de una sexualidad moderna que en buena parte se forma ya con la pastoral cristiana” (I, 16). Foucault plantea que el individuo se deshaga de la naturaleza pecadora del sexo y rehuya de la problematización moral de los placeres, ya que “estamos en una sociedad del ‘sexo’ o, mejor, de ‘sexualidad’: [en la cual] los mecanismos del poder se dirigen al cuerpo, a la vida [...] el poder habla de la sexualidad y a la sexualidad” (I, 88). Para el filósofo, la sexualidad representa el instrumento de poder del que el individuo hace uso. E identifica el cuerpo de la mujer como epítome del cuerpo saturado de sexualidad, proceso que define como “Histerización del cuerpo de la mujer: triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado —calificado y descalificado— como cuerpo integralmente saturado de sexualidad” (I, 62). Esto se debe a que las mujeres eran consideradas “social y fisiológicamente destinadas al matrimonio y a la procreación” (III, 115). Este tipo de mujer se identifica, como ya se ha visto anteriormente, con la figura del ángel del hogar. A pesar de representar un cuerpo saturado de sexualidad, la mujer decimonónica no desarrolla esta sexualidad como mecanismo e instrumento de poder, dado que, por una parte, no posee derecho a la vida pública y, por otra parte, su vida privada está “cuidadosamente protegida y organizada, [ya que] [...] constituye el centro de referencia de las conductas y uno de los principios de su valorización [...] el individualismo en ellas es débil y las relaciones de uno consigo mismo apenas se desarrollan” (III, 41). Los espacios públicos y privados (o cerrados) simbolizan para la mujer la opresión, dado que está relegada y confinada al ámbito de lo privado y a la esfera doméstica y no dispone de acceso al ámbito público.

No obstante, como ya se ha señalado, surge e irrumpe hacia el final de siglo una fuerza femenina que se concienza tanto de su cuerpo como de su poder. Un fenómeno parecido ocurre con la figura de la vampiresa, quien podía entenderse en clave foucaultiana, puesto que emplea la sexualidad como *modus operandi*. La vampiresa, en tanto que mujer dionisiaca que disfruta de los placeres embriagadores y sexuales, se sirve de la sexualidad en las relaciones de poder con sus víctimas. Asimismo, convergen en ella la muerte y la sexualidad, pues, según Foucault, “el sexo está atravesado por el instinto de muerte” (I, 93). La vampiresa invade la vida a través de la sexualidad y

presenta el *gruñido de la muerte*: “el dispositivo de sexualidad permite a las técnicas de poder la invasión de la vida, el punto ficticio del sexo, establecido por el mismo dispositivo, ejerce sobre todos bastante fascinación como para que aceptemos oír cómo gruñe allí la muerte” (I, 93).

Finalmente, la erótica del poder de la vampiresa se potencia también por la fusión de lo bello y lo sublime que confluyen en su figura. Respecto a esta última idea, Edmund Burke es considerado uno de los primeros autores en diferenciar ambos conceptos en la crítica del arte inglesa. Burke sostiene que “los objetos sublimes son de grandes dimensiones, y los bellos, comparativamente pequeños; la belleza debería ser lisa y pulida; lo grande, áspero y negligente [...] la belleza no debería ser oscura; lo grande debería ser sólido e incluso macizo. En efecto, son ideas (la belleza y lo sublime) de naturaleza muy diferente, ya que una se funda en el dolor, y la otra en el placer” (180).

Los rasgos definitorios de lo bello y lo sublime pueden entenderse en clave vampírica, ya que se funde en el vampiro tanto la idea de oscuridad, grandeza y temor como la belleza, lo bello “[que] se funda en el mero placer positivo” (223). La idea burkiana de la superioridad de lo sublime sobre lo bello se manifiesta también en la figura del vampiro, donde lo sublime ejerce el poder, dado el asombro y el terror que genera, pero también por el placer que le acompaña. A este tipo de placer relativo, Burke lo define como “deleite” (76) y defiende la posibilidad del placer en el dolor: “las ideas de dolor y, sobre todo, las de la muerte, nos afectan tanto, que, mientras permanecemos en presencia de cualquier cosa que se supone capaz de infligirnos una de las dos, es imposible no experimentar terror” (109). En este sentido, las vampiresas Carmilla, Lucy y los “demonios del infierno” constituyen epítomes de la encarnación de lo bello y lo sublime, ya que infunden en sus víctimas sentimientos de terror, miedo y asombro unidos al deleite, dolor y fascinación.

Esto es debido a que la figura de la vampiresa posee una belleza estremecedora y sublime, distinta a la belleza *pulida* de la mujer angelical y doméstica. Byung-Chul Hun, un filósofo surcoreano actual especialista en estudios culturales, en un texto reciente, *La salvación de lo bello*, aborda este concepto en sus dos vertientes: lo bello como espacio pulido donde no hay cabida para el dolor y la culpa y de donde se elimina “la *alteridad* o la negatividad de lo *distinto* y de lo *extraño*” (16) y lo bello efímero, lo Otro, lo feo, lo torcido, lo distinto. El filósofo propone la salvación de lo bello devolviéndole “una sublimidad que no pueda interiorizarla” (38), puesto que “la tarea

del arte consiste en la salvación de lo otro. La salvación de lo bello es la salvación de lo distinto” (94). El pensador critica la ansiedad de pulir la belleza y de despojarla de rasgos que puedan alterar su condición. En este sentido, puede entenderse su propuesta como una nueva posibilidad hermenéutica de comprender la realidad (bella), ya que, en una realidad cerrada, fija e inmutable no se deja espacio para lo Otro.

Byung-Chul Han ofrece, al igual que Edmund Burke, la fusión entre lo bello y lo sublime. Así pues, se debe salvar lo Otro, lo distinto (lo feo). Esta concepción entronca con la figura de la vampiresa, pues posee la “mirada de medusa que infunde miedo y terror y hace que todo se convierta en piedra. Lo feo de lo que hicieron uso los artistas y poetas del *fin de siècle* tenía algo de abismal y demoníaco. La política surrealista de lo feo era provocación y emancipación: rompía de forma radical con los modelos tradicionales de percepción (19). Desde este punto de vista, la mujer vampiro puede entenderse como alteridad¹⁷⁰. La otredad en la que se desenvuelve está relacionada con lo siniestro femenino. Freud define lo siniestro (*das Unheimliche*) como “aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (*Siniestro* 2484). Asimismo, Eugenio Trías entiende lo siniestro en clave parecida a la de Freud: “En lo bello reconocemos un rostro familiar [...] pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado de temores primordiales” (52).

En lo Otro, en la alteridad, en la otredad, en lo siniestro femenino se halla la vampiresa, la mujer abismal dionisiaca, en quien aúnan los mecanismos de poder expuestos: la seducción, el erotismo, la perversión, lo bello a la vez que la repulsión, el miedo y el terror, ya que “la imagen que encarna todos los temores es la figura de la vampiresa devoradora, que representa a la mujer seductora y voraz” (Abalia 177). La belleza enlazada con el poder de la vampiresa cumple con aquello que Nietzsche denomina “la lucha lenta de la belleza”, dado que “la clase de belleza más noble es la que no nos cautiva de un solo golpe, la que no libra asaltos tempestuosos y

¹⁷⁰ En *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir define la otredad, la alteridad, lo Otro que ha asumido la femineidad: “La relación de los dos sexos no es la de dos electricidades, la de dos polos: el hombre representa a la vez el positivo y el neutro. [...] La humanidad es masculina y el hombre define a la mujer no en sí, sino en relación con él; no la considera como un ser autónomo [...]. La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro” (3-4).

embriagadores (esta provoca fácilmente el hastío), sino aquella que se insinúa lentamente, la que se apodera de nosotros casi sin que nos demos cuenta” (HH, 149). A través de la belleza, la vampiresa hace uso del poder sobre sus víctimas y acaba adueñándose de ellas paulatinamente.

La vampiresa del relato de Sheridan Le Fanu reúne las características expuestas de la mujer abismal dionisiaca nietzscheana. Carmilla encarna el “devenir monstruoso” y el “sustrato profundo de la vida”. A su vez, dada su representación del pensamiento abismal nietzscheano, la vampiresa puede concebirse como el propio abismo, entendido este como el fondo dionisiaco, en el cual sus víctimas pueden mirar si son capaces de soportar “el conocimiento trágico” y “la sabiduría dionisiaca”, es decir, la naturaleza terrible y cruel de la vida. Sin embargo, sus víctimas se muestran incapaces de soportar lo terrible de la existencia que trasluce la figura de la vampiresa. En términos nietzscheanos, Laura no constituye aquel individuo fuerte, capaz de *morder la serpiente* y de abarcar, por tanto, la sublimidad de lo dionisiaco.

De la mano de Carmilla, Laura puede experimentar el carácter trágico de la vida. En definitiva, la protagonista simboliza el eterno femenino nietzscheano mientras que Laura simboliza el eterno femenino como divinidad, es decir, como un ángel del hogar, como una heroína carlyleana, cuyos valores se basan en los tres pilares supremos de la fe, el deber y el progreso. La vampiresa le presenta a la joven una alternativa vital, una experiencia *más allá del tiempo*, según la cual, la muerte forma parte de la vida. Esta alternativa entronca con la justificación estética de la existencia nietzscheana. Carmilla surge como una posibilidad de superar la concepción finisecular, de superar el nihilismo, la decadencia, la angustia existencial y la monotonía en la que estaba envuelta Laura.

Asimismo, si la vida es una mujer y el concepto vital que propone Nietzsche es aquel de vivir según la doctrina del eterno retorno, Carmilla puede comprenderse como la encarnación del eterno femenino, que dialoga a su vez con el eterno retorno¹⁷¹, siendo esta otra de las características de la mujer abismal dionisiaca. La vampiresa percibe el tiempo en su naturaleza cíclica. Este es el presupuesto fundamental del *amor fati* en el sentido nietzscheano, a saber, amar la vida con el sufrimiento y la alegría, en todas sus consecuencias. En cuanto que la vida es creación, obra de arte del sujeto, solo puede amarse tal cual es dada, tal cual el destino *que se forja sobre el destino*, usando palabras

¹⁷¹ Véase el capítulo I donde se desarrolla la noción del eterno retorno en el relato.

de Nietzsche, ha querido que sea. Siguiendo esta misma línea de análisis, Carmilla acepta la muerte como parte de la vida, como otra posibilidad vital.

El relato articula las fuerzas artísticas nietzscheanas: lo apolíneo y lo dionisiaco. Por una parte, tanto la figura del padre como las institutrices representan las pulsiones apolíneas como la verdad, la belleza, los límites y el orden. Se sitúan en un espacio cerrado dialécticamente donde solamente hay cabida para una realidad cerrada, fija e inmutable, donde no hay cabida para el Otro, para la vampiresa: “My *gouvernantes* had just so much control over me” (*Carmilla* 209). Las institutrices ejercen la función de educadoras (y de madres) que procuran enseñar los límites y el orden a la joven Laura. Por otra parte, la vampiresa reproduce las pulsiones dionisiacas: la naturaleza desatada, los placeres embriagadores, el desencadenamiento de los instintos y el conocimiento de los horrores de la existencia, entre otros. Carmilla simboliza la fuerza dionisiaca que irrumpe en el mundo apolíneo de Laura. Ambos personajes, Carmilla y Laura, representan dos maneras distintas de concebir el mundo: el espacio racional y verdadero de Laura se opone al espacio exótico, irracional y oculto de la vampiresa. En este sentido, el espacio vampírico posee una carga simbólica constituida por el exotismo que emana la protagonista. Asimismo, al comienzo del relato se desconoce el lugar de origen de Carmilla y de su familia: “her family was very ancient and noble; [...] her home lay in the direction of the west”. She would not tell me the name of her family, nor the armorial bearings, nor the name of their estate, nor even that of the country they lived in” (*Carmilla* 224).

A su vez y siguiendo el pensamiento nietzscheano, lo apolíneo y lo dionisiaco se funden en la vampiresa, aunque predomine este último. En Carmilla se unifica la pulsión apolínea de la belleza con la pulsión dionisiaca del conocimiento trágico, del conocimiento de los horrores de la existencia. Según Nietzsche, es necesaria esta unión para poder soportar la realidad. Es por ello, que, la vampiresa reúne ambas fuerzas artísticas, la belleza y el horror para presentar a su víctima otro espacio dialéctico, otra realidad. De esta manera, se cumple la “meta extraordinaria”: la obra de arte.

Son múltiples las descripciones que se realizan acerca de la belleza de Carmilla a lo largo del texto y que permiten analizar, en clave nietzscheana, la concepción estética de la identidad vampírica de esta mujer fatal, abismal y dionisiaca. Para poder profundizar en la visión de la vida y del cuerpo de la vampiresa como obra de arte, cabe apelar a la teoría de Herrero Senés, quien sostiene que “aquel capaz de seleccionar [...] y combinar los actos que constituyen su vida de tal manera que la secuencia así formada

tenga la apariencia de una obra de arte, con lo que él mismo y todo aquello que le rodea se convierten en la realidad en obras de arte” (118). Más adelante, el crítico afirma que la finalidad del hombre (y de la mujer estética) es “siempre el futuro (que reclama ser dotado de apariencia artística) para vivir más intensamente el presente, eternizado en el instante como obra de arte” (123). En lo que concierne a la vampiresa, no es ella quien se percibe a sí misma o a su vida como obra de arte, sino los personajes que la rodean.

Las descripciones artísticas que se desarrollan en relación con el argumento de la obra exponen este concepto de vida como obra de arte. Sin ir más lejos, se descubre un retrato que posee rasgos similares a los de la vampiresa: “Carmilla, dear, here is an absolute miracle. Here you are, living, smiling, ready to speak, in this picture” (*Carmilla* 232). De acuerdo con la teoría de Nina Auerbach, el retrato simboliza la vida como obra de arte, ya que “Carmilla exemplifies the magic union of art and life, the speaking portrait and the living face. Here, though, the conceit of the Good Angel of the race has turned literal and become demonic, for Carmilla (or, as she calls herself in other incarnations, Millarca or Mircalla) has a vampire’s power to survive generations, her cannibalistic loves keeping her face intact” (*Demon* 196).

Varias de las descripciones artísticas acerca de la belleza de Carmilla pertenecen a las institutrices:

“How do you like our guest?” I asked, as soon as Madame entered. “Tell me all about her?” “I like her extremely”, answered Madame; “she is, I almost think, the prettiest creature I ever saw; about your age, and so gentle and nice.” “She is absolutely beautiful”, threw in Mademoiselle, who had peeped for a moment into the stranger’s room. “And such a sweet voice!” added Madame Perrodon. (*Carmilla* 219)

Más adelante, paulatinamente, Laura también queda embelesada por la belleza del nuevo huésped: “How beautiful she looked in the moonlight! Shy and strange was the look with which she quickly hid her face in my neck and hair, with tumultuous sighs, that seemed almost to sob, and pressed in mine a hand that trembled” (*Carmilla* 233). Los demás personajes admiran su belleza y se muestran encandilados y fascinados ante ella. Esta fascinación que produce la belleza de la mujer fatal conduce a un estado de destrucción tanto para la protagonista como para aquellos que la rodean, ya que Carmilla representa la idea de la muerte unida a la belleza. Alguna de las escenas en las que puede comprobarse este dato lo constituye el encuentro entre el General Spielsdorf y su hija con Madame la Comtesse y su hija Millarca (otra encarnación de la

vampiresa). Ambos personajes, tanto el general como su hija exaltan la belleza de la joven Millarca: “The features were so engaging, as well as lovely, that it was impossible not to feel the attraction powerfully” (*Carmilla* 253-254). A través de su belleza fatal, la vampiresa consigue desarrollar su plan, el mismo que sigue con Laura: “You may suppose, also, how I felt as I heard him detail habits and mysterious peculiarities which were, in fact, those of our beautiful guest, Carmilla” (*Carmilla* 260). Finalmente, Millarca alcanza su propósito y bebe la sangre de la hija del General con “the demon’s lips” (*Carmilla* 264). Así pues, otra de las características de la mujer abismal dionisiaca que trasluce la vampiresa Carmilla es la belleza exaltada.

Asimismo, los placeres dionisiacos que disfruta esta villana byroniana a lo largo del relato constituyen otro de los rasgos de la mujer fatal ultrarrealista. Estos placeres están simbolizados por la sangre y por el vino, representando este último el placer dionisiaco embriagador. Puede argüirse la asociación mitológica entre la sangre y el vino que bebe la vampiresa. Ambos líquidos están directamente asociados con un elemento dionisiaco, con “la bebida narcótica”, con la embriaguez del sufrimiento que trata Nietzsche en el *Nacimiento de la tragedia* (NT 94):

“You look ill, Carmilla; a little faint. You certainly must take some wine”, I said. “Yes, I will. I’m better now. I shall be quite well in a few minutes. Yes, do give me a little wine”, answered Carmilla, as we approached the door. “Let us look again for a moment; it is the last time, perhaps, I shall see the moonlight with you.” (*Carmilla* 234)

La vampiresa se guía por los placeres dionisiacos y vive con desenfreno los instintos humanos, entre los cuales, el instinto de crueldad. Esta fuerza nietzscheana se manifiesta en la obra a través del poder transgresor que ejerce y descarga la vampiresa sobre sus víctimas: “You are mine, you shall be mine” (*Carmilla* 226). De esta manera, Carmilla utiliza su belleza para desarrollar su plan: beber la sangre y convertir a las jóvenes en vampiresas. En relación con esta idea, puede afirmarse que la vampiresa participa de las dos fuerzas básicas de la naturaleza: la vida y la muerte. En este sentido, lo horroroso y lo bello se funden dentro de la mujer fatal ultrarrealista (abismal y dionisiaca), que destruye a la vez que crea. La fusión de lo bello y lo horrible es propia del siglo XIX, de la mentalidad finisecular, donde lo sublime se identifica con la belleza suprema.

A luz de esta premisa, puede aplicarse la teoría de Burke sobre la correlación de lo bello y lo sublime en la figura de la vampiresa Carmilla. El resto de personajes

describen el efecto de su presencia en clave burkiana: “Now the truth is, I felt rather unaccountably towards the beautiful stranger. I did feel, as she said, ‘drawn towards her’, but there was also something of repulsion. In this ambiguous feeling, however, the sense of attraction immensely prevailed. She interested me and won me; she was so beautiful and so indescribably engaging” (*Carmilla* 222). La vampiresa produce fascinación a la vez que repulsión en la joven Laura, quien se siente atraída y horrorizada al mismo tiempo. La víctima manifiesta la pérdida de su propia voluntad en manos de la vampiresa. Este “olvido de sí” que propensa Carmilla puede entenderse en clave nietzscheana, dadas sus connotaciones dionisiacas. En la vampiresa de Le Fanu se halla otra de las teorías de Burke, quien sostiene que puede encontrarse deleite en el dolor: “In these mysterious moods I did not like her. I experienced a strange tumultuous experience that was pleasurable but was ever and anon mingled with a vague sense of fear and disgust” (*Carmilla* 225).

Asimismo, la fusión de lo bello y lo sublime que confluye en Carmilla puede analizarse según la teoría de Byung-Chul Han. El filósofo surcoreano propone la fusión de ambos conceptos para dejar de seguir los patrones de una belleza pulida y satinada que no acepta el paso del tiempo o las impurezas. La belleza sublime de Han, a diferencia de la belleza pulida, ofrece una nueva vertiente de lo bello que se manifiesta en Carmilla, ofrece un espacio que permite la alteridad, ya que la vampiresa encarna, en última instancia, la otredad femenina. Carmilla representa lo Otro. A su vez, por su condición de bella y sublime, se le atribuye también la encarnación de lo siniestro femenino. La teoría freudiana de lo siniestro, según la cual un sentimiento de espanto se apodera de lo familiar, subyace en la figura de la vampiresa. Lo siniestro se manifiesta sobre todo cuando la joven Laura identifica a Carmilla con aquella niña que ya la había visitado en sus sueños o con la mujer del retrato¹⁷². Aun resultándole familiar, la vampiresa va cobrando paulatinamente rasgos de espanto y horror: “‘Are we related,’ I used to ask; ‘what can you mean by all this? I remind you perhaps of someone whom you love; but you must not, I hate it; I don’t know you — I don’t know myself when you look so and talk so’” (*Carmilla* 226). Carmilla también encarna lo Otro siniestro, puesto que ya no se identifica con la niña angelical que representa Laura, sino que puede definirse como la propia representación siniestra de la feminidad.

¹⁷² Véase también *Carmilla* 221-222 y 232.

La otredad que simboliza la vampiresa puede entenderse también en clave butleriana. Conviene recordar la definición del género como performativo por parte de Judith Butler: “es decir, que conforma la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer” (84). Para la filósofa post-estructuralista, “con independencia de la inmanejabilidad biológica que tenga aparentemente el sexo, el género se construye culturalmente” (60), es decir, “el género es el medio discursivo/cultural” (56). Por ello, el género no es el resultado del sexo, sino de los actos performativos que desempeña el individuo¹⁷³. Dado que, si el género y el sexo se relacionan de forma opuesta (según las normas culturales), se trataría de una identidad de género ininteligible “las formas culturalmente marginales de la sexualidad como si fueran culturalmente ininteligibles” (196). En el caso del relato de Sheridan Le Fanu, la joven Laura identifica a la villana byroniana con un hombre, debido a sus actos performativos. Para Laura, Carmilla sigue los patrones del género masculino, con los que trata de seducirla:

I could boast of no little attentions such as masculine gallantry delights to offer. Between these passionate moments there were long intervals of commonplace, of gaiety, of brooding melancholy, during which, except that I detected her eyes so full of melancholy fire, following me, at times I might have been as nothing to her. Except in these brief periods of mysterious excitement her ways were girlish; and there was always a languor about her, quite incompatible with a masculine system in a state of health. (*Carmilla* 226)

Según la visión de Laura (la visión social finisecular), el género de la vampiresa no está definido, ya que su modo de seducción, sus actos performativos pueden identificarse como masculinos. Desde el punto de vista decimonónico, el género de Carmilla no cumple con los requisitos del discurso heterosexual (implantado como norma)¹⁷⁴. La vampiresa bien podría relacionarse con el sujeto que Butler denomina como ininteligible, es decir, que sus actos no concuerdan culturalmente con su género

¹⁷³ Con respecto a esta idea del género como construcción cultural, Butler recibió varias críticas a las que responde en *Bodies that Matter*: “la acusan de haber obviado por completo la materialidad del cuerpo y de haberlo convertido en una pura construcción cultural. Sin embargo, Butler no concibe la materialidad como un substrato último que estaría más allá de las categorías desde las que se lo aborda –como una naturaleza o una facticidad anatómica–, sino como una condición derivada del hecho de importar (*matter*): los cuerpos alcanzan materialidad (*materiality*) no por naturaleza ni biología, sino cuando importan (*matter*)” (Ingala Gómez 884).

¹⁷⁴ En la época victoriana el lesbianismo se consideraba antinatural: “The Victorian view of lesbianism conventionally saw it as ‘unnatural’ against Nature; the illness that overtakes Laura and the village nearby is an indication of this” (Gelder 61).

femenino¹⁷⁵. El comportamiento de Carmilla confunde a la víctima, quien trata de averiguar la naturaleza sexual de su huésped:

[...] was there here a disguise and a romance? I had read in old storybooks of such things. What if a boyish lover had found his way into the house, and sought to prosecute his suit in masquerade, with the assistance of a clever old adventuress. But there were many things against this hypothesis, highly interesting as it was to my vanity. (*Carmilla* 226)

Laura compara a la vampiresa con un joven amante que se disfraza de mujer para llegar a su amada¹⁷⁶. En este sentido, Carmilla simboliza el mito del andrógino¹⁷⁷, aquel que contiene la masculinidad y la feminidad, aquel que cuestiona el género y el sexo según los actos performativos butlerianos. Carmilla, en tanto que vampiresa lesbiana, manifiesta la sexualidad del Otro, la naturaleza andrógina, que desemboca en la confusión y el cuestionamiento de las funciones y los ideales del género. A través de la protagonista, se exponen las ansiedades victorianas acerca de la sexualidad, el erotismo, la seducción y la perversión. Todos ellos conforman la erótica del poder de la vampiresa y desvelan “las ocultas obsesiones, acaso perversiones [...] que subyacían en el subconsciente victoriano” (Ballesteros, *Vampire* 67). En este sentido, Carmilla opera como vehículo de expresión de dichos temores y deseos reprimidos victorianos.

De acuerdo con la teoría de Baudrillard acerca de la seducción, Carmilla representa aquella fuerza femenina que anula la voluntad de poder del resto de personajes. Carmilla seduce (*seducere*: desviar) a sus víctimas, les desvía y conduce al otro lado del tiempo. La vampiresa propone a Laura fundirse en uno por toda la eternidad: “you and I are one for ever” (*Carmilla* 226). A su vez, la vampiresa desvía a la joven de la monotonía, del aburrimiento y de la soledad. Le enseña otra alternativa

¹⁷⁵ Dado que el vampiro puede entenderse como “símbolo de una sexualidad ‘desviada’, donde entra también la homosexualidad como comportamiento fuera de los límites de las normas sociales”, también el relato de Sheridan Le Fanu puede servir como ejemplo debido a “la actitud homoerótica de la vampiresa Carmilla (González-Rivas 92).

¹⁷⁶ Podría entenderse esta identificación por parte de Laura como la manifestación de un erotismo reprimido. Además, más adelante, de nuevo Laura identifica en la vampiresa una suerte de instintos suprimidos, que, en realidad, vienen a simbolizar su propia represión: “It was unmistakably the momentary breaking out of suppressed instinct and emotion” (*Carmilla* 226).

¹⁷⁷ El mito del andrógino lo relata Aristófanes en el *Banquete* de Platón: “Tres eran los sexos de las personas, no dos, como ahora, masculino y femenino, sino que había, además, un tercero que participaba de estos dos, cuyo nombre sobrevive todavía, aunque él mismo ha desaparecido. El andrógino, en efecto, era entonces una cosa sola en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y de otro, de lo masculino y de lo femenino” (*Simposio* 189e). Sin embargo, estos seres fueron divididos en dos mitades por Zeus, puesto que habían intentado rebelarse contra los dioses. Una vez ya separados, cada mitad intentaba buscar su otra mitad para volver a su antigua naturaleza.

vital, otra realidad, otro espacio hermenéutico distinto a la realidad cerrada dialécticamente en la que se halla siguiendo los valores victorianos impuestos por el padre y las institutrices. Sin embargo, incluso la figura de la madre, quien había fallecido durante su infancia, *vuelve* para advertirla: “One night, instead of the voice I was accustomed to hear in the dark, I heard one, sweet and tender, and at the same time terrible, which said, ‘Your mother warns you to beware of the assassin’” (*Carmilla* 241). Esta aparición pone de manifiesto la visión victoriana acerca de la seducción, que, en términos de Baudrillard, se relaciona con el mal y, por lo que, puede concluirse que en la figura de la vampiresa subyace una maldad abismal latente.

Dado que el concepto de la seducción de Baudrillard puede relacionarse con el concepto de perversión de Kristeva, este último también puede aplicarse a la vampiresa Carmilla, puesto que *descamina* y *corrompe* la inocencia de sus víctimas. Carmilla puede identificarse con el *cadáver caído* del que Kristeva sostiene que revoluciona los valores culturales tales como el poder, el género y el sexo, entre otros. Esto es debido, según lo visto anteriormente, a que el relato ofrece la exploración de una nueva feminidad y sexualidad. Finalmente, la protagonista encarna la alteridad diabólica que la autora analiza, alteridad que se le atribuye a la mujer y que, se manifiesta a través del desencadenamiento de las pulsiones sexuales llevados a cabo mediante la belleza mortal: “And when she had spoken such a rhapsody, she would press me more closely in her trembling embrace, and her lips in soft kisses gently grow upon my cheek. Her agitations and her language were unintelligible to me. From these foolish embraces, which were not of very frequent occurrence, I must allow, I used to wish to extricate myself; but my energies seemed to fail me” (*Carmilla* 225). La joven Laura no consigue detener el acercamiento perverso de la vampiresa, dado que esta, en términos de Foucault, utiliza la sexualidad como instrumento de poder para dominar al otro. Por encima de la “ética del cuerpo”, Carmilla hace uso de la sexualidad a la manera foucaultiana. Manifiesta conciencia de sí misma y de su cuerpo (como obra de arte) y seduce a Laura:

Sometimes, after an hour of apathy, my stranger and beautiful companion would take my hand and hold it with a fond pressure, renewed again and again; blushing softly, she would gaze in my face with languid and burning eyes, breathing so fast that her dress rose and fell with tumultuous respiration. It was like the ardor of a lover; it embarrassed me; it was hateful and yet overpowering; and with gloating eyes she drew me to her, and her hot lips travelled along my cheek in kisses. (*Carmilla* 225-226)

En esta escena se pone de manifiesto el componente sexual del mito vampírico a través del cual la vampiresa consigue apoderarse de su última víctima anulando su voluntad de poder. Carmilla corrompe y transgrede la inocencia de Laura, ya que

La libación sanguínea de Carmilla es, junto a la descifrada y patente alteridad demoniaca, asocial y encantadoramente prohibida de la vampiresa, su mimo y nana acunadora de erotismo febril, desflorador, a la vez que necrófilo, emblema opresivo y estético de una murmurada invitación al hedonismo más cruento y lascivo [...] como umbral a una eternidad sin limitaciones, una atemporalidad en la que la afanosa sed emocional podrá saciarse siglo tras siglo a la vera de la amante fatal. (Olivares Merino 325).

El erotismo que proyecta Carmilla¹⁷⁸ también puede leerse según las teorías de Bataille, dado que, se manifiesta como transgresión. Al mismo tiempo, el erotismo vampírico representa la fascinación y el miedo ante la muerte que experimenta la víctima. El erotismo de la vampiresa permite a sus víctimas aproximarse a la muerte, ya que, según Bataille, la sexualidad acerca al individuo a la experiencia de la muerte. Laura, sin embargo, no consigue superar el miedo a la muerte y aceptar el abrazo letal de la vampiresa.

La fatalidad de la belleza de Carmilla se halla *más allá de la muerte*. Su encarnación del poder y de lo monstruoso de la existencia acaba constituyendo el destino trágico de los personajes (menos de Laura, quien es salvada en última instancia). A raíz de esta premisa, puede concluirse que la voluntad de poder también es característica de esta mujer fatal abismal dionisiaca. Dado que el cuerpo de la vampiresa puede comprenderse como un campo artístico de lucha donde se desencadenan las pasiones y se disfruta de los placeres dionisiacos, Carmilla consigue anular la voluntad de los demás: “it was hateful and yet overpowering” (*Carmilla* 226). Asimismo, se pone de manifiesto la voluntad de poder nietzscheana de la vampiresa en lo concerniente a la creación de su propio marco moral, que finalmente la conduce a la destrucción. En este sentido, la villana byroniana no se justifica ante otro marco ético superior al suyo, sino más bien, crea un sistema de valores propio según el cual desarrolla sus acciones. A luz de esta idea, Carmilla no posee “responsabilidad comunitaria” sino “responsabilidad individual”.

¹⁷⁸ Robert Geary denomina el erotismo en la vampiresa como “sinister lesbian eroticism” (19).

Otra característica nietzscheana de la vampiresa es el anhelo telúrico a través de su identificación con la tierra, con la naturaleza: “[...] como emblema categórico de la vida. Este emblema se percibe a través de dos elementos fundamentales: primero, la naturaleza telúrica de la identidad de Ella¹⁷⁹ y, segundo, el amor que siente [...] por todos los órdenes de la vida (incluido el sufrimiento y la muerte) que se refleja en su particular doctrina del eterno retorno” (Valls Oyarzun 189). Carmilla sublima los instintos naturales tales como el instinto de crueldad. Asimismo, en varias ocasiones se le compara con la luna. Y, finalmente, como ya se ha comprobado, ama la vida en su totalidad.

A luz de las premisas expuestas, Carmilla encarna las características nietzscheanas de la mujer fatal abismal dionisiaca¹⁸⁰, ya que “combina la concepción ultrarrealista de la mujer con el resto de rasgos típicamente *ultrahumanos*: el anhelo telúrico, la vocación estética, la voluntad de poder, así como (y esto es novedad) una percepción cíclica del tiempo que recuerda sobremanera al eterno retorno de lo idéntico” (Valls Oyarzun 187). También se ha comprobado la erótica del poder que utiliza la vampiresa para conseguir sus propósitos a través de la seducción, el erotismo, la perversión y la sexualidad. En este sentido, se percibe a la vampiresa como amenaza para el poder patriarcal, ya que subvierte los roles y los géneros. Por lo tanto, desde el punto de vista victoriano, su belleza cruel, exaltada e imperiosa se fundamenta sobre el mal abismal¹⁸¹.

La vampiresa se impone al orden patriarcal y recibe el castigo victoriano de la muerte debido a que encarna a “un ser eminentemente sensual amén de alguien con una peligrosa promiscuidad sexual totalmente opuesta a la visión victoriana de la mujer a finales del siglo XIX y por ello es castigada con la anulación de todo su poder sexual,

¹⁷⁹ En este caso Valls Oyarzun se refiere a la protagonista de la novela *She* (1887) de Henry Rider Haggard, sin embargo, estas palabras bien podrían aplicarse a la vampiresa Carmilla.

¹⁸⁰ Las mismas características que traslucen en la figura de la villana byroniana.

¹⁸¹ El mal aparece simbolizado por la figura de la serpiente, que acompaña a Cleopatra en el tapiz de la habitación de la huésped: “There was a sombre piece of tapestry opposite the foot of the bed, representing Cleopatra with the asp to her bosom” (*Carmilla* 221). Para Antonio Ballesteros, “el tapiz de la habitación de invitados donde se aloja no puede ser mas simbólico: representa a Cleopatra siendo mordida por el áspid” (*Vampire* 71). Asimismo, Carmilla se convierte en gato para sumergirse en la habitación de Laura: “But I soon saw that it was a sooty-black animal that resembled a monstrous cat. It appeared to me about four or five feet long for it measured fully the length of the hearthrug as it passed over it; and it continued to-ing and fro-ing with the lithe, sinister restlessness of a beast in a cage” (*Carmilla* 236). Laura percibe la gata como una bestia enjaulada, una bestia reprimida. La figura del gato representa “el animal predilecto de las mujeres más malas y perversas, de las brujas [...] Es el guardián de los cementerios, se funde en la noche y acecha sin ser visto” (Santidrián Padilla 175). Asimismo, el gato simboliza augurios de mala o buena suerte. En este sentido, la metamorfosis de la vampiresa en un gato sirve como anticipación de los acontecimientos trágicos.

simbolizada por el ritual en el que se le clava la estaca, de claras connotaciones fálicas”¹⁸² (Sánchez-Verdejo Pérez 666). O, dicho de otro modo, Carmilla se convierte en la perversa seductora liberada de las ataduras culturales.

Su final trágico contiene, por tanto, un elemento moralizador significativo, ya que se restablecen los valores del programa victoriana una vez eliminada la figura de la mujer fatal. Sin embargo, Laura evoca su recuerdo en las últimas líneas del relato, ya que, de una manera u otra, Carmilla forma parte de Laura¹⁸³, pues “la mujer perfecta desgarrada cuando ama” (EH “Por qué escribo libros tan buenos”, 5): “and to this hour the image of Carmilla returns to memory with ambiguous alternations — sometimes the playful, languid, beautiful girl; sometimes the writhing fiend I saw in the ruined church; and often from a reverie I have started, fancying I heard the light step of Carmilla at the drawing room door” (*Carmilla* 272). A pesar de su destrucción, Carmilla, Millarca o Mircalla sigue en la vida de Laura¹⁸⁴ a través del recuerdo, pues recordar (del latín *re-cordis*) significa volver a pasar por el corazón¹⁸⁵.

A diferencia de la vampiresa de Le Fanu, “las hijas de Drácula” (Lucy y “los demonios del infierno”) manifiestan características diferentes respecto al prototipo nietzscheano de la mujer fatal abismal dionisiaca. Las vampiresas stokerianas representan una suerte de mujer fatal que no descansa sobre el fondo dionisiaco (como la mujer fatal ultrarrealista). Esto se debe a su condición de vampiresas sanguijuela del folclore. Su discurso escaso y limitado no trasluce pretensiones humanas y tampoco un anhelo de trascender¹⁸⁶. Su *modus operandi* se basa sobre todo en apaciguar su sed de sangre. La figura de la vampiresa que modela Stoker tanto en Lucy como en las tres hermanas bebe del personaje Clara Crafton de *Varney, the vampyre*, ya que esta se convierte en vampiresa tras el ataque de Varney y busca sangre a su vez en otras víctimas. Sin embargo, a diferencia de la vampiresa de Stoker, la nueva apariencia de Clara produce terror sin rastros de fascinación por parte de aquellos que la contemplan.

¹⁸² Las posibles connotaciones sexuales de este acto se analizan también en Bentley (30), Gelder (77) o Leatherdale (162), entre otros.

¹⁸³ Podría considerarse la vampiresa como *alter ego* de Laura, dado el erotismo reprimido del personaje: “Carmilla es la *Doppelgänger* de su nueva amiga” (Ballesteros, *Vampire* 72).

¹⁸⁴ Ken Gelder afirma que se mantiene el deseo sexual de Laura a pesar de la destrucción de la vampiresa: “Even after Carmilla has been killed, the ‘queer desire’ remains alive for Laura” (61).

¹⁸⁵ La cita “RECORDAR: Del latín *re-cordis*, volver a pasar por el corazón” da comienzo a la obra del escritor uruguayo, Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos* (1989).

¹⁸⁶ En el caso de Lucy cabe matizar que este hecho se comprueba una vez que la joven se convierte en vampiro.

A pesar de ello, su amado desea unirse a ella en la muerte al contrario de Arthur con Lucy¹⁸⁷.

A luz de estas ideas, puede afirmarse que las vampiresas del Conde no *abrazan la vida* desde un punto de vista nietzscheano, sino que *abrazan la vida*, ya que les falta. Cabe precisar que este tipo de mujer fatal no casa bien con el programa filosófico de Nietzsche. Dentro de las fuerzas vitales que conforman a la mujer dionisiaca, como el anhelo estético, la vocación telúrica, el eterno retorno, la responsabilidad individual, el pensamiento abismal, la voluntad de poder y el instinto de crueldad, las vampiresas de Stoker manifiestan acaso la crueldad a través del terror que impregnan en la sociedad: por una parte, Lucy, al convertirse en “bloofer lady”: “‘The Kensington Horror’, or ‘The Stabbing Woman’, or ‘The Woman in Black’. During the past two or three days several cases have occurred of young children straying from home or neglecting to return from their playing on the Heath” (*Dracula* 213). La pureza y la inocencia de Lucy se ha convertido en una crueldad despiadada: “The sweetness was turned to adamantine, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness” (*Dracula* 252); y, por otra parte, las vampiresas del castillo dominan a Jonathan Harker a través de la sexualidad¹⁸⁸: “There was a low, sweet ripple of laughter, and in a rage I threw open the door, and saw without the three terrible women licking their lips” (*Dracula* 66). En esta última escena, la risa maligna de las tres vampiresas se manifiesta como expresión de superioridad ante el preso.

Sin embargo, el resto de fuerzas vitales no se acumulan en la figura de la vampiresa de Stoker. Los personajes actúan bajo la voluntad del Conde, por lo que su voluntad de poder queda anulada y así su sentido de responsabilidad. Sin ir más lejos, las tres vampiresas del castillo obedecen al Conde y no beben la sangre de Jonathan:

¹⁸⁷ *Varney, the vampyre* ha servido como influencia e inspiración para la novela de Stoker. Este hecho puede verse sobre todo en el personaje de Clara Crofton y su posterior manifestación en Lucy Westenra. A diferencia de esta última, el prometido de Clara desea unirse a ella en la muerte tras ser convertida en vampiro: “‘Stay, stay,’ he shouted, ‘yet a moment, Clara; I swear that what you are, that will I be. Take me over to the tomb with you, say but that it is your dwelling-place, and I will make it mine, and declare it a very palace of the affections’” (1622). Sin embargo, al contrario de la vampiresa *stokeriana*, Clara no manifiesta una belleza fatal y no hace uso de la sexualidad como mecanismo de poder. La vampiresa produce terror en el resto de personajes y sufre la misma suerte que las vampiresas del Conde. A su vez, también busca víctimas para apaciguar su sed con la sangre de los jóvenes. Por último, el ofrecimiento de las tres hermanas a Mina al final de la trama bebe del ofrecimiento que aparece en la novela de Malcolm Rymer: “‘Sister,’ it said, ‘be one of us — let the cold chaste moonbeams endow thee with your new, and strange, and horrible existence. Be one of us. Be one of us! Hours must yet elapse, ere the faint flash of morning will kill the moonbeams. There is time, sister. Awake, be one of us’” (*Varney* 1598).

¹⁸⁸ Leatherdale describe el dominio de Jonathan por parte de las tres hermanas como “the ultimate male fantasy” (157).

“With a fierce sweep of his arm, he hurled the woman from him, and then mentioned to the others, as though he were beating them back [...] ‘How dare you touch him, any of you? How dare you cast eyes on him when I had forbidden it? Back, I tell you all!’” (*Dracula* 53).

Por lo que respecta a la alternativa vital nietzscheana, estas vampiras tampoco ofrecen una existencia *más allá del tiempo*. Ejemplo de ello es el caso de Lucy, cuya transformación paulatina puede apreciarse en la novela. El ofrecimiento a su prometido Arthur para acercarse a ella y besarla oculta la muerte, la sed de sangre, sin anhelos de trascender. Detrás de su ofrenda se halla la propia monstruosidad que se ha apoderado de sí misma. Las dos expresiones de ofrecimiento por parte de Lucy hacia Arthur ponen en relieve la dialéctica entre lo apolíneo y lo dionisiaco:

“Arthur! Oh, my love, I am so glad you have come! Kiss me!” Arthur bent eagerly over to kiss her; but at that instant Van Helsing, who, like me, had been startled by her voice, swooped upon him [...] “Not for your life!” he said; “not for your living soul and hers!” And he stood between them like a lion at bay. I kept my eyes fixed on Lucy, as did Van Helsing, and we saw a spasm as of rage flit like a shadow over her face; the sharp teeth champed together. Then her eyes closed, and she breathed heavily. Very shortly after she opened her eyes in all their softness, and putting out her poor pale, thin hand, took Van Helsing’s great brown one; drawing it to her, she kissed it. “My true friend”, she said, in a faint voice, but with untellable pathos, “my true friend, and his! Oh, guard him, and give him peace!” (*Dracula* 194-195)

El cuerpo de Lucy se expone como un campo artístico de lucha entre las dos fuerzas artísticas nietzscheanas. Una vez *des-velada* del velo apolíneo, Lucy muestra la monstruosidad que contiene su (nuevo) ser. La vampira se muestra consciente de su naturaleza monstruosa y advierte a Van Helsing¹⁸⁹, representante de la creencia cristiana, del apoderamiento del Conde de su voluntad. Incluso, más adelante, antes de ser aniquilada por la “Cruzada de la Luz”, Lucy vuelve a manifestar su deseo de unirse a su prometido Arthur. No obstante, de nuevo, detrás de su petición se esconde la sed de sangre: “Come to me, Arthur. Leave these others and come to me. My arms are hungry for you. Come, and we can rest together. Come, my husband, come!” (*Dracula* 253). Lucy no encarna la naturaleza abismal, ya que el propio abismo consigue enseñorearse

¹⁸⁹ Van Helsing explica este trato entre él y la nueva vampira: “And yet you saw how she thanked me, with her so beautiful dying eyes, her voice, too, so weak, and she kiss my rough old hand and bless me? Yes! And did you not hear me swear promise to her, that she closed her eyes grateful? Yes!” (*Dracula* 199).

de sí misma. Un claro ejemplo de este empoderamiento lo constituye su propio apellido: Westenra. Lucy resulta como la primera víctima femenina de Drácula, seguida de Mina Harker¹⁹⁰. Varias cuestiones subyacen a este tema: por una parte, su apellido contiene los valores del Occidente¹⁹¹, en efecto, lo apolíneo; por otra parte, el Conde, en tanto que representante del Este exótico y amenazante, simboliza lo dionisiaco. Finalmente, la transformación de Lucy en vampiro puede comprenderse como el empoderamiento de lo dionisiaco sobre lo apolíneo.

A pesar de no reunir todos los rasgos característicos de la mujer dionisiaca, en Lucy así como en las demás vampiresas de Stoker se pone de manifiesto su naturaleza desatada, el desenfreno sexual y el desencadenamiento de los instintos¹⁹². Así las cosas, cabría analizar las vampiresas stokerianas en función de su erótica del poder que se articula sobre la sexualidad, el erotismo, la perversión, la seducción, lo siniestro y la fusión de lo bello y lo sublime.

Los personajes hacen uso de su belleza para poder alcanzar su fin: alimentarse. Los encargados en eliminar a Lucy resaltan su belleza fatal una vez convertida. La vampiresa viene a pervertir los ideales de la feminidad casta: “She seemed like a nightmare of Lucy as she lay there; the pointed teeth, the bloodstained, voluptuous mouth —which it made one shudder to see— the whole carnal and unspiritual appearance, seeming like a devilish mockery of Lucy’s sweet purity” (*Dracula* 256). Antes de la transformación es descrita como un ser angelical e inocente: “Lucy was looking sweetly pretty in her white lawn frock; she has got a beautiful color since she has been here” (*Dracula* 82). Sin embargo, la vampiresa acentúa el carácter voluptuoso y voraz de Lucy: “Some change had come over her body. Death had given back part of her beauty, for her brow and cheeks had recovered some of their flowing lines; even the lips had lost their deadly pallor” (*Dracula* 195). La vampiresa encarna una suerte de sensualidad mórbida que encandila a los personajes masculinos de la novela: “God! How beautiful she was. Every hour seemed to be enhancing her loveliness. It frightened and amazed me somewhat” (*Dracula* 203).

¹⁹⁰ El vampiro pretende apoderarse de ambos personajes femeninos, que representan dos tipos diferentes de mujeres: “The two woman on whom the count sets his bloodshot eyes, Lucy Westenra and Mina Harker, represent the success and failure of modern man’s arduous attempts to acculturate woman to the civilized world. They are the two faces of Eve” (Dijkstra 344).

¹⁹¹ De acuerdo con Antonio Ballesteros, “Lucy porta el significativo apellido Westenra, que no es sino una leve desfiguración de Western” (136), por lo que a través de Lucy, Drácula conquista el Occidente.

¹⁹² Sobre todo cabe destacar que en el caso de Lucy, una vez que esta se convierte en la mujer vampiro, pasa a ser percibida por la cultura decimonónica como “fallen woman”: “the women who receive the vampires bite become fallen women” (Fry 20).

Su belleza vampírica contiene un componente siniestro, que *espanta* a la manera freudiana, a los presentes, pues lo familiar (Lucy) se ha convertido en lo espantoso. Ejemplo de esto es la cosificación de Lucy por parte de la cuadrilla, según quien Lucy *ha dejado de ser* para convertirse en “The Thing” (*Dracula* 258)¹⁹³. En este aspecto, puede aplicarse asimismo la teoría de Burke acerca de lo bello y lo sublime, ya que, en este caso, la belleza de Lucy fusiona ambos conceptos en un compendio de placer y dolor al mismo tiempo. Los personajes se muestran atraídos a la vez que aterrorizados por la vampiresa, quien ha dejado de representar lo familiar para convertirse en la mujer demoníaca, cuya belleza angelical, pulida y satinada ha desaparecido para dejar lugar a la alteridad, al Otro¹⁹⁴:

Never did I see such baffled malice on a face; and never, I trust, shall such ever be seen again by mortal eyes. The beautiful colour became livid, the eyes seemed to throw out sparks of hell-fire, the brows were wrinkled as though the folds of the flesh were the coils of Medusa’s snakes, and the lovely, blood-stained mouth grew to an open square, as in the passion masks of the Greeks and Japanese. If ever a face meant death—if looks could kill—we saw it at that moment. (*Dracula* 254)

Lucy pretende conducir a los personajes masculinos de la novela a experimentar la muerte que ella misma encarna. Para ello, utiliza la seducción y la perversión para *desviar y llevar a otro lado*. No menos importancia adquiere el erotismo de Lucy, que, en términos de Bataille, manifiesta la muerte como sentido último. De esta manera, se confirman las teorías de Baudrillard y Kristeva, según quienes, la seducción y la perversión se han relacionado con el mal. Del mismo modo, “the four husbands” (Dijkstra 345) también perciben estas cualidades de la erótica del poder de la vampiresa Lucy como reflejo de su maldad latente, pues las virtudes de la vampiresa no concuerdan con el ángel del hogar.

Tal como Foucault ha hecho patente en el capítulo “Nosotros, los victorianos”, se presencia en la cultura decimonónica un erotismo reprimido, que trasluce también el

¹⁹³ O, dicho en palabras de Antonio Ballesteros, “‘Ella’ se ha convertido en ‘ello’ (it)” (*Vampire* 158).

¹⁹⁴ La alteridad de Lucy se enfatiza también en el nuevo color que adquiere: “la transformación de Lucy es altamente significativa, ahora morena (el color de la alteridad para la mentalidad británica) [...] se nos describe en este punto como una tentadora mujer morena, que a su vez pretende nutrirse de un niño rubio, prototípicamente inglés. Es el retrato simbólico de la alteridad foránea — Lucy ha adquirido rasgos de su señor Drácula” (Ballesteros 161). Asimismo, cabe matizar que la vampiresa figura como la anti-madre, rompiendo así los moldes tradiciones de la maternidad: “Lucy turns into a wild woman, one of those horrible creatures who prey upon that central symbol of the future potential of mankind: the child. Woman’s misplaced viraginity, that masculinizing force which in real life encouraged feminists to renounce the holy duties of motherhood” (Dijkstra 345).

personaje Lucy. Indicios de esta represión se encuentran en su discurso previo a la transformación a través de las cartas con Mina donde ambos personajes hablan “together freely and build our castles in the air” (*Dracula* 70). En las cartas, las preocupaciones de Lucy giran en torno al matrimonio como deber de la mujer, siendo esta una de las cualidades de la mujer doméstica. Sin embargo, más adelante, confiesa el deseo de poder aceptar las tres propuestas de matrimonio de Arthur, Quincey y el doctor: “Why can’t they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble?” (*Dracula* 76).

Una vez convertida en vampiresa, Lucy se despoja de estas preocupaciones victorianas y apacigua su sed con la sangre de los niños. Asimismo, desencadena los impulsos sexuales reprimidos y desempeña la función de una suerte de mujer fatal. Desde este instante, Lucy se aleja del ángel del hogar¹⁹⁵ que encarna Mina, dado que su erótica del poder (basada en la seducción, el erotismo y la perversión) no concuerda con los valores victorianos de Mina¹⁹⁶: “Lucy is a woman whose beauty and physical desires are totally divorced from morality and the social conventions that govern and limit female behavior” (Waller 36-37).

Del mismo modo, las vampiresas del castillo del Conde, en tanto que seres monstruosos, se diferencian de Mina debido a la sensualidad mórbida, al erotismo exarcebado y a las entonaciones prohibidas en torno a su seducción y perversión que Jonathan describe: “In the moonlight opposite me were three young women [...] I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips” (*Dracula* 51). Las vampiresas, de carácter perverso y seductor, proyectan su lado lascivo para

¹⁹⁵ Este alejamiento se debe a que, según Carol Senf, Lucy encarna a la New Woman mientras que Mina representa el epítome de la mujer victoriana: “Lucy as the sexually aggressive New Woman, Mina as the more traditional heroine” (“New Woman” 48). La nueva mujer se caracteriza por su despertar sexual, por el anhelo de emancipación e independencia que pone en peligro la estructura patriarcal victoriana. En contraposición a esta teoría, Elaine Showalter afirma que “I find it odd to see Lucy labelled as new woman on the basis of her line about women being allowed to have more than one husband and on her sexual aggressiveness after she has become a vampire” (180-181).

¹⁹⁶ Antonio Ballesteros identifica en la figura de Mina los dos instintos estéticos nietzscheanos, ya que esta, en palabras de Van Helsing, posee un corazón de mujer y un cerebro de hombre (*vid. Dracula* 281): “Van Helsing tipifica a Mina como una mezcla perfecta entre lo apolíneo y lo dionisiaco, según los famosos términos de Nietzsche en *El Nacimiento de la tragedia*” (*Vampire* 165). De modo que, lo apolíneo viene representado por el cerebro del hombre, es decir, la verdad y el orden mientras que lo dionisiaco simbolizaría el corazón de la mujer, los sentimientos, las emociones y las pasiones de Mina. A través del discurso de Van Helsing, se ponen también de manifiesto las convenciones de diferencias sexuales de la época: “the man’s power is active, progressive, defensive. He is eminently the doer, the creator, the discoverer, the defender. His intellect is for speculation and invention; his energy for adventure, for war, and for conquest... Woman, predictably enough, bears a different burden: she must be enduringly, incorruptly, good; instinctively, infallibly wise, wise, not for self development, but for self renunciation” (Craft 95).

someter a Jonathan a sus deseos. Sin embargo, el preso también expresa el componente sublime burkeano dentro de la belleza cruel e imperiosa de las tres vampiresas: “There was something about them had made me uneasy, some longing and at the same time some deadly fear” (*Dracula* 51). Jonathan comenta cómo las vampiresas generan fascinación a la vez que repulsión: “There was a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive” (*Dracula* 52). Por último, la escena del encuentro entre Jonathan y las vampiresas también presenta connotaciones freudianas sobre lo siniestro: “I seemed somehow to know her face, but I could not recollect at the momento how or where” (*Dracula* 51). Jonathan resalta que Lucy, lo familiar, se ha convertido en lo extraño, en lo siniestro, en definitiva, en la vampiresa.

A luz de estas ideas, la sexualidad (foucaultiana) de Lucy y de las vampiresas se comprende desde el punto de vista decimonónico como transgresión, ya que los personajes femeninos representan la vitalidad transgresora vampírica: “I am alone in the castle with these awful women. Faugh! Mina is a woman, and there is naught in common. They are devils of the Pit!” (*Dracula* 69). Jonathan pone en relieve las diferencias entre la feminidad de Mina con la otredad encarnada en la figura de las vampiresas. Tanto los “demonios del infierno” como Lucy introducen una exploración nueva de la feminidad y de la sexualidad: “Parece como si la naturaleza no-humana de las tres damas les permitiera un modelo de comportamiento impensable para los personajes ‘vivos’ del libro” (Eugenio Olivares Merino 96).

Sin embargo, “la Cruzada de la Luz”, representante de los valores victorianos (y carlyleanos), condenan la carnalidad de las hijas de Drácula. En este sentido, puede realizarse una lectura foucaultiana de la “ética de la carne” que defiende la cultura decimonónica. Los personajes masculinos condenan la carnalidad de las vampiresas, responsabilizando y culpabilizándolas de esta. Las vampiresas operan como representación siniestra de la feminidad y como vehículo de expresión de los temores y de los deseos reprimidos de la cuadrilla. Según la visión de estos personajes, la vida vampírica pavimenta el camino para una poética de la carnalidad de afán destructor y con rasgos de crueldad.

Finalmente, los héroes carlyleanos eliminan a las vampiresas siguiendo su deber moral y cristiano para enseñorearse de la monstruosa realidad contenida en las vampiresas. Los héroes aniquilan las vampiresas a través de elementos sagrados predicados por Van Helsing, quien manifiesta sus conocimientos folclóricos sobre la eliminación del vampiro. La voluptuosidad de Lucy se desvanece ante la penetración de

la estaca patriarcal victoriana¹⁹⁷ en un acto de “murderous phallicism” (Craft 455): “Take this stake in your left hand, ready to place the point over the heart, and the hammer in your right. Then we begin our prayer for the dead — I shall read him; I have here the book, and the others shall follow — strike in God’s name” (*Dracula* 258). La estaca devuelve a Lucy la inocencia y la pureza inicial: “There in the coffin lay no longer the foul Thing that we had so dreaded and grown to hate that the work of her destruction was yielded as a privilege to the one best entitled to it, but Lucy as we had seen her in her life, with her face of unequalled sweetness and purity” (*Dracula* 259).

A luz de esta premisa, el cuerpo femenino de la vampiresa Lucy funciona como un campo de batalla para los personajes masculinos, ya que, la estaca simboliza la conversión de la vampiresa de nuevo en un ángel del hogar. De acuerdo con Rebecca Pope, el cuerpo de la mujer sirve como construcción de los roles femeninos: “the female body in *Dracula* is the site of a battle between opposing males who seek to stake their claims for her and, by marking her body, on her” (209). Y la aniquilación de Lucy supone “the sacrifice to a patriarchal gender ideology” (75).

Van Helsing también se encarga de eliminar la amenaza que suponen las tres vampiresas del Conde. El héroe carlyleano traza un círculo, “the Holy circle”, para no permitir que las vampiresas se entrometan en el espacio sagrado donde aguarda junto a Mina. Protegidos por este componente sagrado, Mina no acepta el último ofrecimiento de las vampiresas para convertirse en la hija del Conde: “Come, sister. Come to us. Come! Come!” (*Dracula* 436). En definitiva, Van Helsing sigue su deber victoriano, “my horrid task” y se acerca a las tumbas de las tres vampiresas. En este último encuentro, de nuevo, condena la carnalidad de las vampiresas: “so fair to look on, so radiantly beautiful, so exquisitely voluptuous, that the very instinct of man in me, which calls some of my sex to love and to protect” (*Dracula* 440).

Según la visión del personaje, su terrible tarea consiste en salvar el alma de las vampiresas y ofrecerles la paz eterna cristiana. Van Helsing pone fin a la agonía eterna de “las hijas de Drácula”, “the King-Vampire”. Estas se convierten en polvo y ponen de manifiesto su encarnación de la muerte: “whole body began to melt away and crumble into its native dust, as though the death that should have come centuries ago had at last

¹⁹⁷ La estaca culmina el ritual del violento exorcismo que Antonio Ballesteros describe como: “un grupo de hombres violando a una mujer, fragmentando simbólicamente su cuerpo” (*Vampire* 161). Asimismo, otro componente sexual se pone de manifiesto a través de las transfusiones de sangre que realizan los personajes masculinos para Lucy. Las donaciones de sangre representan el enlace simbólico de estos propiciando, la poligamia, el incesto, la bigamia y la infidelidad (*vid.* 156-157). Véase también Craft (454).

assert himself and say at once and loud ‘I am her!’” (*Dracula* 441). Finalmente, las vampiresas del Conde, fruto de las frustraciones y de los anhelos sexuales de los personajes masculinos, acaban sometidas y aniquiladas por estos. En palabras de Bram Dijkstra, estas fuerzas femeninas vampíricas encarnan a las “virgin vampires, adolescents lusting after seed, unconscious whore who drained the veins of man-s intellect, who were out to atrophy his head: what better surrogates could there be to take the role of the executioner in man’s masochistic fancies?” (374-375).

Al fin y al cabo, la cultura victoriana se caracteriza por la dualidad femenina entre “angels of the future and demons of the past” (342), entre “the virgin and the whore, the saint and the vampire” (334). Y, dado que las vampiresas stokerianas rompen los moldes tradicionales de la sexualidad, amenazan el poder patriarcal y traslucen las frustraciones masculinas, deben ser eliminadas, pues “la intimidadora promiscuidad sexual de la feminidad hace que la masculinidad pierda el poder a manos de la oscura dama de apetitos” (Olivares Merino 316).

Este apartado consistía en profundizar en los diferentes caminos de la estética que transitan la vampiresa Carmilla y las vampiresas de Stoker. Para explorar la concepción artística de Nietzsche acerca de la existencia humana (la justificación estética) y su posterior afirmación del carácter trágico de la vida, se ha indagado en los rasgos nietzscheanos que acumulan las vampiresas de la mujer abismal dionisiaca y fatal. Tras analizar la concepción estética de su identidad que gira en torno a la vida y al cuerpo como obras de arte, se ha comprobado que la vampiresa Carmilla recorre un camino estético nietzscheano diferente que “las hijas de Drácula”.

Por una parte, la vampiresa de Sheridan Le Fanu encarna las características nietzscheanas de la mujer abismal dionisiaca y fatal ultrarrealista como el anhelo telúrico, la voluntad de poder, el instinto de crueldad, la percepción cíclica del tiempo, la responsabilidad individual, la belleza cruel e imperiosa unida a la idea de la muerte y el disfrute de los placeres dionisiacos embriagadores, entre otros. Carmilla representa a la mujer abismal que conduce a Laura a experimentar el carácter trágico de la vida, a encontrarse con el propio abismo. Además, esta villana byroniana manifiesta la cualidad nietzscheana respecto a la vida y el cuerpo como obra de arte y su justificación estética. Asimismo, se ha comprobado cómo en la vampiresa se identifica la pulsión dionisiaca, de la naturaleza desatada mientras que en Laura y aquellos que la rodean, la pulsión apolínea de la verdad, el orden y los límites. Finalmente, se ha puesto de manifiesto la erótica del poder de la vampiresa basada en la seducción, el erotismo, la perversión y la

sexualidad. Todos ellos están definidos por la transgresión y el acercamiento a la muerte y, por ello, al final del relato, la mirada victoriana castiga a la vampiresa.

Por otra parte, se ha desarrollado el mismo análisis en las vampiresas de Stoker, sin embargo, se ha comprobado que estas encarnan cualidades distintas de la mujer fatal, abismal y dionisiaca, ya que no descansan sobre el fondo dionisiaco. Dada su condición de vampiresas sanguijuelas, no reúnen las fuerzas vitales nietzscheanas, puesto que, a pesar de manifestar su crueldad, al fin y al cabo, su voluntad de poder y su responsabilidad recaen sobre la figura del Conde. Al igual que Carmilla, las vampiresas del Conde también se sirven de su erótica del poder para seducir y pervertir a sus víctimas. Su erotismo y sexualidad sirven como mecanismos de poder para conducir a la muerte. Asimismo, se reúnen en estas vampiresas algunos de los rasgos de la fuerza trágica o del instinto estético nietzscheano de lo dionisiaco, debido a su naturaleza desatada y su desenfreno sexual. No obstante, el cuerpo de Lucy sirve como campo artístico de lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco hasta su posterior transformación en vampiresa, cuando este último acaba adueñándose de ella. Se considera en clave nietzscheana que Lucy no logra culminar el proceso evolutivo que llevó a Carmilla *a abrazar la vida*.

Tanto en Carmilla como en las vampiresas del Conde se expone la fusión de lo bello y lo sublime con un componente siniestro, que resulta familiar a la vez que espantoso a las víctimas. Las vampiresas surgen ante la mirada victoriana como reivindicaciones de la *New Woman*, como la alteridad, la otredad femenina, lo siniestro femenino que debe ser aniquilado para no pervertir los ideales de la feminidad casta. En efecto, puesto que las vampiresas surgen como la sublimación de los anhelos y las pulsiones eróticas de la mujer, los héroes carlyleanos (Van Helsing, Doctor Seward, Arthur y Quincey) ven amenazada su sociedad victoriana, “the wasteland of feminine desire” (Dijkstra 351). Sin embargo, puede argüirse que el hallazgo del surgimiento de las vampiresas no es la castración masculina, sino que el auténtico sentido de la amenaza es el poder patriarcal victoriano que castra el devenir de las fuerzas femeninas y crea monstruos que brotan de sus *sueños de razón*. Dado que la mujer se encuentra cosificada, se pavimenta el camino para la vampiresa que anula las ataduras culturales y permite *des-encadenarse* y *des-encorsetarse*. La mujer decimonónica se *des-vela* a través de la naturaleza vampírica. Esto puede suponer el hallazgo que atemoriza a la cultura victoriana, quien se encarga finalmente de convertir en “triste [y] desdichado *fatum* el de la mujer que transgrede las costumbres sexuales marcadas por los hombres

de su tiempo” (Ballesteros, *Vampire* 160). Ya que, desde la mirada victoriana, “women are merciless, more bloodthirsty than men” (Francis Cooke 280).

“WHO COULD RESIST HIS POWER?”: LA ERÓTICA DEL PODER EN LA ESTÉTICA DEL VAMPIRO

Un análisis parecido al de la mujer vampiro fatal, abismal y dionisiaca puede trasladarse al vampiro, en cuanto que encarna algunas cualidades del hombre estético, del hombre artista: el dandi. Este último apartado pretende trazar el camino de la estética que recorre el vampiro dandi, quien sufre una “transformación estética hacia lo monstruoso” (Lucendo 93). Con este fin, el estudio se centra en la concepción estética de la identidad para comprobar si el vampiro dandi acumula rasgos del programa nietzscheano, según el cual, la vida y el cuerpo pueden concebirse como obras de arte. Se profundiza en los impulsos artísticos nietzscheanos, lo apolíneo y lo dionisiaco en la figura del vampiro dandi para analizar su justificación estética de la vida. Asimismo, se indaga en los estadios de Kierkegaard que el dandi podría recorrer. Por último, se explora la erótica del poder de este vampiro dandi, fundamentada sobre todo en el terror, al contrario de la vampiresa fatal, quien domina a través de la seducción, la perversión, el erotismo y la sexualidad¹⁹⁸. En la figura del vampiro predomina lo sublime sobre lo bello junto a un componente siniestro. El análisis se desarrolla sobre todo en la figura de Lord Ruthven, aunque también algunos de los rasgos mencionados pueden observarse en el Conde y Sir Francis Varney.

Tal como se ha explicado en el apartado anterior, desde la filosofía de Nietzsche, la vida y lo trágico de esta se justifica a través del arte. Y para vencer el nihilismo, la decadencia y la concepción finisecular de la realidad se requiere a un hombre estético, a un filósofo artista que embellezca y ame la vida en su totalidad, con el dolor y el placer. Por ello, se requiere la circularidad del tiempo, ya que, el hombre artista deberá aceptar el eterno retorno de todo lo idéntico. De este modo, podrá amar su destino (*amor fati*) y

¹⁹⁸ Las diferencias entre la mujer fatal y el vampiro estético respecto a su erótica del poder pueden deberse a la noción de culpa que se le atribuye a la mujer desde el pecado original. En efecto, la mujer se asocia con el mal y, dado que la seducción, la perversión, la sexualidad y el erotismo constituyen fundamentos del mal, pueden explorarse de forma más exhaustiva en la mujer que en la figura del hombre.

también aceptar la muerte como parte de la vida, ya que, la vida debe comprenderse como un proceso hermenéutico de posibilidades y no como un cierre dialéctico. En relación con lo expuesto, el vampiro, al igual que la vampiresa fatal, sigue la concepción estética del mundo y rechaza la concepción moral. Desde este punto de vista, el vampiro encarna al dandi que vence el nihilismo y la decadencia a través de la estética y reúne algunos de los rasgos del programa nietzscheano, como es el caso de Lord Ruthven.

Puesto que el vampiro encarna al hombre estético¹⁹⁹, cabe definir este concepto según el pensamiento de Kierkegaard, quien caracteriza los tres estadios que el hombre estético recorre. Para explorar los estados kierkegaardianos, se utiliza el análisis de Salvatore Schiffer en *La Filosofía del dandismo*:

Así, el primero de esos estadios —el estadio “estético”, que privilegia lo bello en detrimento del bien o lo verdadero— correspondería, cronológicamente, a la juventud, edad de placer y goce, que vive, fuera de toda consideración moral, al instante. El segundo de esos estadios —el estadio “ético”, que privilegia el bien en detrimento de lo bello y lo verdadero— correspondería, cronológicamente, a la edad adulta, periodo, en tanto toma de conciencia de los valores morales, en que se construye, con el tiempo, la vida social y familiar. El tercero de esos estadios —el estadio “religioso”, que privilegia lo verdadero en detrimento de lo bello y del bien— correspondería, cronológicamente, a esas edad (la madurez, luego la vejez). (47)

En primer lugar, según el esquema de Schiffer, el estadio estético presta atención a lo bello y es representado por la juventud y el placer de vivir sin la concepción moral. En segundo lugar, el estadio ético es aquel que se centra en el bien y se adquiere a una edad adulta, coincidiendo con el inicio de la preocupación moral. Finalmente, el estadio religioso, alcanzado en la vejez, tiene en consideración lo verdadero (47).

El vampiro, en tanto que hombre estético, se convierte en un dandi, cuyo cometido consiste en hacer de la vida una obra de arte. Algunas de las características del dandi que reconoce Schiffer son: “el individualismo; la extrema pero sobria elegancia ligada a una suerte de misticismo ateo; el ideal aristocrático; el dominio de sí a pesar del culto de la belleza; el gusto por la nada y la propensión a la melancolía (el *spleen*)” (152). Los textos de Charles Baudelaire se consideran epítomes de la filosofía del

¹⁹⁹ Pueden hallarse múltiples encarnaciones del vampiro, ya que, desde la publicación del relato de Polidori en 1819, la figura del vampiro “was fast becoming, like the Wandering Jew and Don Juan, an archetype of a kind of Romantic consciousness; the solipsist gone berserk, ingloriously perverting all the cultural norms” (Twitchell 94).

dandismo. De modo que, resulta imprescindible recuperar este ideal de vida que el escritor francés decimonónico refleja en sus obras, por ejemplo, en el *Pintor de la vida moderna*, donde recoge en su totalidad las facetas de la figura del dandi. Según la definición de Baudelaire, que podría identificarse con la del hombre estético de Kierkegaard, los dandis viven para su propia belleza, para desatar sus pasiones y vivir el instante:

El dandismo no es sin embargo, como muchas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto inmoderado por el acicalamiento y la elegancia material. Esas cosas no son para el perfecto dandi sino un símbolo de su superioridad aristocrática de su espíritu. [...] Es ante todo la necesidad ardiente de hacerse una originalidad, dentro de los límites de las conveniencias. Es una especie de culto a sí mismo que puede sobrevivir a la búsqueda de la felicidad. (115)

A luz de estas premisas, puede sostenerse que el vampiro del relato de Polidori reúne algunos de los rasgos del programa nietzscheano acerca de la concepción estética de la identidad. Lord Ruthven, el villano byroniano, “the decadent aesthete” (Arata 123), representa al don Juan reminiscente, al hombre dandi estético, que seduce y atrae a aquellos que le rodean. Podría afirmarse incluso que el vampiro hace de su vida una obra de arte.

Para ello, consigue vencer el nihilismo latente en la sociedad. De acuerdo con la filosofía nietzscheana, Lord Ruthven acepta la circularidad del tiempo, abraza el eterno retorno y ama el destino convirtiéndose así en aquel hombre-artista quien, implicado con lo estético, embellece la vida. A diferencia de los individuos nihilistas que le rodean, Lord Ruthven combate el malestar finisecular y afirma la vida en su totalidad para, al fin, convertirla en una obra de arte. Ahora bien, si la vida es una obra de arte y el individuo empieza a dejar atrás el rencor hacia la vida para sentir, en cambio, el placer de vivir, resulta lógico que, al tiempo, comience a liberar también sus instintos dionisiacos, entre los cuales se encuentra el instinto de crueldad nietzscheano. Lord Ruthven libera sus instintos dionisiacos y disfruta de los placeres embriagadores. Este vampiro dandi convierte su vida en una obra de arte a través de la cual revela su condición fatal, es decir, la idea de muerte unida a la belleza. Puede argüirse que el relato de Polidori contiene rasgos del *sí dionisiaco a la vida* que encarna la belleza apasionada de Lord Ruthven. El vampiro no manifiesta la angustia existencial del fin de

siglo a diferencia de la sociedad burguesa que se describe en el relato, sino que representa y simboliza una nueva alternativa vital.

Lord Ruthven sigue los parámetros del dandi definido por Schiffer y Baudelaire: “there appeared at the various parties of the leaders of the ton a nobleman, more remarkable for his singularities, than his rank. He gazed upon the mirth around him, as if he could not participate therein” (*Vampyre* 3). El vampiro manifiesta un carácter individualista y encarna el ideal aristocrático caracterizado por la elegancia. Asimismo, muestra un dominio tanto de sí como sobre los demás: “Apparently, the light laughter of the fair only attracted his attention, that he might by a look quell it, and throw fear into those breasts where thoughtlessness reigned” (*Vampyre* 3). Expresa una voluntad de poder fuerte, aunque en ocasiones, Aubrey, su acompañante, identifica en él rastros de melancolía: “he was surprised to observe the melancholy face of his host” (*Vampyre* 11).

De acuerdo con los estadios kierkegaardianos, Lord Ruthven no traspasa el estadio estético para alcanzar el estadio ético y religioso, ya que el vampiro privilegia lo bello y el disfrute de los placeres sin mostrar remordimiento o mala conciencia por sus actos: “always with the same unchanging face, with which he generally watched the society around” (*Vampyre* 6). Dado que el cuerpo del vampiro dandi opera como campo artístico de batalla, puede encontrarse en él una convergencia entre las fuerzas artísticas nietzscheanas: lo apolíneo y lo dionisiaco. Esto último figura a través de la naturaleza desatada del vampiro, del desencadenamiento de los instintos, del disfrute de los placeres embriagadores y del olvido de sí que produce en sus víctimas. Frente a lo dionisiaco surge lo apolíneo que viene representado por Aubrey:

He believed all to sympathise with virtue, and thought that vice was thrown in by Providence merely for the picturesque effect of the scene, as we see in romances: he thought that the misery of a cottage merely consisted in the vesting of clothes, which were as warm, but which were better adapted to the painter's eye by their irregular folds and various coloured patches. He thought, in fine, that the dreams of poets were the realities of life. (*Vampyre* 4)

El joven manifiesta valores carlyleanos basados en la virtud, el deber, el progreso y la fe que entroncan con las pulsiones apolíneas del orden, la belleza y la verdad. A lo largo del relato, se manifiesta una lucha entre ambas fuerzas artísticas, sin embargo, lo

dionisiaco predomina en todo instante. Aubrey se muestra embaucado por el vampiro desde el comienzo del relato:

He watched him; and the very impossibility of forming an idea of the character of a man entirely absorbed in himself, who gave few other signs of his observation of external objects, than the tacit assent to their existence, implied by the avoidance of their contact: allowing his imagination to picture every thing that flattered its propensity to extravagant ideas, he soon formed this object into the hero of a romance, and determined to observe the offspring of his fancy, rather than the person before him. (*Vampyre* 5)

La víctima se siente fascinada por el misterio que envuelve a la figura del monstruo estético. Esta fascinación forma parte de la erótica del poder que utiliza el vampiro para desarrollar su plan. Ejemplo de ello es sobre todo la atracción y el interés que suscita en las mujeres de la sociedad: “His peculiarities caused him to be invited to every house [...] In spite of the deadly hue of his face, which never gained a warmer tint, either from the blush of modesty, or from the strong emotion of passion, though its form and outline were beautiful, many of the female hunters after notoriety attempted to win his attentions, and gain, at least, some marks of what they might term affection” (*Vampyre* 3). En ese sentido, puede aplicarse la teoría de Burke, según la cual en el vampiro de Polidori se halla una simbiosis entre lo bello y lo sublime. Las cualidades físicas peculiares del personaje acaban desembocando en la estética del terror, terror que funde en sus víctimas: “Those who felt this sensation of awe, could not explain whence it arose: some attributed it to the dead grey eye, which, fixing upon the object’s face, did not seem to penetrate, and at one glance to pierce through to the inward workings of the heart; but fell upon the cheek with a leaden ray that weighed upon the skin it could not pass” (*Vampyre* 3).

Dada su *belleza muerta*, imperfecta, la estética de Lord Ruthven se aleja de aquella belleza pulida y satinada, por lo que, da paso a la alteridad. El vampiro representa al Otro que irrumpe en la sociedad para fascinar, atraer y ayudar a los viciosos con el fin último de gozar de su crueldad a la manera nietzscheana. Aunque su objetivo principal consiste en seducir a las jóvenes doncellas para beber su sangre. Lord Ruthven seduce, desvía y lleva a otro lugar a las víctimas, como es el caso de Ianthé, a quien asesina durante una de sus “nocturnal orgies” (*Vampyre* 10). El vampiro utiliza “seductive arts” (*Vampyre* 16) para pervertir a Miss Aubrey. El personaje femenino, al

igual que Ianthe, encarna cualidades del ángel del hogar. La hermana de Aubrey sufre la inevitable perversión al entrar en sociedad, que, finalmente, la conduce a las manos del vampiro: “She was yet only eighteen, and had not been presented to the world, it having been thought by her guardians more fit that her presentation should be delayed until her brother’s return from the continent, when he might be her protector. It was now, therefore, resolved that the next drawing-room, which was fast approaching, should be the epoch of her entry into the ‘busy scene’” (*Vampyre* 17). Lord Ruthven consigue seducir y pervertir a Miss Aubrey paulatinamente con el compromiso matrimonial. El vampiro representa aquel *cadáver caído* kristeviano que rompe las normas sociales, pero que, aun siendo un ser abyecto y perverso, atrae y fascina a sus víctimas. El protagonista utiliza con estas, aunque en menor medida que la mujer fatal, el erotismo y la sexualidad como fuerzas de poder que brotan de lo desconocido, convirtiendo al vampiro de esta manera en un ser exótico. Todos estos rasgos del poder vampírico acaban conduciendo a las víctimas a la muerte. De acuerdo con la teoría de Bataille, el erotismo y la sexualidad contienen un elemento fascinador que atrae a la vez que atemoriza, pues acerca a las víctimas a la muerte.

La estética del terror del vampiro de Polidori se percibe también en el Conde, aunque en la novela de Stoker se acentúa el carácter animalesco del vampiro y desvanece el componente bello, por lo que la erótica del poder del protagonista se basa sobre todo en la hipnosis y el miedo que fundamenta en sus víctimas, más allá de la seducción y el erotismo. El Conde comparte con la figura del dandi el individualismo, el dominio de sí, la propensión a la melancolía, el culto a sí mismo y el ideal aristocrático. Este último indica que “la pertenencia de Drácula a una aristocracia atemporal y ‘eterna’ confirma el hecho de que la cultura representada por el vampiro es de índole principalmente folklórica, enraizada con el pueblo que siente todavía temor de la figura casi feudal del noble que los controlada desde su atalaya” (Ballesteros, *Narciso* 324).

Los rasgos del Conde manifiestan el elemento burkeano de lo sublime, tal como lo describe Jonathan Harker en su primer encuentro: “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” (*Dracula* 28). El sentimiento de náusea y el poder de la hipnosis²⁰⁰ constituyen los mecanismos del poder del Conde, “I tried to stir, but there was some

²⁰⁰ Podría relacionarse la náusea que produce Drácula en sus víctimas con la “náusea dionisiaca” que Nietzsche menciona en el *Nacimiento de la tragedia* (NT “La visión dionisiaca”, 3: 469).

spell upon me” (*Dracula* 174), los cuales junto al terror y el horror que produce, consiguen asentar las bases de su plan: conquistar y colonizar la capital inglesa.

Su apariencia física denota una belleza alterada por los años, distinta a la belleza satinada y pulida que critica Byung-Chul Han, pues el Conde simboliza lo Otro, la otredad que invade el Occidente y que va a suponer la *degeneración* de los valores victorianos: “The late nineteenth century, which witnessed the birth of Bram Stoker’s vampire, was marked by an unsettling feeling that the ordered world of Victorian values was irrevocably disintegrating [...] The practice that proved quite effective for mitigating the social disquiet consisted in projecting this repertoire of anxieties upon one scapegoat figure — the degenerate” (Tomaszewska 1). En relación con esta idea, se identifican en su figura los impulsos artísticos nietzscheanos: lo apolíneo, representado por el Occidente y manifestado en los valores carlyleanos de la Cruzada y lo dionisiaco, representado por la naturaleza desatada del Conde y por el Este, por Transilvania, “la tierra más allá del bosque”: “in the midst of the Carpathian mountains; one of the wildest and least known portions of Europe” (*Dracula* 3). La pulsión estética de lo dionisiaco incluye un componente exótico que se identifica en la figura del Este y, por tanto, en el Conde. Para los personajes occidentales, lo oriental se presenta como un proceso de darse a uno mismo sus propios valores, como un volver a la animalidad, a lo salvaje y a lo desconocido.

El Conde no utiliza la sexualidad como mecanismo de poder para seducir a sus víctimas, sino más bien, sirve como “catalizador del deseo” (Ballesteros, *Vampire* 150) sexual femenino: “Your girls that you all love are mine already; and through them you and others shall yet be mine” (*Dracula* 365). El vampiro traza un plan para conquistar a las mujeres victorianas, comenzando con Lucy Westenra y siguiendo con Mina Harker. Una vez que la primera víctima se convierte en vampiresa, sublima los instintos, las pulsiones y los placeres sexuales, tal como se ha visto en el apartado anterior, ya que el Conde simboliza el erotismo reprimido femenino, “una tentación de decadencia sexual, un mensajero de la libido y el deseo extremo” (Olivares Merino 440). Por ello, puede afirmarse que el Conde *des-encadena* y *des-vela* a los personajes femeninos, quienes una vez convertidos en las hijas de Drácula, siguen y cumplen con la voluntad del Conde. Por lo que, comienzan a formar parte del plan de colonización del vampiro. A luz de las premisas expuestas, puede afirmarse que el Conde no traspasa el estadio estético kierkegaardiano, ya que no muestra remordimiento y arrepentimiento por sus actos. En este sentido, su *modus operandi* se basa en disfrutar los placeres dionisiacos:

la sangre y el poder. Y su derrota puede percibirse como una victoria que consiste en “operations over Eros and aesthetics” (Regenia Gagnier 155).

Un caso distinto a los dos vampiros previos lo constituye Sir Francis Varney, quien alcanza el estadio ético. Aunque al comienzo de la novela, el vampiro se sitúa en el estadio estético, en el cual atiende sus placeres dionisiacos y su naturaleza desatada, paulatinamente, Varney comienza a presenciar el tormento de la mala conciencia (el estadio ético). Finalmente, trata de salvarse a través de la fe (estadio religioso), confesando sus pecados al cura. Sin embargo, el vampiro decide huir de este, ya que encuentra otra razón de desgarró existencial causada por la culpa y el remordimiento, de modo que, al final de la novela, decide suicidarse.

En este aspecto, en Sir Francis se produce una lucha entre lo dionisiaco y lo apolíneo debido a la concepción moral que Varney comienza a interiorizar. Así pues, lo apolíneo aparece simbolizado por esta concepción moral, por la mala conciencia, que trata de vencer lo dionisiaco:

“Why am I here?” he said. “Here, without fixed design or stability of purpose, like some miser who has hidden his own hoards so deeply within the bowels of the earth he cannot hope that he shall ever again be able to bring them to the light of day. I hover around this spot which I feel — which I know — contains my treasure, though I cannot lay my hands upon it, or exult in its glistening beauty.” Even as he spoke he cowered down like some guilty thing. (*Varney* 328)

El debate interno del personaje puede concebirse como un combate entre lo apolíneo y lo dionisiaco, donde este último fracasa finalmente. El trágico final del vampiro no puede evitarse a pesar de utilizar sus mecanismos de poder basados, al igual que en los vampiros previos, en la hipnosis y en el dominio (y en ocasiones, en la conquista) de la víctima: “she has drawn up all her limbs; she cannot even now say help. The power of articulation is gone, but the power of movement has returned to her; she can draw herself slowly along to the other side of the bed from that towards which the hideous appearance is coming” (*Varney* 6). El primer encuentro del vampiro con Flora pone en relieve la estética del terror de este, “clattering against the glass with its long nails” (*Varney* 6), quien llama a la ventana con sus largas uñas. Sin embargo, es en este instante donde se manifiesta el componente burkeano de lo sublime, ya que “her eyes are fascinated. The glance of a serpent could not have produced a greater effect upon her than did the fixed gaze of those awful, metallic-looking eyes that were bent down on

her face” (*Varney* 7). La estética de Varney realza su carácter animalesco de igual manera que ocurre con el Conde: “and the principal feature next to those dreadful eyes is the teeth —the fearful looking teeth— projecting like those of some wild animal, hideously, glaringly white, and fang-like” (*Varney* 7).

El vampire de Malcolm Rymer comparte algunos rasgos con el hombre estético como el carácter individualista, el ideal aristocrático y, sobre todo, la propensión a la melancolía como consecuencia de la mala conciencia: “It was with the most melancholy aspect that anything human could well bear, that Sir Francis Varney took his lonely walk” (*Varney* 327). Esta melancolía que produce el arrepentimiento trasluce su relación con el mito de Narciso. Según Luis Martínez Victorio, se identifica una dualidad tipológica en la formulación del mito de Narciso: “Narciso *superficial* suicidándose en la auto-contemplación [...] [y] Narciso *profundo* desgarrándose en el encuentro con el otro desde la “verdad” de su máscara” (“Narciso y Dioniso” 206). De este modo, puede surgir la consideración de que, al menos a priori, Varney responde parcialmente a la definición de ambas posibilidades. Una vez se halla sumido en el pesar y el arrepentimiento, cerca de la conclusión de la novela, recuerda sus actos crueles, y es en este momento cuando comprende la revelación última de su naturaleza monstruosa. En este punto de la narración, el protagonista ansía ser libre, puesto que la configuración de sus ideales ha cambiado y él mismo desea mudar de conducta. Es en el encuentro con el *otro* cuando Varney adquiere conciencia de sus propios actos y descubre la verdad de su máscara. Es, por tanto, en este instante cuando Varney se convierte en el modelo *profundo* de Narciso.

A luz de estas premisas, puede concluirse que los vampiros Lord Ruthven, el Conde y Sir Francis aúnan algunas de las características de la concepción artística de Nietzsche acerca de la existencia humana, según la cual se afirma el carácter trágico de la vida. Esto es debido a que en los vampiros se presenta la dualidad entre los impulsos artísticos nietzscheanos: lo apolíneo y lo dionisiaco, una fusión necesaria desde el punto de vista del filósofo para aceptar la tragedia existencial, al igual que los griegos.

Sin embargo, en el caso de Varney, esta concepción estética del mundo en clave nietzscheana no se lleva a cabo, ya que el vampiro no admite y abraza la vida en su totalidad. Y, dado que el pensamiento de Nietzsche combate la culpa de raíz y asienta un programa moral basado en la inocencia de la existencia, es en este punto donde no hay solución de continuidad entre Varney y el hombre estético o el filósofo artista. Por lo tanto, a pesar de intentar poner en práctica el programa nietzscheano de la inocencia,

Varney queda anclado en la retórica de la culpa y decide realizar un gesto de *redención del azar*, es decir, suicidarse en el Vesubio: “En tal muerte el vampiro encuentra la catarsis y libera a la sociedad de su horrenda amenaza” (Olivares Merino 288).

La estética como la transformación de la vida y del cuerpo en una obra de arte se percibe solamente en la figura del vampiro de Polidori, cuya estética refuerza su erótica del poder basada en la seducción, la perversión y la unión de lo bello y lo sublime. Aunque los tres vampiros acumulan algunas cualidades de la figura del hombre estético como el carácter singular e individual, el ideal aristocrático y el dominio de sí, el vampiro de Stoker y Malcolm Rymer no representan epítomes del dandi, dada su estética del terror. Su poder se fundamenta en la náusea y la hipnosis que producen en sus víctimas, alejándose así del componente bello que contiene la figura del dandi. Asimismo, cabe añadir que tras analizar las pulsiones vampíricas y su naturaleza desatada, puede concluirse que, a diferencia de Varney, Lord Ruthven y Drácula conducen a sus víctimas a la sublimación de sus instintos: el Conde desencadena el erotismo reprimido de Lucy y el Lord empuja a los personajes viciosos a entregarse a sus propios anhelos. Así las cosas, los tres vampiros se convierten en una suerte de transgresores morales y estéticos, en una

eterna llama subversiva, de relevante atracción perversa para la mujer y [en un] ente social, en general, que pretende liberarse de los prejuicios y las ataduras convencionales [...] en anhelo de aceptar la promesa de vida eterna y juventud perenne, la que nos llevaría a trascender la oscura y feble muerte al amparo de esa otra deidad de tinieblas, que, como Cristo, también murió y resucitó, aunque para ello debamos aceptar la herética libación y comunión de sangre. (Olivares Merino 467)

En este último capítulo se ha analizado la visión estética de Nietzsche en relación con los personajes vampíricos. Para ello, se ha indagado en la justificación estética nietzscheana, según la cual la vida debe entenderse como una obra de arte. Para el filósofo alemán, el arte sirve como paliativo para poder soportar el sufrimiento, el nihilismo y el desgarramiento existencial decimonónico. En este sentido, Nietzsche propone la fusión de dos impulsos artísticos: lo apolíneo y lo dionisiaco o, dicho en otras palabras, el orden y el caos, el límite y la naturaleza desatada. El pensador ofrece una alternativa vital que sienta las bases sobre una visión estética del mundo en contraposición a la visión moral. Puesto que esta última no acepta los aspectos negativos de la vida como el dolor, la mirada estética brinda la posibilidad de abrazar tanto el sufrimiento como la

felicidad, ya que forma parte de la vida y, esta, en última instancia, debe amarse y aceptarse en su totalidad.

Para comprobar la visión nietzscheana de la vida como obra de arte, se ha apelado a la mujer fatal y al hombre estético que habitan los textos escogidos. Según lo expuesto, en el capítulo se ha tratado de recoger aquellos rasgos nietzscheanos de los personajes vampíricos que compadecen bien con la visión estética del filósofo. Con el fin de averiguar el camino estético que transitan los personajes se ha profundizado en el cuerpo como campo artístico de lucha y en la erótica del poder que opera en los vampiros como instrumento de subordinación.

Por una parte, en el primer apartado se ha indagado en la figura de la mujer fatal desde el pensamiento de Nietzsche. Se ha aclarado que, en este sentido, la mujer fatal que reúne algunos de los rasgos del programa nietzscheano es aquella que descansa sobre el fondo dionisiaco, aquella que puede encarnar el pensamiento abismal. Para desarrollar el análisis se ha evaluado la encarnación de las vampiresas de Stoker y la vampiresa Carmilla como mujeres nietzscheanas fatales, abismales y dionisiacas. Mientras que la vampiresa de Le Fanu manifiesta cualidades como una fuerte voluntad de poder, el disfrute de los placeres dionisiacos, el instinto de crueldad, el anhelo telúrico, el ideal aristocrático, la vida como obra de arte y, finalmente, la encarnación de la naturaleza dionisiaca, las vampiresas del Conde (Lucy y las hermanas) representan una suerte de mujer vampiro monstruosa perteneciente al folclore, sin aspiraciones humanas y nietzscheanas. Aunque ambos tipos de vampiresas sí comparten la visión del cuerpo como campo artístico de lucha, donde se produce una batalla entre lo dionisiaco (su naturaleza) y lo apolíneo (la Cruzada y los personajes masculinos de “Carmilla” junto a las dos institutrices).

Asimismo, tanto las vampiresas de Stoker como Carmilla manifiestan un mecanismo de poder parecido basado en la sexualidad, el erotismo, la seducción y la perversión, que les permite conducir a sus víctimas a la muerte. Estas mujeres abismales funcionan como conjunción de sexualidad y muerte, que, junto a los rasgos estéticos de lo bello y lo sublime (y también lo siniestro) consiguen peligrar la sociedad en la que actúan hasta que sus víctimas se rebelan de algún modo u otro, poniendo fin a su amenaza. Las vampiresas, tanto Carmilla como Lucy, ponen en relieve la castración femenina por parte de la sociedad victoriana, ya que, a través de su naturaleza vampírica se desatan y se desentienden de las ataduras culturales sublimando sus instintos.

Por otra parte, en el segundo apartado, se ha analizado otra tipología de ídolos de perversidad como los hombres estéticos, los dandis, encarnados en la figura del vampiro. El Conde, Ruthven y Varney oscilan entre dos polos: la atracción y la repulsión mediante la fusión de lo bello y lo sublime, fortalecida por el componente siniestro. Los tres vampiros presentan algunos de los rasgos del hombre estético como el ideal aristocrático, el carácter individualista o la pulsión melancólica. Sin embargo, tanto el Conde como Varney se diferencian del dandi, debido a su estética del terror y de su carácter animalesco, pues su mecanismo de poder maquiavélico se basa sobre la náusea y la hipnosis, apartándose del componente de la belleza.

Lord Ruthven reúne las cualidades del hombre estético en su totalidad, ya que, manifiesta también un gusto por la nada y un dominio de sí (este último lo comparte también con el vampiro de Stoker). A diferencia del Conde y Varney, Lord Ruthven hace uso de una erótica del poder, al igual que las vampiresas, que se fundamenta sobre el erotismo, la seducción, la perversión y la sexualidad, las cuales le permiten, en última instancia, conducir a sus víctimas hacia la muerte. Mientras que el Lord utiliza la sexualidad como mecanismo de poder, el Conde sirve como catalizador del deseo femenino, lo cual convierte a los personajes femeninos en protagonistas de la novela. El cuerpo de los tres vampiros surge como un campo de lucha entre lo dionisiaco y lo apolíneo: en el vampiro Varney, esta lucha se manifiesta en el interior debido a la mala conciencia; mientras que en *Drácula*, lo apolíneo viene a representar el Occidente que lo dionisiaco, encarnado por el Conde (el Oriente) pretende avasallar. En el relato de Polidori, las fuerzas artísticas se ponen en relieve a través de las diferencias entre Aubrey, héroe carlyleano de valores apolíneos y Lord Ruthven, vampiro de naturaleza dionisiaca desatada. Es por ello que los tres vampiros son considerados como la otredad que lleva consigo el caos en la realidad apolínea, la alteridad que rompe con las normas sociales. Por último, cabe matizar que tras aplicar los tres estadios kierkegaardianos en los personajes, se ha concluido que solamente el Conde y Ruthven quedan atrapados en el estadio estético, mientras que Varney consigue traspasarlo hasta alcanzar el estadio ético a través del arrepentimiento.

A luz de estas premisas, puede concluirse que los tres vampiros reúnen no pocas de las características de la visión estética de Nietzsche respecto a la existencia, según la cual se afirma el carácter trágico de la vida. Los vampiros tratan de aceptar la tragedia existencial, fusionando lo apolíneo y lo dionisiaco. Sin embargo, los tres vampiros sufren una suerte distinta: Varney demuestra ser incapaz de abrazar la vida en su

totalidad y de convertir la vida en una obra de arte; el Conde acepta el carácter trágico de la existencia, aunque, dado su carácter animalesco se aleja de la figura del dandi que lleva implícito el componente de la belleza; y, finalmente, será el perverso villano *polidori* quien desarrolle la mayoría de las ideas nietzscheanas acerca de la visión estética de la existencia, puesto que ama el destino y acepta la muerte como parte de la vida. Lord Ruthven presenta un programa basado en la concepción estética del mundo contraponiéndose a la concepción moral, de modo que, se proclama vencedor del nihilismo y la decadencia.

Se ha demostrado que dentro de las variantes del *genus vampiricus* del siglo XIX se hallan la mujer fatal y el hombre estético, quienes pueden entenderse como una pulsión freudiana reprimida del ser humano, que surge a causa de los monstruos que ha creado la cultura popular. Al igual que un hombre lobo puede argüirse como símbolo de violencia, así en el vampiro y la vampiresa aúna el erotismo, la seducción, el miedo y la inmortalidad. A través de la naturaleza vampírica y por tanto, de la *máscara que ofrece a sus víctimas*, podría considerarse que el mito del vampiro pone en función aquello que el ser humano anhela²⁰¹, pues *se desvela y se desenmascara* ante las ataduras y los límites culturales.

Mediante el análisis de la visión estética nietzscheana de las vampiresas, se ha demostrado también que los victorianos pueden considerarse responsables de la creación de monstruos, ya que conciben la figura femenina solamente como un ser angelical, inocente y divino. Ante este tipo de mujer, surge la vampiresa, quien pone fin a la cosificación de la mujer y se enseñorea de estos hombres victorianos (carlyleanos). La vampiresa Carmilla o Lucy, por ejemplo, simbolizan un enfrentamiento con la figura de la mujer angelical. Por este motivo, se les sitúa en un territorio de alteridad, dado que se muestran capaces de vencer los valores finiseculares como el nihilismo, la melancolía, la decadencia o la cosificación. Mientras que los vampiros masculinos vienen a encarnar a aquellos monstruos que presuponen un peligro para la cultura, ya que, pueden catalizar el deseo femenino como el Conde o desencadenar los vicios de los individuos como Lord Ruthven.

La aproximación al concepto de estética en el corpus literario desde una óptica nietzscheana ha permitido entender el proceso para aceptar el carácter trágico de la

²⁰¹ De acuerdo con Botting, "Signalling the effects of human aspirations for natural and physical powers beyond the limits of humanity, the monster has to come to represent the fears about the existence... uncontrollable desires and imaginings in the individual mind" (103).

existencia, pero también, al haber analizado el camino estético que transitan los personajes vampíricos, se ha podido concluir que el auténtico sentido trágico de la vida, lo verdaderamente cruel supone castrar la naturaleza dionisiaca para vivir en un mundo apolíneo donde se encadenan las pasiones, pues “la pasión es el elemento en el que vivimos; sin ella, difícilmente vegetamos”²⁰².

²⁰² *The Works of Lady Blessington* recoge los diálogos que la condesa mantuvo con Lord Byron en un capítulo titulado “Conversations with Lord Byron”, donde Lord Byron afirma lo siguiente respecto a su expedición a Grecia: “Passion is the element in which we live; and without it we but vegetate. All the passions have governed me in turn, and I have found them the veriest tyrants; — like all slaves, I have reviled my masters, but submitted to the yoke they imposed” (308).

CONCLUSIONES

“A ROPE OVER THE ABYSS”: WAYS TO REACH THE *OVERHUMAN*

After having carried out the study initially proposed, it is now possible to recover the general conclusions: “‘A rope over an abyss’²⁰³: overmen and overwomen in the afterlife”. The application of the philosopher Nietzsche in the British vampire literature of the nineteenth century leads to the conclusion that this type of literature presents different Nietzschean synergies. A brief philological work has been developed in Nietzsche’s texts to understand the philosopher’s use of terms such as vampirism, vampire or blood. In line with this objective, it has been found that vampirism is used as a metaphor for Christianity, morality or science. Also, it is concluded that there is a theory of blood in his works, given that the use of blood is repeated several times with different metaphoric uses to refer to either the truth or the sacred.

Through a brief analysis of the genealogy of the vampire myth, it has been proven that the literary or fictional vampire (in comparison with the folkloric vampire) presents similar qualities to the Byronic villain, a prototype that Nietzsche uses to create the philosophical system of the *overhuman*. In this sense, it can be concluded that the three figures are interlaced: the nineteenth-century vampire, the Byronic villain and the Nietzschean prototype. Throughout the dissertation, two archetypes have been studied: the female vampire as an abysmal, Dionysian and fatal woman and the male vampire as aristocratic count and aesthetic man to finally verify that they are connected with the figure of the Byronic villain and dialogue with the Nietzschean prototype, that is to say, with the concept of the *overhuman*. In this way, several Nietzschean characteristics can be collected in the vampiric characters of the chosen texts, characteristics that make up the Byronic villain, precursor of the Nietzschean *Übermensch*. Below, the Nietzschean synergies or the features of Nietzsche’s philosophical program are gathered in the vampire characters, taking into account that these characteristics can be transferred not only to the male characters but also to the female characters, giving rise to a type of female vampire who assembles Nietzschean forces.

²⁰³ In *Thus spoke Zarathustra*, Nietzsche claims that a “Man is a rope stretched between the animal and the Superman: a rope over the abyss” (Za “Prologue”, 6). The philosopher considers that the individual represents a bridge between the man and the *overman*, a final stage to reach the goal: the *Übermensch*, that is to say, man has to overcome himself in order to become the *overman*.

His philosophical program has served to offer a different vision of the vampire, especially, having appealed to Nietzschean themes such as circular time, eternal recurrence, *amor fati*, cruelty and its joys, morality and bad conscience, freedom and chaining, life as a work of art, the aestheticization of the tragic and the sublimation of the drives (sexual, among others), etc. The conclusion carried by this study leads to the presence of these Nietzschean synergies in the formation of the literary vampire in 19th British literature in works such as “Carmilla”, “The Vampyre”, *Dracula* and *Varney, the vampyre*.

Thus, in order to unravel the Nietzschean motifs of the vampiric characters it has been deepened in several issues that make up the philosophical program of the German thinker. With these premises, it has been possible to trace the relationship of the vampire with time. The exploration of concepts such as the eternal recurrence and *amor fati* has led to consider that, in general, the vampire as an immortal being, can live in the tragic conception of circular time, since, for him, death is part of life and he accepts, therefore, the temporality and the burden of immortality. It is upheld that the vampire can embody the Nietzschean eternal recurrence, since he is willing to live eternally.

The female vampire Carmilla presents this Nietzschean vision of time, as she offers Laura a love *beyond good and evil* or, in other words, she offers her victim the eternal recurrence of *everything eternally the same*. The analysis concludes that this vampire embodies the cyclical becoming and, therefore, the Nietzschean tragic concept of circular time. Death is presented as a condition for immortality and for living in eternity. For the vampire, death is part of life, so the individuals should not fear death but accept and embrace it. This vampiric attitude towards death shares common features, on the one hand, of the Heideggerian being-towards-death, since, Carmilla embodies the symbiosis of being and time and, on the other hand, with the Freudian concept of transience, since that it is verified how the vampire performs an apology to death throughout the text. Given these theories, it is considered that the female vampire’s offer symbolizes the Yalomian awakening experience, a vital hedonistic alternative to overcome the vital boredom. Carmilla becomes the master of herself and the master of time.

However, the vampire Sir Francis Varney offers a different vision regarding the Nietzschean time, since he suffers an existential tear caused by the weight of immortality, moral torment, bad conscience, boredom and melancholy. From a Freudian

vision, the melancholy that the subject suffers leads to suicide and the rejection of past. This vampire's position implies the negation of the Nietzschean circularity of time, since Varney understands eternity as *the hell where everything's the same*. Therefore, finally, the vampire does not embrace the monstrous and tragic side of life such as pain but he tries to wall the suffering. Immortality becomes a condemnation where the instant has no value. In line with this conclusion, Malcolm Rymer's vampire shares features of the Heideggerian being-towards-death and the being thrown into the world, who must fulfill the curse of the murder of his son. Consequently, the vampire tries to commit suicide on several occasions. This highlights his absence of fear of death and allows him, in Yalom's terms, to *stare at the sun* (that is, to stare at death).

Varney and Carmilla are epitomes of death, as beings who find themselves between the thresholds of life and death. Both types of vampires manifest an absence of fear regarding death unlike mortals, who are afraid to accept the eternal embrace of the vampire. However, it should be noted that, unlike Varney, Carmilla shares characteristics of the demon that Nietzsche introduces in *The Gay Science* to offer the eternal recurrence, a vital alternative to mortals.

Another of the analyzed Nietzschean synergies in relation to the vampire has been cruelty. For this, ethical assumptions and freedom have been explored as possible conditions for cruelty. Likewise, the Nietzschean concepts of bad conscience and responsibility and the Freudian super-ego have been appealed to understand the domestication of the subject. To this end, we have analyzed the cruelty systems that make up the vampires Lord Ruthven and Count Dracula. The analysis of the cruelty of both vampires emphasizes the cultural discomfort of the nineteenth century. In both works, the opposition between the vampires (the Byronic villains) and the Carlylean heroes (Aubrey and the "Crew of Light") is necessary and fundamental to offer the reader a new hermeneutic space to interpret life, since the Byronic villains, of transgressive character, create a new value system from which they face life as opposed to the Carlylean heroes who understand reality as irrefutable, fixed and unique.

Given that Polidori's hedonistic vampire offers his victims the possibility of getting rid of morality, of nihilism and of sublimating their instincts, it can be concluded in a Nietzschean way, that Lord Ruthven brings the characters closer to the Dionysian and monstrous substratum of life and he enjoys their sinking. Also, it should be remembered that this vampire does not offer eternity and the sublimation of instincts to two of his victims, Ianthe and Aubrey's sister and that he also delights in both young

women's death. Therefore, cruelty and power over the other produces him pleasure. The vampire, following Safranski's theory, manifests the instinct of cruelty as a condition of his free will, because, unlike his victims, he is the master of himself. Consequently, the vampire presents no traces of guilt or remorse, since he has created his own system of values and he does not answer to other ethical framework. It can be concluded that, for Polidori's vampire, the affections of the body take precedence over conscience. Therefore, unlike the Carlylean hero, Aubrey, the vampire follows a model of individual responsibility and a system of cruelty based on his own delight.

On the other side, the Count Dracula exposes a system of cruelty similar to that of Lord Ruthven, since he does not manifest a bad conscience nor guilt. The Count's cruelty system is based on the creation of a new value system, according to which, he prioritizes the affections of the body over the conscience. Unlike his victims, Stoker's vampire declares himself master of time, space and his own body. The analysis of this vampire model shows that the Count responds to several of the characteristics of the Nietzschean cruelty: dominating the victims produces him pleasure and he *does evil for the pleasure of doing so*. Thus, there have been several Nietzschean synergies that have been found in this vampire: the Count can be identified with the master morality which dominates the slave morality, represented by Renfield and the three female vampires; he can be identified with the three metaphoric transformations of the soul that Nietzsche exposes in *Thus spoke Zarathustra*, above all, with the figure of the child, since he creates a new value system; and he embodies the individual transgressor of titanic aspirations able *to look into the abyss* and to embrace the Dionysian substratum of existence.

Also, it should be noted that, unlike Lord Ruthven, the Count turns his victims into vampires offering them the immortality and sublimation of their cruel and sexual instincts. Finally, it is worth noting, apart from the vampire's fight against traditional morality, his confrontation with Christian morality, mainly represented by Van Helsing and the rest of the Carlylean heroes (the heroes that Thomas Carlyle describes and who represent the Victorian values such as faith, duty and order). From a Nietzschean perspective, it can also be understood the cruelty on which the discourse of Christianity is based, since it defends the anti-nature of the instincts and it imposes a fixed and immutable closed reality, where the subject can be saved only through the belief in God. In this sense, the vampire tries to dominate the repressive voices of life through his

desire for subjugation. This Christian discourse leads Van Helsing to conclude at the end of the novel that the Count's face reflects relief.

Through the analysis of these Nietzschean synergies, it can be concluded that the cruelty resides both in the vampires, to whom it gives pleasure as well as in the society which tries to domesticate its own subjects and finally, in the Christian discourse that defends the annulment of the instincts. Therefore, the authentic sense of cruelty is found not only in the vampire's life model but also in the repression and castration of individuals by the Christian Victorian morality.

Finally, there have been analyzed other synergies related to the Nietzschean aesthetic justification of existence, according to which life must be understood as a work of art, because it is through art that the subject can stand life with suffering and pain. In this sense, it has been researched on the fusion of the Apollonian and the Dionysian, order and unleashed nature, by Nietzsche to check if the vampires offer, like the German philosopher, a vital alternative based on an aesthetic vision of the world as opposed to the moral vision, which does not accept the negative aspects of life such as pain or nihilism.

These synergies thematizes the female vampire as the fatal woman and the male vampire as the aesthetic man (dandy). On the one hand, the fatal woman who meets some of the features of the Nietzschean program is that who rests on the Dionysian background and who embodies the abyssal thought. The analysis of the Stokerian female vampires and Carmilla as fatal, abysmal and Dionysian women proves that Le Fanu's vampire manifests more Nietzschean qualities such as the strong will to power, the enjoyment of the Dionysian pleasures, the instinct of cruelty, the telluric longing, the aristocratic ideal, life as a work of art and, finally, the incarnation of the Dionysian nature. The Stokerian vampires (Lucy and the sisters) represent the folkloric monstrous vampire, without human and Nietzschean aspirations. Both types of female vampires share the vision of the body as an artistic field of struggle, where the confrontation between the Dionysian (their nature) and the Apollonian (the Crew and the male characters of "Carmilla" together with the two governesses) is exposed. The Dionysian is manifested through the unleashed nature of the vampires that leads them to build a power mechanism based on sexuality, eroticism, seduction, perversion, the fusion of the beautiful and sublime and finally, the uncanny. The vampires Carmilla and Lucy embody the abysmal women, who through their sexuality reveal the female castration

on the part of the Victorian society. It will be through the Dionysian, through their unleashed vampiric nature how they manage to untie themselves from cultural chains.

On the other hand, it has been carried out a study of the aesthetic men, the dandies, incarnated in the vampires Count Dracula, Ruthven and Varney, who oscillate between attraction and repulsion, between the beautiful and the sublime through the uncanny. These vampires share with the aesthetic man the aristocratic ideal, the individualist character and the melancholic drive. It can be concluded that Lord Ruthven is the epitome of the aesthetic man given his taste for nothingness and self-control. This vampire uses the erotic power, eroticism, seduction and perversion. Unlike Lord Ruthven, it has been shown that the Count and Varney distance themselves from the aesthetic man because of their aesthetics of terror and their animalistic nature. However, both the Count and Lord Ruthven use sexuality: the first one as a catalyst for female desire and the second as a mechanism of power. As in the case of the female vampires, it is concluded that the body of the three male vampires constitutes a battlefield between the Dionysian and the Apollonian. This struggle includes characteristics of the Nietzschean aesthetic vision regarding the existence and the affirmation of the tragic nature of life: Varney tries to deal with this inner struggle due to the bad conscience, although finally, he proves himself incapable of embracing life in its entirety and to turn life into a work of art; in *Dracula*, West represents the Apollonian and East (the vampire with his animal and wild character) the Dionysian. The Count accepts the tragic character of existence, although, given his animal nature at the beginning of the novel, he moves away from the figure of the dandy, who implies the component of beauty. However, when the Count arrives to London, we can see how the vampire changes his aesthetics and he turns into a young and seductive dandy. Lastly, in Polidori's story, this battlefield between the Apollonian and the Dionysian is identified in Aubrey, the Carlylean hero of Apollonian values and Lord Ruthven, the vampire of a wild Dionysian nature. Polidori's vampire highlights the Nietzschean ideas about the aesthetic vision of existence, since he embraces fate and he accepts death as part of life. As discussed above, it can be observed that the Count and Ruthven are trapped in the Kierkegaardian aesthetic stage, while Varney advances towards the ethical stage through remorse and repentance. In all the three cases, vampires are identified with the Dionysian alterity that bursts into the Apollonian reality and breaks the limits and social norms.

Through the analysis of the Nietzschean programme of the aesthetic configuration of the world it has been proven, on one hand, in the case of the female vampires, that the Victorians can also be considered responsible for creating female monsters, given that they perceive only the angelic, the innocent, the divine and the ethereal in the woman figure. The female vampire arises to end the objectification of women and to take over these (Carlylean) men. Carmilla or Lucy represent outstanding examples of the confrontation with the angel in the house, the reason why they are placed in a territory of otherness, given that they are able to overcome the *fin de siècle* values (nihilism, melancholy, decadence or reification). On the other hand, male vampires embody those monsters that presuppose a danger to culture, since they can catalyze female desire as the Count or unleash the vices of individuals like Lord Ruthven. Also, this study concludes that the vampire characters manifest different ways of accepting the tragic nature of existence, but it also concludes that the tragedy of life consists in castrating the unleashed and disproportionate Dionysian nature in an Apollonian reality without passions.

The aim of this doctoral dissertation was to find out how certain Nietzschean synergies are manifested in the vampiric characters so that, finally, it could be verified if the paths that the characters go through lead to the Nietzschean philosophical program of the *overhuman*. There have been several characters that combine some of the characteristics of the Nietzschean prototype, such as Carmilla, Lord Ruthven or the Count. This is because there are several Nietzschean synergies concurring in these vampires, which in turn, suit well with the traits of the Byronic villain, a model by which Nietzsche was inspired to create his *Übermensch*: the telluric longing, the transgressive character, the instinct of cruelty, the absence of fear regarding death and the acceptance of death as part of life, the understanding of life as a work of art, the acceptance of the tragic nature of existence, the aristocratic nature, the affirmation of the affections of the body, the enjoyment of the Dionysian pleasures, the incarnation of the Dionysian nature, the vitalist longing, the conception of time and the incarnation of abysmal thought, the individual responsibility, the strong will to power, the will to knowledge, the creation of new values and the sublimation of instincts, among others.

This vampiric and Nietzschean study has tried to invite the reader to a new hermeneutic process from which understanding life. The very existence of vampires could raise the human interest in possessing immortality. In this sense, several interpretations can be generated: the eternal life associated with the soul as a synonym

of good; death as the evil, the finite temporality and the corruption of the body; the subject's tragic character who can only live one life during which he can develop a vital project; immortality as unlimited lineal succession as the cause of the loss of interest in life, since the desired acts would become realizable and the subject would no longer have the motivation of the finite time to become aware of the vital value; or the Heideggerian understanding of being-toward-death, among others. The vampiric texts chosen for this study offer the possibility to understand what would happen if the human being were immortal. This contains several readings according to which death or finitude can be understood as evil or as awareness of the end that carries the responsibility and that generates in the subject a desire to embrace the ephemeral and life even more. In fact, it can be argued that death leads the subject to understand that the terrible thing is not to die, but not knowing how to live.

In this sense, the subject could need an encounter with the vampire in order to embrace life when facing the danger of death. If the individual yearns for the vampiric life, since it is eternal, would eternity comfort him and allow him to fulfill his purposes? Or would he fall into boredom? It is concluded that the subject should become aware that he does not need the vampire to start embracing life, but rather he needs to take responsibility over himself, to realize that he is not a being-towards-death, but a being-towards-life and live according to the cyclical conception of time, that is, to live considering that life can be repeated infinite times following the Nietzschean formula. In this way, the individual can embrace life and fate and turn them into a work of art: *not letting life live him, but creating a life that he can love*. The encounter with the vampire and the vital alternative that this involves pushes the subject not to resist evil, but to embrace evil and, in conclusion, *to stare at the evil straight ahead*, because “the secret for harvesting from existence the greatest fruitfulness and the greatest enjoyment is — to live dangerously” (GC IV, 283).

“UNA CUERDA SOBRE EL ABISMO”: CAMINOS HACIA LO *ULTRAHUMANO*

Tras haber realizado el estudio propuesto inicialmente, cabe ahora recuperar las conclusiones generales²⁰⁴. La aplicación del filósofo Nietzsche en la literatura vampírica británica del siglo diecinueve conduce a concluir que este tipo de literatura articula distintas sinergias nietzscheanas. Se ha desarrollado un breve trabajo filológico en los textos de Nietzsche para comprender el uso del filósofo de términos como el vampirismo, el vampiro o la sangre. Al hilo de este objetivo, se ha podido comprobar que a lo largo de las obras del alemán, el vampirismo se utiliza como metáfora del cristianismo, de la moral o de la ciencia. Asimismo, se concluye en que se halla una teoría de la sangre en su obra, puesto que el uso de la sangre se repite en enumeradas ocasiones con distintos usos metafóricos, sea para referirse a la verdad o bien a lo sagrado.

Mediante un breve análisis de la genealogía del mito del vampiro, se ha comprobado que el vampiro literario o de ficción (en contraposición al vampiro folclórico) presenta cualidades similares al villano byroniano, quien sirve a Nietzsche para crear el sistema filosófico del *ultrahombre*. En este sentido, puede concluirse que las tres figuras están entrelazadas: el vampiro decimonónico, el villano byroniano y el prototipo nietzscheano. A lo largo de la tesis se han estudiado dos arquetipos: la vampiresa como mujer abismal, dionisiaca y fatal y el vampiro como conde aristócrata y hombre estético para al fin comprobar que estos entroncan con la figura del villano byroniano y dialogan con el prototipo nietzscheano, es decir, con el concepto de lo *ultrahumano*. De manera que pueden recopilarse varias características nietzscheanas en los personajes vampíricos de los textos escogidos, características que conforman al villano byroniano, precursor del *ultrahombre* nietzscheano. A continuación, se reúnen las sinergias nietzscheanas o los rasgos del programa filosófico de Nietzsche en los personajes vampíricos teniendo en cuenta que estas características pueden trasladarse no

²⁰⁴ En *Así habló Zaratustra*, Nietzsche afirma que “El hombre es una cuerda tendida entre la bestia y el Superhombre: una cuerda sobre el abismo” (Za “Prólogo”, 6). El filósofo considera que el individuo representa un puente entre el hombre y el *ultrahombre*, una fase en el camino hacia la meta final: el *ultrahombre*. Es decir, el individuo tiene que superarse a sí mismo para convertirse en el *ultrahombre*.

solamente a los personajes masculinos, sino también a los personajes femeninos, dando lugar a un tipo de vampiresa en la cual se articulan fuerzas nietzscheanas.

El programa filosófico del alemán nos ha servido para ofrecer una visión distinta del vampiro, sobre todo al haber recurrido a los temas nietzscheanos como el tiempo circular, el eterno retorno, el *amor fati*, la crueldad y sus gozos, la moral y la mala conciencia, la libertad y el encadenamiento, la vida como obra de arte, la estetización de lo trágico y la sublimación de las pulsiones (sexuales, entre otras), etc. La conclusión a la que ha llegado este estudio está relacionada con la presencia de estas sinergias nietzscheanas en la formación del vampiro literario en la literatura británica decimonónica en obras como “Carmilla”, “The Vampyre”, *Dracula* y *Varney, the Vampyre*.

Así pues, para desentrañar los motivos nietzscheanos de los personajes vampíricos se ha profundizado en varios temas que conforman el programa filosófico del alemán. Con estas premisas, ha sido posible rastrear la relación de la figura del vampiro con el tiempo. La exploración de términos como el eterno retorno y el *amor fati* nos lleva a considerar que, de forma general, el vampiro como ser inmortal, puede vivir en la concepción trágica del tiempo circular, ya que, para él, la muerte forma parte de la vida y acepta, por tanto, la temporalidad y el la carga de la inmortalidad. Por tanto, el vampiro puede encarnar el eterno retorno nietzscheano, puesto que está dispuesto a vivir eternamente.

La vampiresa Carmilla presenta esta visión nietzscheana del tiempo, ya que ofrece a Laura un amor *más allá del bien y del mal* o, dicho en otras palabras, le ofrece a su víctima *el eterno retorno de todo lo idéntico*. El análisis concluye que la vampiresa encarna el devenir cíclico y, por tanto, el concepto trágico nietzscheano del tiempo circular. La muerte se presenta como una condición para la inmortalidad y para vivir en la eternidad. Para la vampiresa, la muerte forma parte de la vida, de modo que, no se le debe temer, sino aceptar. Esta actitud vampírica respecto a la muerte comparte rasgos comunes, por una parte, con el ser heideggeriano para la muerte, puesto que, Carmilla encarna la simbiosis del ser y del tiempo y, por otra parte, con el concepto freudiano de la transitoriedad, ya que la vampiresa realiza a lo largo del texto una apología a la muerte. Dadas estas teorías, parece que el ofrecimiento de la vampiresa simboliza una experiencia del despertar en términos de Yalom, una alternativa vital hedonista para superar el hastío vital. Carmilla se convierte en dueña de sí misma y en dueña del tiempo.

Sin embargo, hemos tratado de comprobar que el vampiro Sir Francis Varney ofrece una visión distinta a la de Carmilla respecto al tiempo nietzscheano, puesto que sufre un desgarramiento existencial causado por el peso de la inmortalidad, el tormento moral, la mala conciencia, el tedio y la melancolía. Desde una visión freudiana, la melancolía que sufre el sujeto le conduce al suicidio y a renegar del pasado. Esta postura del vampiro implica la negación de la circularidad nietzscheana del tiempo, ya que Varney comprende la eternidad como *un infierno de lo igual*. Por ello, finalmente, el vampiro no abraza lo monstruoso y lo trágico de la vida, como el dolor, sino que trata de amurallar el sufrimiento. La inmortalidad se convierte en una condena donde el instante carece de valor. Al hilo de esta conclusión, el vampiro de Malcolm Rymer comparte rasgos del ser heideggeriano, arrojado al mundo y a la muerte, y que debe cumplir con la maldición del asesinato de su hijo. En consecuencia, el vampiro trata de suicidarse en varias ocasiones, lo cual pone en relieve su ausencia de miedo ante la muerte y lo que le permite, en términos yalomianos, *mirar al sol de frente* (es decir, la muerte).

Tanto Varney como Carmilla son epítomes de la muerte, como seres que se encuentran a caballo entre los umbrales de la vida y de la muerte. Ambos tipos de vampiros manifiestan una ausencia de miedo respecto a la muerte que les diferencia de los mortales, quienes se muestran temerosos a aceptar el abrazo eterno del vampiro. Sin embargo, cabe destacar que, a diferencia de Varney, la vampiresa Carmilla sí comparte rasgos del demonio que Nietzsche introduce en *La gaya ciencia* para ofrecer el eterno retorno, es decir, una alternativa vital a los mortales.

Otra de las sinergias nietzscheanas analizadas en relación con el vampiro ha sido la crueldad. Para ello, se han explorado los presupuestos éticos y la libertad como posibles condiciones para la crueldad. Asimismo, otros de los conceptos que han sido tratados son la mala conciencia, la responsabilidad y el *super-yo* freudiano para comprender la domesticación del sujeto. Con este fin, ha sido posible analizar los sistemas de crueldad que configuran a los vampiros Lord Ruthven y el Conde. El análisis de la crueldad de ambos vampiros enfatiza el malestar cultural decimonónico. En las dos obras, resulta necesaria y fundamental la oposición entre los vampiros (los villanos byronianos) y los héroes carlyleanos (Aubrey y la “Cruzada de la Luz”) para ofrecer al lector un nuevo espacio hermenéutico desde el cual interpretar la vida, pues los villanos byronianos, de carácter transgresor, crean un nuevo sistema de valores desde el cual se enfrentan a la vida en contraposición a los héroes carlyleanos quienes comprenden la realidad como irrefutable, fija y única.

Dado que el vampiro hedonista de Polidori ofrece a sus víctimas la posibilidad de deshacerse de la moral, del nihilismo y de sublimar sus instintos, resulta que, en clave nietzscheana, Lord Ruthven acerca a los personajes al sustrato dionisiaco y monstruoso de la vida y disfruta del hundimiento de estos. Asimismo, cabe recordar que el vampiro no ofrece la eternidad y la sublimación de sus instintos a dos de sus víctimas, Ianthe y la hermana de Aubrey, y que también se regocija en la muerte de ambas jóvenes. Por lo tanto, la crueldad y el poder sobre el otro le produce placer. El vampiro, siguiendo la teoría de Safranski, manifiesta el instinto de crueldad como condición de su libre albedrío, pues, a diferencia de sus víctimas, este se muestra dueño de sí mismo. En consecuencia, el vampiro no presenta rasgos de culpabilidad o de remordimiento, ya que ha creado un sistema propio de valores y no se justifica a sí mismo ante otro marco ético. Puede concluirse que, para el vampiro de Polidori, los afectos del cuerpo priman sobre la conciencia. Por lo que, a diferencia del héroe carlyleano, Aubrey, el vampiro sigue un modelo de responsabilidad individual y un sistema de crueldad basado en su propio deleite.

El Conde Drácula, por su parte, expone un sistema de crueldad parecido al de Lord Ruthven, puesto que, no manifiesta mala conciencia o rasgos de culpabilidad. El sistema de crueldad del Conde se fundamenta en la creación de un nuevo sistema de valores según el cual, prioriza los afectos del cuerpo sobre la conciencia. A diferencia de sus víctimas, el vampiro de Stoker se declara dueño del tiempo, del espacio y de su propio cuerpo. El análisis de este modelo de vampiro muestra que el Conde responde a varias de las características de la crueldad nietzscheana: dominar a los personajes le produce placer y *hace el mal por el placer de hacerlo*. Así pues, han sido varias las sinergias nietzscheanas que se han podido encontrar en este personaje vampírico: el Conde puede identificarse con la moral de los señores, pues domina a la moral de los esclavos, que representan Renfield y las tres vampiresas; puede identificarse con las tres transformaciones metafóricas del alma que expone Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, sobre todo, con la figura del niño, pues crea un nuevo sistema de valores; y encarna al individuo transgresor de aspiraciones titánicas capaz de mirar al abismo y de abrazar lo dionisiaco. Asimismo, cabe destacar que a diferencia de Lord Ruthven, el Conde convierte a sus víctimas en vampiresas ofreciéndoles la inmortalidad y la sublimación de sus instintos crueles y sexuales. Por último, cabe destacar, a parte de la lucha del vampiro contra la moral tradicional, su enfrentamiento con la moral cristiana, representada sobre todo por Van Helsing y el resto de héroes carlyleanos (es decir,

aquellos héroes que describe Thomas Carlyle y que representan los valores victorianos como la fe, el deber y el orden). Desde una óptica nietzscheana, puede comprenderse también la crueldad en la cual se basa el discurso del cristianismo, ya que defiende la contranaturalidad de los instintos e impone una realidad cerrada fija e inmutable, donde el sujeto puede salvarse solamente a través de la creencia en Dios. En este sentido, el vampiro trata de dominar las voces represoras de la vida a través de su afán de avasallamiento. Este discurso cristiano conduce a Van Helsing a concluir al final de la novela que el rostro del Conde refleja alivio.

A través del análisis de estas sinergias nietzscheanas, puede concluirse que la crueldad reside tanto en los vampiros, a quienes les produce placer, como en la sociedad que trata de domesticar a sus propios sujetos y también en el discurso cristiano que defiende la anulación de los instintos. Por lo tanto, el auténtico sentido de la crueldad no se halla solamente en el modelo de vida de los vampiros, sino también en la represión y castración de los individuos por parte de la moral cristiana victoriana.

Finalmente, han sido analizadas otras sinergias relacionadas con la justificación estética nietzscheana, según la cual, la vida debe comprenderse como una obra de arte, pues es a través del arte como el sujeto puede soportar la vida con su sufrimiento y dolor. En este sentido, se ha indagado en la fusión de lo apolíneo y lo dionisiaco, el orden y la naturaleza desatada, por parte de Nietzsche para comprobar si los personajes vampíricos, ofrecen al igual que el filósofo alemán, una alternativa vital basada en una visión estética del mundo en contraposición a la visión moral, que no acepta los aspectos negativos de la vida como el dolor o el nihilismo.

Estas sinergias tematizan a la vampiresa como mujer fatal y al vampiro como hombre estético (dandi). Por una parte, la mujer fatal que reúne algunos de los rasgos del programa nietzscheano es aquella que descansa sobre el fondo dionisiaco y que encarna el pensamiento abismal. El análisis de las vampiresas de Stoker y la vampiresa Carmilla como mujeres fatales, abismales y dionisiacas demuestra que la vampiresa de Le Fanu sí manifiesta cualidades nietzscheanas como una fuerte voluntad de poder, el disfrute de los placeres dionisiacos, el instinto de crueldad, el anhelo telúrico, el ideal aristocrático, la vida como obra de arte y, finalmente, la encarnación de la naturaleza dionisiaca. Las vampiresas del Conde Drácula (Lucy y las hermanas) representan a la vampiresa monstruosa del folclore, sin aspiraciones humanas nietzscheanas. Ambos tipos de vampiresas comparten la visión del cuerpo como campo artístico de lucha, donde se manifiesta el enfrentamiento entre lo dionisiaco (su naturaleza) y lo apolíneo

(la Cruzada y los personajes masculinos de “Carmilla” junto a las dos institutrices). Lo dionisiaco se manifiesta en la naturaleza desatada de las vampiresas que les conduce a construir un mecanismo de poder basado en la sexualidad, el erotismo, la seducción, la perversión, la fusión de lo bello y lo sublime y, finalmente, lo siniestro. Las vampiresas Carmilla y Lucy encarnan a las mujeres abismales, quienes a través de su sexualidad ponen de manifiesto la castración femenina por parte de la sociedad victoriana. Será a través de lo dionisiaco, de su naturaleza desatada vampírica, como consigan desatarse de las ataduras culturales.

Por otra parte, se ha realizado un estudio de los hombres estéticos, los dandis, encarnados en los vampiros Lord Ruthven, el Conde y Varney, quienes oscilan entre la atracción y la repulsión, entre lo bello y lo sublime, a través de lo siniestro. Los vampiros comparten con el hombre estético el ideal aristocrático, el carácter individualista y la pulsión melancólica. Puede concluirse que Lord Ruthven es el epítome del hombre estético dado su gusto por la nada y el dominio de sí. Este vampiro se sirve de la erótica del poder, el erotismo, la seducción y la perversión. A diferencia de Lord Ruthven, se ha demostrado que el Conde y Varney se alejan del hombre estético debido a su estética del terror y su carácter animalesco. Sin embargo, tanto el Conde como Lord Ruthven utilizan la sexualidad: el primero como catalizador del deseo femenino y el segundo como mecanismo de poder. Al igual que en el caso de las vampiresas, se concluye que el cuerpo de los tres vampiros constituye un campo de lucha entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Esta lucha incluye características de la visión estética nietzscheana respecto a la existencia y a la afirmación del carácter trágico de la vida: Varney trata de lidiar con esta lucha interior debido a la mala conciencia, aunque finalmente, demuestra ser incapaz de abrazar la vida en su totalidad y de convertir la vida en una obra de arte; en *Drácula*, el Occidente representa lo apolíneo y el Oriente (el Conde con su carácter animalesco y salvaje) lo dionisiaco. El Conde acepta el carácter trágico de la existencia, aunque, dado su carácter animalesco, al comienzo de la novela, se aleja de la figura del dandi que lleva implícito el componente de la belleza. Sin embargo, en su llegada a Londres, puede verse cómo el vampiro cambia de estética y se convierte en un joven dandi seductor. Por último, en el relato de Polidori, este campo de lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco se materializa en Aubrey, el héroe carlyleano de valores apolíneos y Lord Ruthven, el vampiro de naturaleza dionisiaca. El vampiro de Polidori pone de manifiesto las ideas nietzscheanas acerca de la visión estética de la existencia, ya que ama el destino y acepta la muerte como parte de la vida.

Según lo expuesto, puede observarse que el Conde y Ruthven quedan atrapados en el estadio estético kierkegaardiano, mientras que Varney avanza hacia el estadio ético a través del remordimiento y el arrepentimiento. En los tres casos se identifica a los vampiros con la alteridad dionisiaca que irrumpe en la realidad apolínea y rompe los límites y las normas sociales.

Mediante este análisis del programa nietzscheano sobre la configuración estética del mundo se ha demostrado que, por una parte, en el caso de las vampiresas, los victorianos también pueden considerarse responsables de la creación de monstruos femeninos, al percibir en la figura de la mujer solamente lo angelical, lo inocente, lo divino y lo etéreo. La vampiresa surge para poner fin a la cosificación de la mujer y para enseñorearse de estos hombres carlyleanos. La vampiresa Carmilla o Lucy constituyen ejemplos señeros del enfrentamiento a la mujer angelical, motivo por el cual se les sitúa en un territorio de alteridad, dado que se muestran capaces de vencer los valores finiseculares (el nihilismo, la melancolía, la decadencia o la cosificación). Por otra parte, los vampiros masculinos vienen a encarnar a aquellos monstruos que suponen un peligro para la cultura, ya que, pueden catalizar el deseo femenino como el Conde o desencadenar los vicios de los individuos como Lord Ruthven. Asimismo, este estudio concluye en que los personajes vampíricos manifiestan distintas formas de aceptar el carácter trágico de la existencia, pero también concluye en que la tragedia de la vida también consiste en castrar la naturaleza dionisiaca, desatada y desmesurada en una realidad apolínea sin pasiones.

El objetivo de esta investigación consistía en averiguar cómo se manifiestan ciertas sinergias nietzscheanas en los personajes vampíricos para que, finalmente, pueda comprobarse si los caminos que transitan dichos personajes desembocan en el programa filosófico nietzscheano de lo *ultrahumano*. Son varios los personajes que reúnen algunas de las características del prototipo de Nietzsche, como la vampiresa Carmilla, el vampiro Ruthven o el Conde. Esto se debe a que son diversas las sinergias nietzscheanas que concurren en los personajes vampíricos, que a su vez, casan bien con las características del villano byroniano, un modelo en el que Nietzsche se inspira para crear su *Übermensch*: el anhelo telúrico, el carácter transgresor, el instinto de crueldad, la ausencia de miedo respecto a la muerte y la aceptación de la muerte como parte de la vida, la comprensión de la vida como obra de arte, la aceptación del carácter trágico de la existencia, la naturaleza aristocrática, la afirmación de los afectos del cuerpo, el disfrute de los placeres dionisiacos, la encarnación de la naturaleza dionisiaca, el anhelo

vitalista, la concepción del tiempo y la encarnación del pensamiento abismal, la responsabilidad individual, la fuerte voluntad de poder, la voluntad de conocimiento, la creación de nuevos valores y la sublimación de los instintos, entre otros.

Este estudio vampírico y nietzscheano ha tratado de invitar al lector a un nuevo proceso hermenéutico desde el cual entender la vida. La propia existencia de los vampiros podría suscitar el interés humano en poseer la inmortalidad. En este sentido, pueden generarse varias interpretaciones: la vida eterna asociada al alma como sinónimo del bien; la muerte como el mal, como temporalidad finita y corrupción del cuerpo; el carácter trágico del sujeto que solamente puede vivir una vida durante la cual desarrollar un proyecto vital; la inmortalidad como sucesión lineal ilimitada como causante de la pérdida del interés en la vida, pues los actos deseados se convertirían en realizables y el sujeto ya no dispondría de la motivación del tiempo finito para concienciarse del valor vital; o la comprensión heideggeriana del ser-para-la-muerte, entre otras. Los textos vampíricos escogidos para este estudio ofrecen la posibilidad de comprender qué sucedería si el ser humano fuera inmortal. Esto contiene varias lecturas según las cuales la muerte o la finitud pueden entenderse como el mal o como una concienciación del final que lleva aparejada la responsabilidad y que genera en el sujeto un deseo por abrazar lo efímero y por amar todavía más la vida. Pues, en realidad, puede argüirse que la muerte conduce al sujeto a comprender que lo terrible no es morir sino no saber vivir.

En este sentido, el sujeto *necesita de un encuentro con el vampiro* para amar su vida ante el peligro de la muerte. Pues si el individuo anhela la vida vampírica por ser eterna ¿le consolaría la eternidad y le permitiría cumplir sus propósitos? ¿O caería en el aburrimiento? Podría concluirse que el sujeto debe comprender que no necesita al vampiro para empezar a amar la vida, sino más bien necesita hacerse responsable de sí mismo, tomar conciencia de que no es un ser-para-la-muerte, sino un ser-para-la-vida y vivir según la concepción cíclica del tiempo: vivir pensando que la vida puede repetirse infinitas veces siguiendo la fórmula nietzscheana. De este modo, podrá amar la vida, abrazar el destino y hacer de él una obra de arte: *sin dejar que la vida le viva, sino creando una vida que pueda amar*. El encuentro con el vampiro y la alternativa vital que implica empuja al sujeto a no resistir el mal, a amar el mal y, en definitiva, *a mirar el mal de frente*, pues “el secreto para cultivar una existencia más fecunda y más gozosa consiste en vivir peligrosamente” (GC IV, 283).

OBRAS CITADAS

FUENTES PRIMARIAS

- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. 1863. Traducción de Alcira Saavedra. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2000.
- *Lo cómico y la caricatura*. 1855. Traducción de Carmen Santos. Visor, 2001.
- Le Fanu, Sheridan. *In a Glass Darkly*. 1872. Wordsworth Editions, 1995. (Todas las citas de la obra se hacen desde esta edición con la signatura *Carmilla*).
- Malcolm Rymer, James. *Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood*. 1847. Wordsworth Editions, 2010 (Todas las citas de la obra se hacen desde esta edición con la signatura *Varney*).
- Nietzsche, Friedrich. *Obras completas: escritos de juventud*, vol. I. Edición de Diego Sánchez Meca, traducción de Joan B. Llinares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Tecnos, 2016.
- *Obras completas: obras de madurez II*, vol. IV. Edición de Diego Sánchez Meca, traducción de Jaime Aspiunza, Manuel Barrios Casares, Kilian Lavernia, Joan B. Llinares, Alejandro Martín Navarro y Diego Sánchez Meca. Tecnos, 2016.
- *Obras completas: obras de madurez I*, vol. III. Edición de Diego Sánchez Meca, traducción de Jaime Aspiunza, Marco Parmeggiani, Diego Sánchez Meca y Juan Luis Vermal. Tecnos, 2014.
- *Fragmentos Póstumos*, vol. IV (1885-1889). Edición de Diego Sánchez Meca, traducción de Juan Luis Vermal y Joan B. Llinares. Tecnos, 2008 [FP].
- *Así habló Zaratustra. Obras completas*, vol. IV, pp. 71-279 [Z].
- *Crepúsculo de los ídolos. Obras completas*, vol. IV, pp. 608-691 [CI].
- *Ecce Homo. Obras completas*, vol. IV, pp. 772-859 [EH].
- *El Anticristo. Obras completas*, vol. IV, pp. 693-772 [AC].
- *El caminante y su sombra. Obras completas*, vol. III, pp. 371-468 [CS].
- *El nacimiento de la tragedia. Obras completas*, vol. I, pp. 323-478 [NT].
- *Humano, demasiado humano. Obras completas*, vol. III, pp. 61-274 [HH].
- *La gaya ciencia. Obras completas*, vol. III, pp. 705-894 [GC].
- *La genealogía de la moral. Obras completas*, vol. IV, pp. 439-560 [GM].
- *Más allá del bien y del mal. Obras completas*, vol. IV, pp. 282-437 [MBM].

- *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. Obras completas*, vol. I, pp. 619-630 [VME].
- Polidori, John. *The Vampyre*. 1816. Oxford University Press, 1997.
- Shelley, Mary. *Frankenstein: or, the Modern Prometheus*. 1818. Penguin Classics, 2003.
- Stoker, Bram. *Personal Reminiscences of Henry Irving*. Macmillan, 1906.
- *Dracula*. 1897. Penguin Classics, 1994.

FUENTES SECUNDARIAS

- Abalia, Andrea. *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco, 2013.
- Acampora, Christa Davis and Ralph Acampora. *A Nietzschean Bestiary: Becoming Animal beyond Docile and Brutal*. Rowman and Littlefield Publishers, 2004.
- Acosta Escareño, Javier. *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- Andreescu, Stefan. *Vlad Țepeș (Dracula): între legendă și adevăr istoric*. Minerva, 1976.
- Antoranz López, Sergio. *Descubrir e inventar: sintonías y discordancias entre ciencia y arte en la obra de Friedrich Nietzsche*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- Arata, Stephen. *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle: Identity and Empire*. Cambridge University Press, 1996.
- Arregui, Jorge Vicente. *El horror de morir: el valor de la muerte en la vida humana*. Tibidabo, 1992.
- Auerbach, Nina. *Ellen Terry: Player in her Time*. Norton, 1987.
- *Our Vampires, Ourselves*. Chicago University Press, 1995.
- *Women and Demon: The Life of a Victorian Myth*. Harvard University Press, 1982.
- *Women and Other Glorified Outcasts*. Columbia University Press, 1985.
- Ávila Crespo, Remedios. *Nietzsche y la redención del azar*. Universidad de Granada, 1986.

- Badea, Catalina. "El poder de la crueldad en 'The Vampyre' de John Polidori". *El placer más antiguo de la humanidad: estudios sobre literatura de la crueldad*, edición de Sergio Santiago y Catalina Badea, Universidad Complutense de Madrid, 2019, pp. 136-148.
- y Alexandra Chereches. "De cadáveres desenterrados y corazones quemados: testimonios sobre los muertos vivientes en la literatura oral rumana". *Boletín de Literatura Oral*, no. 8, 2018, pp. 115-132.
- "'The fatal gift of immortality': el caso de *Varney the vampyre*". *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, no. 5, 2017, pp. 241-247.
- "Más allá de la belleza y del placer: máscaras de crueldad en Oscar Wilde". *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research*, no. 2.2, 2014, pp. 1-42.
- Bainbridge, Simon. "Lord Ruthven's Power: Polidori's 'The Vampyre', Doubles and the Byronic Imagination". *The Byron Journal*, vol. 34, issue 1, 2006, pp. 21-34.
- Ballesteros González, Antonio. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1998.
- *Vampire Chronicle: Historia natural del Vampiro en la Literatura Anglosajona*. UnaLuna ediciones, 2000.
- Barber, Paul. *Vampires, Burial and Death: Folklore and Reality*. Conn, Yale University Press, 1988.
- Baring, Anne y Cashford, Jules. *El mito de la diosa*. Traducción de Andrés Piquer. Siruela, 2005.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. 1996. Traducción de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Tusquets, 2007.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. 1981. Traducción de Elena Benarroch. Cátedra Teorema, 2011.
- *La transparencia del mal*. Traducción de Joaquín Jordá. Anagrama, 1991.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo I. Los hechos y los mitos*. 1942. Traducción de Alicia Martorell. Cátedra, 2011.
- Bentley, Christopher. "The Monsters in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's *Dracula*". *Dracula: The Vampyre and the Critics*, edited by Margaret Carter, UMI Research Papers, 1988, pp. 25-33.

- Blessington, Marguerite Countess of. "Conversations with Lord Byron". *The works of Lady Blessington*, vol. 2, E.L. Carey and A. Hart-Chesnut Street, 1838, pp. 235-329.
- Borges, Jorge Luis. "La doctrina de los ciclos". *Historia de la eternidad*. Alianza, 1997. --- *Obras Completas*. Emecé Editores, 1985.
- Borrmann, Norbert. *Vampirismo. El anhelo de la inmortalidad*. Traducción de Isabel Romero. Timun Mas, 1999.
- Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, 1996.
- Brobjer, Thomas. *Nietzsche and the "English": The Influence of British and American Thought on His Philosophy*. Humanities Book, 2008.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. 1757. Traducción de Menene Gras Balaguer. Alianza editorial, 2014.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. 1990. Traducción de María Antonia Muñoz García. Ediciones Paidós Ibérica, 2007.
- Burucúa, José Emilio y Fernanda Gil Lozano. *Zilele Dracului. Las diversas caras del vampiro*. Eudeba, 2002.
- Calmet, Augustin. *Tratado sobre los vampiros*. 1751. Traducción de Luis Martín del Burgo. Reino de Cordelia, 2009.
- Campioni, Giuliano et. al. *Nietzsches persönliche Bibliothek*. Herausgegeben von Giuliano Campioni, Paolo D'Iorio, Maria Christina Fornari, Francesco Fronterotta, Andrea Orsucci. Walter de Gruyter, 2011.
- Carnero, Silvia. "Marx, *El Capital* y el mito vampírico". *A Parte Rei: revista de filosofía*, no. 29, 2003, pp. 1-5.
- Carrillo Canán, Alberto J.L. "Dolor y sufrimiento en Nietzsche o la crianza del héroe". *Elementos*, no. 46, 2002, pp. 25-31.
- Castellanos Rodríguez, Belén. "El erotismo como fascinación ante la muerte, según Georges Bataille". *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, no. 26/2, 2010, pp. 1-9.
- Colli, Giorgio. *El nacimiento de la filosofía*. 1975. Traducción de Carlos Manzano, Tusquets, 2010.
- Cooke, Nicholas Francis. *Satan in Society*. Cincinnati and New York: C.F. Vent; Chicago: J.S. Goodman & Co., 1871.

- Cooper, Brian. "The Word *Vampire*: Its Slavonic Form and Origin". *Journal of Slavic Linguistics*, no. 13, 2005, pp. 251-270.
- Cortés, José Miguel. *Orden y caos*. Anagrama, 2003.
- Craft, Christopher. "'Kiss Me with Those Red Lips': Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*". *Dracula: The Vampire and the Critics*, edited by Margaret Carter, UMI Research Press, 1988, pp. 107-133.
- Crescenzi, Luca. "Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher (1869–1879)". *Nietzsche-Studien*, no. 23, 1994, pp. 388–442.
- Crow, Duncan. *The Victorian Woman*. Allen and Unwin, 1971.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche*. 1965. Traducción de Isidro Herrera Barquero, Arena libros, 2004.
- *Nietzsche y la filosofía*. 1962. Trad. Carmelo Artal. Barcelona: Anagrama, 1993.
- Derrida, Jacques. *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. 1976. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Amorrortu, 2009.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin de Siècle Culture*. Oxford University Press, 1986.
- Dumoulié, Camille. *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*. Traducción de Stella Mastrangelo, Siglo XXI editores, 1996.
- Eagleton, Terry. *Ideología: una introducción*. Traducción de Jorge Virgil Rubio, Paidós, 1977.
- *Culture and the Death of God*. Yale University Press, 2014.
- Ferguson, Christine. "'*Dracula* and the Occult". *The Cambridge Companion to Dracula*, edited by Roger Luckhurst, Cambridge University Press, 2018, pp. 57-66.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: El cuidado de sí*, vol. 3, 1984. Traducción de Tomás Segovia. Siglo xxi, 2005.
- *Historia de la sexualidad: El uso de los placeres*, vol. 2, 1984. Traducción de Martí Soler. Siglo xxi, 2005.
- *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*, vol. 1, 1976. Traducción de Ulises Guñazú. Siglo xxi, 2006.
- Franklin, Jeffrey. "The Economics of Immortality: The Demi-Immortal Oriental, Enlightenment Vitalism and Political Economy in *Dracula*". *Cahiers victoriens et édouardiens*, no. 76, 2012, pp. 127-148.
- Frayling, Christopher. *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*. Faber and Faber, 1991.

- “Prefacio” a *Drácula*. 1896. Traducción de Mario Montalbán, Penguin Clásicos, 2017.
- Frazer, James George. *The Belief in Immortality and the Worship of the Dead: The Belief among the Micronesians*, vol. 3, 1924. Macmillan & Co., 1968.
- Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía”. *Obras completas*, tomo XIV. Traducción de José L. Etcheverry. Amorrortu editores, 1992, pp. 235-257.
- *El Malestar en la Cultura*. 1930. Traducción de Ramón Rey Ardid. Alianza, 2011.
- “La transitoriedad”. *Obras completas*, tomo XIV. Traducción de José L. Etcheverry. Amorrortu editores, 1992, pp. 305-312.
- “Lo siniestro”. 1919. *Obras completas*. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Biblioteca Nueva, 1981, pp. 2483-2497.
- *Obras completas*, vol. 14. Traducción de José L. Etcheverry. Amorrortu Editores, 1992.
- Fry, Carroll L. “Fictional Conventions and Sexuality in Dracula”. *The Victorian Newsletter*, no. 42, 1972, pp. 20-22.
- Gagnier Regenia. “Evolution and Information, or Eroticism and Everyday Life, in *Dracula* and Late Victorian Aestheticism”. *Sex and Death in Victorian Literature*, edited by Regina Barreca, Indiana University Press, 1990, pp. 140-157.
- Gates, Barbara. *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*. Princeton University Press, 1988.
- Gay, Peter. *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud. Education of the Senses*, vol. 1. Oxford University Press, 1984.
- Geary, Robert. “Carmilla and the gothic legacy: Victorian transformations of supernatural horror”. *The Blood is the Life: Vampires in Literature*, edited by Leonard Heldreth and Mary Pharr, Bowling Green State University Popular Press, 1999, pp. 19-31.
- Gelder, Ken. *Reading the Vampire*. Routledge, 1994.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1984.
- Gladwell, Adèle y James Havoc. *Blood and Roses: The Vampire in 19th Century Literature*. Creation Press, 1992.

- González-Rivas Fernández, Ana. *Los clásicos grecolatinos y la novela gótica angloamericana: encuentros complejos*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- Graves, Robert y Raphael Patai. *Los mitos hebreos*. Traducción de Javier Sánchez García-Gutiérrez, Alianza Editorial, 2000.
- Groom, Nick. *The vampire: a new history*. Gomer Press Ltd, 2018.
- Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology*. Duke University Press, 1995.
- Han, Byung-Chul. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Traducción de Paula Kuffer, Herder, 2018.
- *La salvación de lo bello*. Traducción de Alberto Ciria, Herder, 2017.
- Hatlen, Burton. "The Return of the Repressed / Oppressed in Bram Stoker's *Dracula*". *Dracula: The Vampire and the Critics*, edited by Margaret Carter, UMI Research Press, 1988, pp. 117-137.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. 1927. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. Trotta Editorial, 2016.
- *Nietzsche*. 1961. Traducción de Juan Martín Verma. Destino, 2000.
- Heldreth, L., Pharr, M. *The Blood is the life: vampires in literature*. Bowling Green State University Popular Press, 1999.
- Hennelly, Mark. "The Gnostic Quest and Victorian Wasteland". *English Literature in Transition*, no. 20, 1977, pp. 13-26.
- Herrero Senés, Juan. *La inocencia del devenir*. Biblioteca Nueva, 2002.
- Hindle, Maurice. "Introducción" a *Drácula*. 1896. Traducción de Mario Montalbán, Penguin Clásicos, 2017.
- Hobbes, Thomas. *De Cive*. 1642. Traducción de Carlos Mellizo. Alianza Editorial, 2010.
- Hurley, Kelly. "British Gothic Fiction, 1885–1930". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, edited by Jerrold Hogle, Cambridge University Press, 2002, pp. 189–208.
- Ingala Gómez, Emma. "Cuerpos vulnerables y vidas precarias. ¿Un retorno de lo humano en la filosofía política de Judith Butler?". *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, Jan. 2017, pp. 879-887
- Klass, Tobias N. "Vom Nutzen und Nachtheil der Kulturwissenschaft für das (politische) Leben: Zarathustras Vampirismus". *Kulturwissenschaften. Konzepte*,

- Theorien*, herausgegeben von Iris Därmann und Christoph Jamme, Wilhelm Fink, 2007, pp. 191–226.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. 1980. Traducción de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman., Siglo XXI editores, 2006.
- López González, Encarni. *La metamorfosis del vampiro: características y evolución del personaje en la literatura inglesa y española (1819-1927)*. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Leatherdale, Clive. “Kiss me with those red lips”. *Dracula: the Novel and the Legend*. Edited by Clive Leatherdale, Desert Island Books, 1993, pp. 155-71.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. 1958. Traducción de Eliserio Verón. Ediciones Paidós, 1995.
- Lillo Barceló, Alejandro. *Miedo y deseo: historia cultural de Drácula (1897)*. Siglo XXI de España Editores, 2018.
- Lucendo Lacal, Santiago. *El vampiro como imagen-reflejo. Estereotipo del horror en la modernidad*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Ludlam, Harry. *A Biography of Bram Stoker, Creator of Dracula*. 1962. New English Library, 1977.
- Maquiavelo, Nicolás. *El Príncipe*. 1532. Traducción de Miguel Ángel Granada Martínez. Alianza Editorial, 2010.
- Marion, Jean-Luc. *Prolegómenos a la caridad*. Traducción de Carlos Díaz, Caparros, 1993.
- Martínez-Falero, Luis. *Narciso en España: del origen a la desmitificación del mito*. Ediciones Clásicas, 2011.
- “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”. *Signa*, no. 22, 2013, pp. 481-496.
- Martínez Victorio, Luis Javier. “Decadentismo y misoginia: visones míticas de la mujer en el Fin del Siglo”. *Kleos: estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico*, no. 19, 2010, pp. 593-606.
- “Narciso y Dionisos en Walter Pater y Oscar Wilde”. *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, no. 1, 2008, pp. 195-212.
- McDonald Beth. *The Vampire as Numinous Experience: Spirituals Journeys with the Undead in British and American Literature*. McFarland & Company, 2004.
- McNelly, Raymond. *A Clutch of Vampires*. New York Graphic Society, 1974.

- McNelly, Raymond and Radu Florescu. *Dracula. Prince of Many Faces; His Life and his Times*. Little, Brown & Co, 1992.
- *In Search of Dracula*. New English Library, 1975.
- McWade, Chris. "Bram Stoker's Dracula as Saviour: Nietzschean reading". *Journal of Literary Studies*, no. 29: 4, 2013, pp. 36-57.
- Miller, Elizabeth. "Coitus Interruptus: Sex, Bram Stoker and Dracula". *Romanticism on the Net*, no. 44, Nov. 17, 2006, pp. 1-24.
- Molina Foix, Juan Antonio. "Introducción" a *Drácula*. Traducción de Juan Antonio Molina Foix, Cátedra, 2017.
- Morrison. R, Baldick, C. "Introduction" to *John Polidori "The Vampyre" and Other Tales of the Macabre*. Oxford University Press, 2008.
- Nandris, Grigore. "A philological analysis of Dracula and Romanian place-names and masculine names in -a/-ea". *The Slavonic and East European review*, no. XXXVI, 1959, pp. 372-3.
- Olivares Merino, Julio Ángel. *Cenizas del Plenilunio Alado: pálpitos y vestigios del vampiro en la literatura inglesa anterior a "Dracula"*. Universidad de Jaén, 2001.
- Ovejero, José. *La ética de la crueldad*. Anagrama, 2012.
- Pater, Walter. *Studies in the History of the Renaissance*. 1873. Oxford University Press, 2010.
- Patmore, Derek. *Selected Poems of Coventry Patmore*. Chatto & Windus Editorial, 1931.
- Pintado Fernández, Óscar. "Sobre el sentido plural de la libertad culpable". *Thémata: Revista de filosofía*, no. 27, 2001, pp. 319-326.
- Platón. *Diálogos 3. Fedón, Banquete, Fedro*. 387 a. C. Traducción de Garcia Gual, Martínez Hernández y E. Llegó. Gredos, 2004.
- Pope, Rebecca A. "Writing and Biting in Dracula". *Lit: Literature Interpretation Theory*, no. 1: 3, 1990, pp. 199-216.
- Prada, José Manuel De La. *Mitos y leyendas de Mesopotamia*. MRAI, 1997.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. 1972. Traducción de Rubén Mettini, El Acantilado, 1999.
- Ragagnin, Elisabetta. "Is 'vampire' a Turkic Word?". *Tra quattro paradisi: esperienze, ideologie e riti relative alla morte tra Oriente e Occidente*, a cura di Antonio Fabris, Edizioni Ca' Foscari, 2013, pp. 60-70.

- Rodríguez González, Mariano. “La crueldad y el filósofo”. *El placer más antiguo de la humanidad: estudios sobre literatura de la crueldad*, edición de Sergio Santiago y Catalina Badea, Universidad Complutense de Madrid, 2019, pp. 5-18.
- Rosenfield, Denis L. *Del Mal. Ensayo para introducir en filosofía el concepto del mal*. Traducción de Hugo Martínez Moctezuma, Fondo de cultura económica, 1993.
- Rosset, Clément. *El principio de crueldad*. Traducción de Rafael del Hierro, Pre-Textos, 1994.
- Roth, Phyllis. “Suddenly Sexual Women in *Dracula*”. *Dracula: The Vampire and the Critics*, edited by Margaret Carter, UMI Research Press, 1988, pp. 57-69.
- Safranski, Rüdiger. *El Mal o El drama de la libertad*. Traducción de Raúl Gabás, Tusquets Editores, 2000.
- *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Traducción de Raúl Gabás, Tusquets Editores, 2001.
- *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. Traducción de Raúl Gabás, Tusquets Editores, 2017.
- Salomé, Andreas Lou. *Nietzsche*. 1894. Traducción de Ramón Alvarado Cruz, Casa Juan Pablos Editor, 2007.
- Salvatore Schiffer, Daniel. *Filosofía del Dandismo*. Traducción de Graciela Montes, Nueva Visión, 2009.
- Sánchez Meca, Diego. “Introducción al volumen IV: el pensamiento del último Nietzsche”. *Obras completas: obras de madurez II*, vol. IV, edición de Diego Sánchez Meca, traducción de Jaime Aspiunza, Manuel Barrios Casares, Kilian Lavernia, Joan B. Llinares, Alejandro Martín Navarro y Diego Sánchez Meca, Tecnos, 2016, pp. 17-56.
- “Introducción al volumen I: La evolución del pensamiento de Nietzsche en sus escritos de juventud”. *Obras completas: escritos de juventud*, vol. I. Edición de Diego Sánchez Meca, traducción de Joan B. Llinares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós, Tecnos, 2016, pp. 13-51.
- Sánchez Verdejo-Pérez, Javier. *Terror y placer. Hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa*. Tesis doctoral. Universidad de Castilla La Mancha, 2011.
- Santiago Romero, Sergio. *Nietzsche en el nacimiento de la tragedia española contemporánea*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- Santidrián Padilla, Rosa María. *Mujeres malas y perversas*. Edimat Libros, 2015.

- Schrift, Alan. "Arachnophobe or Arachnophile? Nietzsche and His Spiders". *A Nietzschean Bestiary: becoming animal beyond docile and brutal*, edited by Christa Davis Acampora and Ralph Acampora, Rowman and Littlefield Publishers, 2004, pp. 61-71.
- Schultz, Margarita. "Borges y la filosofía del tiempo". *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, no. 5, 1992, pp. 109-122.
- Senf, Carol. "Daughters of Lilith: Women Vampires in Popular Literature". *The Blood is the Life: Vampires in Literature*, edited by Leonard Heldreth and Mary Pharr, Bowling Green State University Popular Press, 1999, pp. 199-213.
- "Dracula: Stoker's Response to the New Woman". *Victorian studies*, no. 26.1, 1982, pp. 33-49.
- "Dracula: The Unseen Face in the Mirror". *Dracula: The Vampire and the Critics.*, edited by Margaret Carter, UMI Research Press, 1988, pp. 93-105.
- *The Vampire in Nineteenth Century English Literature*. Bowling Green State University Popular Press, 1988.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy*. Viking, 1990.
- Skarda, Patricia. "Vampirism and Plagiarism: Byron's influence and Polidori's Practice". *Studies in Romanticism*, no. 28, 1989, pp. 249-269.
- Stade, George. "Introduction" to *Dracula*. Bantam, 1981.
- Stark, Tracey. "Even Better than a Cow, O Zarathustra!". *A Nietzschean Bestiary: Becoming Animal beyond Docile and Brutal*, edited by Christa Davis Acampora and Ralph Acampora, Rowman and Littlefield Publishers, 2004, pp. 89-100.
- Stegmaier, Werner. *Nietzsches Befreiung der Philosophie: Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der Fröhlichen Wissenschaftk*. De Gruyter, 2012.
- Summers, Montague. *The Vampire: His Kith and Kin*. 1928. Dorset Press, 1991.
- Tomaszewska, Monika. "Vampirism and the Degeneration of the Imperial Race: Stoker's *Dracula* as the Invasive Degenerate Other". *Journal of Dracula Studies*, no. 6, 2004, pp. 1-8.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, 1988.
- Twitchell, James. *The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Duke University Press, 1981.
- Urs Sommer, Andreas. "Moral als Vampirismus: Leben und Blutsauden bei Friedrich Nietzsche". *Funktionen des Lebendigen*, herausgegeben von Thiemo Breyer und Oliver Müller, De Gruyter, 2016, pp. 193-213.

- Valls Oyarzun, Eduardo. *Dueños del tiempo y del espanto. Genealogía nietzscheana de la responsabilidad en la narrativa victoriana*. Escolar y Mayo Editores, 2017.
- Vattimo, Gianni. *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Traducción de Juan Carlos Gentile Vitale, Paidós, 1992.
- *El sujeto y la máscara*. Traducción de Jorge Binagui, Península, 1989.
- Verancsics, Anton. *De situ Transylvanicae, Moldaviae et Transalpine, dupa 1549 (Călători străini spre țările române)*, vol. 1. Editura Stiintifica, 1968.
- Waller, Gregory A. *The Living and the Undead: From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*. University of Illinois Press, 1986.
- Williamson, Milly. *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy the Vampire Slayer*. Wallflower Press, 2005.
- Wisker, Gina. "Love Bites: Contemporary Women's Vampire Fiction". *New Companion to the Gothic*, edited by David Punter, Wiley Blackwell, 2015, pp. 224-239.
- Wolf, Leonard. *Un sueño de Drácula: ensayo apasionado sobre un mito histórico-literario*. Traducción de Angel García, Paneuropea, 1975.
- Yalom, Irvin D. *Mirar al sol. La superación del miedo a la muerte*. 2008. Traducción de Agustín Pico Estrada. Booket, 2015.
- Žižek, Slavoj. *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor*. 1991. Verso, 2008.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Abalia, Andrea · 193, 251
Acampora, Christa · 60, 251, 261
Acosta Escareño, Javier · 77, 251
Andreescu, Stefan · 144, 145, 251
Antoranz López, Sergio · 32, 38, 71, 251
Arata, Stephen · 124, 147, 216, 251
Arregui, Jorge Vicente · 99, 251
Auerbach, Nina · 18, 24, 52, 91, 98, 100, 104,
142, 143, 159, 181, 184, 195, 252
Ávila Crespo, Remedios · 32, 37, 70, 178, 179,
252

B

Badea, Catalina · 1, 3, 45, 113, 128, 141, 146,
252, 259
Bainbridge, Simon · 128, 252
Ballesteros González, Antonio · 29, 31, 34, 36,
43, 44, 49, 84, 90, 91, 104, 109, 128, 129,
130, 134, 137, 147, 149, 152, 154, 159, 162,
200, 203, 206, 207, 209, 210, 213, 219, 220,
252, 255
Barber, Paul · 18, 24, 45, 48, 49, 252
Baring, Anne · 252
Bataille, George · 19, 26, 188, 189, 201, 208,
219, 252, 254
Baudelaire, Charles · 20, 26, 138, 215, 216, 250
Baudrillard, Jean · 20, 26, 186, 187, 200, 208,
252
Beauvoir, Simone de · 192, 253
Bentley, Christopher · 203, 253
Blessington, Marguerite Countess of · 227, 253
Borges, Jorge Luis · 19, 25, 69, 77, 78, 251,
253, 261
Borrmann, Norbert · 182, 253
Botting, Fred · 226, 253
Brobjer, Thomas · 54, 253
Burke, Edmund · 20, 26, 191, 192, 197, 207,
218, 253
Burucúa, José Emilio · 53, 109, 145, 253
Butler, Judith · 19, 26, 198, 199, 253, 257
Byron, Lord · 31, 37, 55, 56, 61, 97, 102, 126,
128, 129, 130, 137, 227, 252, 253, 255, 261

C

Calmet, Augustin · 18, 24, 44, 45, 47, 253
Campioni, Giuliano · 55, 253
Carnero, Silvia · 58, 253
Carrillo Canán, Alberto · 176, 253
Castellanos Rodríguez, Belén · 189, 254
Colli, Giorgio · 173, 254
Cooke, Nicholas Francis · 213, 254
Cooper, Brian · 43, 254
Cortés, José Miguel · 132, 133, 254
Craft, Christopher · 160, 209, 210, 254
Crescenzi, Luca · 61, 254
Crow, Duncan · 182, 254

D

Deleuze, Gilles · 52, 69, 70, 71, 74, 86, 254
Derrida, Jacques · 69, 254
Dijkstra, Bram · 81, 182, 183, 206, 208, 211,
213, 254
Dumoulié, Camille · 112, 114, 115, 118, 120,
254

E

Eagleton, Terry · 46, 74, 254

F

Ferguson, Chrstine · 148, 255
Florescu, Radu · 44, 258
Foucault, Michel · 19, 26, 189, 190, 191, 201,
208, 255
Franklin, Jeffrey · 162, 255
Frayling, Christopher · 31, 37, 54, 91, 142, 143,
145, 146, 181, 255
Frazer, James · 183, 255
Freud, Sigmund · 19, 20, 25, 26, 74, 75, 76,
100, 102, 117, 118, 126, 134, 147, 164, 192,
255, 256
Fry, Carroll · 206, 255

G

Gagnier, Regenia · 220, 255
Gates, Barbara · 103, 104, 126, 256
Gay, Peter · 19, 184, 256
Geary, Robert · 201, 256
Gelder, Ken · 31, 37, 124, 130, 141, 147, 199, 203, 204, 256
Gilbert, Sandra · 189, 256
Gladwell, Adèle · 130, 256
González-Rivas, Ana · 199, 256
Graves, Robert · 256
Groom, Nick · 32, 37, 182, 256
Gubar, Susan · 189, 256

H

Halberstam, Judith · 154, 256
Hun, Byung-Chul · 96, 186, 192, 214, 249
Hatlen, Burton · 53, 152, 256
Havoc, James · 126, 248
Heidegger, Martin · 19, 25, 69, 76, 99, 106, 256, 262
Heldreth, L. · 129, 256, 261
Hennelly, Mark · 162, 257
Herrero Senés, Juan · 132, 177, 178, 179, 195, 257
Hindle, Maurice · 142, 257
Hobbes, Thomas · 114, 121, 122, 126, 132, 135, 141, 151, 165, 257
Hurley, Kelly · 49, 257

I

Ingala Gómez, Emma · 198, 257

K

Kierkegaard, Soren · 20, 26, 214, 215, 216
Klass, Tobias · 19, 25, 30, 36, 64, 65, 66, 257
Kristeva, Julia · 19, 26, 126, 187, 188, 200, 208, 257

L

Le Fanu, Sheridan · 18, 24, 35, 44, 51, 58, 76, 80, 81, 91, 106, 142, 143, 193, 197, 198, 199, 204, 212, 224, 235, 243, 250
Leatherdale, Clive · 203, 205, 257
Lévi-Strauss, Claude · 18, 25, 47, 51, 52, 257
Lillo Barceló · 31, 36, 161, 257

López González, Encarni · 31, 36, 139, 257
Lucendo Lacal, Santiago · 31, 36, 257
Ludlam, Harry · 143, 258

M

Malcolm Rymer, James · 18, 24, 35, 51, 58, 80, 90, 91, 92, 99, 106, 142, 204, 222, 223, 233, 241, 250
Maquiavelo, Nicolás · 44, 154, 258
Marion, Jean-Luc · 168, 258
Martínez Victorio, Luis Javier · 180, 181, 222, 258
Martínez-Falero, Luis · 49, 50, 258
McDonald, Beth · 155, 250
McNelly, Raymond · 44, 258
McWade, Chris · 154, 157, 163, 258
Miller, Elizabeth · 144, 258
Molina Foix, Juan Antonio · 44, 142, 143, 144, 145, 148, 161, 258
Morrison, R. · 129, 258

N

Nandris, Grigore · 144, 259
Nietzsche, Friedrich · 9, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 32, 34, 35, 37, 46, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 89, 95, 97, 99, 101, 104, 105, 106, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 125, 128, 134, 139, 141, 147, 151, 153, 155, 162, 163, 164, 165, 167, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 185, 186, 193, 194, 195, 196, 204, 209, 212, 214, 219, 222, 223, 224, 225, 231, 234, 235, 237, 239, 242, 243, 245, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 260, 262

O

Olivares Merino, Julio Ángel · 31, 36, 89, 91, 93, 134, 135, 139, 149, 150, 161, 168, 201, 210, 212, 220, 223, 259
Ovejero, José · 123, 127, 259

P

Pater, Walter · 184, 258, 259
Patmore, Derek · 53, 259
Pintado Fernández, Óscar · 134, 259
Platón · 69, 199, 259

Polidori, John · 17, 24, 35, 51, 55, 57, 58, 61,
76, 91, 113, 122, 124, 128, 129, 130, 131,
133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141,
142, 146, 153, 159, 164, 165, 166, 167, 215,
216, 218, 219, 223, 225, 233, 236, 242, 244,
251, 252, 258, 261
Pope, Rebecca · 211, 259
Prada, José Manuel de la · 259
Praz, Mario · 54, 130, 182, 184, 259

R

Ragagnin, Elisabetta · 259
Rodríguez González, Mariano · 116, 259
Rosenfield, Denis · 53, 121, 259
Rosset, Clément · 19, 25, 115, 259
Roth, Phyllis · 162, 260

S

Safranski, Rüdiger · 19, 25, 51, 69, 109, 110,
117, 118, 119, 120, 122, 127, 136, 155, 159,
160, 170, 228, 236, 252
Salomé, Andreas Lou · 77, 172, 260
Salvatore Schiffer, Daniel · 26, 179, 215, 260
Sánchez Meca, Diego · 32, 37, 56, 73, 172, 250,
260
Sánchez-Verdejo Pérez, Javier · 31, 36, 43, 52,
86, 92, 104, 143, 203
Santiago Romero, Sergio · 32, 38, 175, 260
Santidrián Padilla, Rosa María · 182, 183, 184,
203, 260
Schrift, Alan · 60, 260
Schultz, Margarita · 77, 261
Senf, Carol · 31, 36, 100, 157, 186, 208, 261
Shelley, Mary · 91, 128, 129, 143, 251
Showalter, Elaine · 209, 261
Skarda, Patricia · 129, 261
Stade, George · 146, 261
Stark, Tracey · 60, 261
Stegmaier, Werner · 59, 261
Stoker, Bram · 18, 24, 31, 35, 36, 37, 44, 48, 51,
57, 58, 80, 90, 91, 98, 113, 122, 124, 141,
142, 143, 144, 145, 146, 149, 151, 152, 154,
155, 156, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 167,
204, 205, 206, 212, 219, 220, 223, 224, 225,
234, 242, 243, 251, 253, 254, 256, 258, 261,
262
Summers, Montague · 18, 24, 44, 45, 90, 261

T

Tomaszewska, Monika · 220, 261
Twitchell, James · 31, 36, 46, 47, 49, 53, 54, 80,
90, 102, 129, 130, 183, 215, 262

U

Urs Sommer, Andreas · 19, 25, 30, 35, 60, 61,
63, 64, 66, 262

V

Valls Oyarzun, Eduardo · 1, 3, 32, 37, 55, 56,
72, 73, 74, 81, 87, 95, 97, 99, 102, 103, 119,
123, 126, 131, 133, 135, 136, 137, 138, 140,
152, 160, 161, 162, 184, 186, 202, 262
Vattimo, Gianni · 74, 139, 155, 262
Verancsics, Anton · 144, 262

W

Waller, Gregory · 54, 209, 262
Williamson, Milly · 31, 37, 91, 262
Wisker, Gina · 133, 147, 262
Wolf, Leonard · 162, 262

Y

Yalom, Irvin · 73, 85, 99, 106, 233, 262

Z

Žižek, Slavoj · 57, 262

