

TENSIONES IDEOLÓGICAS, SOCIALES Y ECONÓMICAS EN “VAMPIRO”, RELATO GÓTICO DE EMILIA PARDO BAZÁN*

Megan L. DE VIRGILIS

Morgan State University, Estados Unidos
<https://orcid.org/0000-0001-6534-1517>

Recibido: 14/03/2022

Aceptado: 09/05/2022



RESUMEN

Emilia Pardo Bazán es una de las escritoras más prolíficas e influyentes de la literatura española. Sin embargo, a diferencia de su producción novelística, su narrativa breve no ha sido abordada a profundidad. A través de periódicos y antologías, en sus cuentos expone de manera crítica y satírica temas ligados a las injusticias sociales y ansiedades políticas en la sociedad burguesa española. En tal sentido, en el presente estudio proponemos un análisis de “Vampiro” (1901), donde demostraremos que por medio de la metáfora vampírica se cuestionan las estructuras de poder preponderantes de la época, así como el matrimonio y las tensiones ideológicas entre sus personajes. Para ello, la autora utiliza recursos como la apropiación de la tradición gótica y la voz narrativa no marcada.

PALABRAS CLAVE: Vampiro; tradición gótica; matrimonio; sociedad burguesa.

IDEOLOGICAL, SOCIAL AND ECONOMIC ANXIETIES IN “VAMPIRO”, GOTHIC SHORT STORY BY EMILIA PARDO BAZÁN

ABSTRACT

Emilia Pardo Bazán is one of the most prolific and influential writers of Spanish literature. However, in contrast to her novels, her short stories have not been addressed in depth. Through newspapers and anthologies, her short stories critically and satirically expose issues related to social injustices and political anxieties in Spanish bourgeois society. This study proposes an analysis of “Vampiro” (1901), demonstrating that the leading power structures from that period, marriage, and the ideological tensions among its characters are questioned by means of the vampiric metaphor. To that end, the author uses tools such as the appropriation of the Gothic tradition and the unmarked narrative voice.

KEYWORDS: Vampire; Gothic tradition; marriage; bourgeois society.

INTRODUCCIÓN

Emilia Pardo Bazán es una de las autoras más prolíficas en la literatura española. A lo largo de su vida, fue escritora de ficción y no ficción, periodista, viajera, esposa y madre, y condesa por nombramiento gracias a sus logros literarios. Escribió en cada uno de los géneros mayores, comenzando por la poesía, novelas, novelas cortas, obras de teatro, cerca de seiscientos cuentos y varios volúmenes de no ficción (Tolliver, 1998). Aunque Pardo Bazán es ampliamente conocida por sus novelas de estilo naturalista —siendo *Los pazos de Ulloa* (1886) y su continuación *La madre naturaleza* (1887) sus obras más reconocidas—, su narrativa breve presenta también un carácter excepcional, donde aborda de manera crítica las injusticias sociales, así como preocupaciones políticas, religiosas y económicas a través de un estilo polifacético que abarca convenciones naturalistas, góticas, románticas y decadentes. Teniendo en cuenta ello, en el presente artículo se analizará “Vampiro”, publicado originalmente en 1901, relato breve donde se explora el fracaso de las expectativas matrimoniales mediante el uso de la lógica vampírica.

Fiel a la tradición gótica que indudablemente la influenció, “Vampiro” es un cuento con moraleja que sirve a un propósito moral. En él se expresa una desilusión con las estructuras sociales, el ideal matrimonial, el hogar como lugar de estabilidad y confort, y las relaciones sexuales y de género como entidades ideológicas fijas. Así, este análisis de “Vampiro” pretende demostrar que el relato cuestiona las concepciones del poder y la jerarquía del siglo XIX y principios del XX, la división entre lo público y lo privado, la ley y el matrimonio, que en particular afecta a las mujeres jóvenes económicamente vulnerables. Para tales fines, se explorarán los recursos que utiliza Pardo Bazán, como los elementos góticos y una narración ambigua mediante una voz narrativa no marcada. A la luz de estos elementos, evidenciaremos el modo

en que la autora empleó las convenciones góticas tradicionales para deslindar de ellas y adaptar una tendencia y tradición propia. Asimismo, se expondrá la manera en que la metáfora vampírica es utilizada para hacer referencia a tensiones sociales desde una perspectiva de género.

EL INFLUJO DE LA ILUSTRACIÓN EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA

La publicación de “Vampiro” se enmarca en el auge de la ficción breve entre mediados del siglo XVIII a las primeras décadas del siglo XX, donde se produjo el resurgimiento de la figura del vampiro a escala mundial y su primera aparición legítima en las letras hispanas. Ello coincidió con un aumento masivo de publicaciones periódicas y de cuentos, representando desarrollos y ansiedades ligados con las ciencias físicas y el comportamiento, los avances tecnológicos, el desarrollo urbano, las olas de inmigración y de enfermedades, la guerra, entre otros. Dicho paradigma es el resultado del influjo de la Ilustración y de las formas en que esta se adaptó a la nación española a través del siglo XIX. Para ahondar en las características espacio-temporales del contexto en que se gestó la obra, es necesario desarrollar una base lo que significó la Ilustración en la sociedad española.

La Ilustración del siglo XVIII ha sido reconocida históricamente como la época de la razón, la lógica, los avances científicos y médicos, el progreso, la urbanización, el pensamiento revolucionario y los movimientos independentistas. Fue, sin duda, una época que evidenció una ruptura con la monarquía y las leyes feudales sobre la tierra, como se manifestó en la Revolución Francesa (1789-1799), y que propagó la democracia, la secularización del Estado, los valores liberales y la igualdad de derechos. Sin embargo, las explicaciones que la razón y la lógica podían proporcionar eran limitadas, y el orden que podía aplicarse era relativamente escaso antes de que

* El presente artículo es una adaptación de un apartado de la tesis doctoral para Temple University titulada *Blood Disorders: A Transatlantic Study of the Vampire as an Expression of Ideological, Political, and Economic Tensions in Late 19TH and Early 20TH Century Hispanic Short Fiction*. Disponible en: <http://hdl.handle.net/20.500.12613/1087>

el caos surgiera de las sombras del iluminismo. Paul Ilie (1995) sugiere que el Siglo de las Luces fue en realidad la era de la razón y de la razón contraria; lo contrarracional se produjo porque la razón dependía únicamente de lo observable, ignorando así la imaginación. En tal sentido, proponer, pues, que el Siglo de las Luces fue una época definida únicamente por la razón, el progreso, la luz, etc., sería pintar una imagen parcial de las complejidades, discontinuidades y propiedades fundamentales de la época. Dentro de este contexto de ambivalencias e incertidumbres es donde surge lo monstruoso.

En su famoso *Capricho 43*, Goya afirma: “El sueño de la razón produce monstruos”, una referencia no tan sutil a la idea de que la monstruosidad nace de la propia razón. Con relación a ello, Monleón (1990) afirma que:

Goya did more than simply recognize the coexistence of opposites. He was in fact proposing that the bourgeois world actually produced its own menacing monsters. Goya’s forms were not born out of nothing, out of madness, as Foucault claims. They were rather, born out of reason, out of society. (p. 42)

En este capricho Goya parece comunicar que, al igual que el resto de Europa, España se enfrentaba a una incertidumbre radical que podía interpretarse en términos ideológicos, religiosos, coloniales y económicos. Sin embargo, la respuesta de España ante estas tensiones no se dio en las mismas dimensiones ni a la par que en el resto de Europa. Para Monleón (1990): “By the eighteenth century, the ‘backwardness’ of Spanish society had become an irrefutable fact, and the Peninsula lay at the periphery of Europe, in the shadows of the northern economic powers” (p. 104). Así, la consolidación de un Estado burgués y una ideología burguesa hegemónica no se producirían hasta la segunda mitad del siglo XIX. Pero, ¿por qué

España evolucionaba de forma diferente al resto de Europa? ¿Se debió a su incapacidad para crear una infraestructura nacional fuerte durante sus conquistas en el extranjero? ¿O su “atraso” estuvo determinado más por factores raciales y religiosos que por una brecha de desarrollo real? Algunos críticos han llegado a sugerir que en España no hubo Ilustración, mientras que otros intentan validar a España como una nación igualmente ilustrada. Al respecto, López Santos (2010) sugiere que España no experimentó una Ilustración al estilo europeo debido al rechazo de las ideas francesas y a la persistencia de tradiciones y supersticiones, pero que hubo una Ilustración moral y nacionalista que logró formarse dentro de la sociedad española, generalmente “antiiluminista, antiintelectualista y antilaicista” (p. 22).

Del mismo modo, este influjo también afectó notoriamente a los modos de producción de la burguesía, promoviendo el libre mercado y generando tensiones entre la esfera pública y privada. Mientras que el libre mercado era el núcleo de la esfera pública, el hogar era el símbolo de la esfera privada. Por un lado, la estabilidad de la esfera pública depende del intercambio contractual de bienes y servicios, mientras que la estabilidad de la esfera privada depende de la idea de que el matrimonio, la reproducción y la división de los roles de género garantizarán el progreso y evitarán el colapso de la sociedad bajo los modos de producción capitalistas. Como argumenta Monleón (1995), estamos ante dos estructuras sociales irreconciliables basadas en la contradicción: mientras que en la esfera pública se fundamenta la noción de igualdad entre trabajadores asalariados, en la esfera privada se sigue subyugando a la mujer y definiéndola con base a estándares masculinos. Así, a través de estas tensiones se permite crear un espacio vulnerable por donde se infiltran personajes como Don Juan¹ o el vampiro.

¹ Al igual que el vampiro, Don Juan cuestiona el orden patriarcal a través de su relación con las mujeres, “el asalto del seductor a la estabilidad social se lleva a cabo a través de la invasión de la esfera privada, de ese núcleo representativo contradictorio y vulnerable de la nueva configuración socio-económica” (Monleón, 1995, pp. 27-28). En tal sentido, se afirma que dicho personaje es la respuesta particular de España a estas tensiones porque no pudo consolidar una economía capitalista fuerte o una epistemología burguesa tan pronto como otras naciones europeas.

EL VAMPIRO GÓTICO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

En el siglo XVIII, el vampiro superó los relatos orales al aparecer en los informes históricos oficiales. Según Butler (2010), este monstruo surgió como un “otro” que pertenecía a Oriente, entre Asia y Europa, pero sobre todo a Serbia, donde las disputas territoriales entre los Imperios Otomano y Habsburgo estaban creando tensiones sociales y conflictos violentos. El hecho de que el término “vampiro” empezara a evidenciarse en esos registros fomentó toda una controversia sobre si los vampiros existían realmente o no. Se convirtieron en el tema de ensayos y libros — sobre todo el estudio clásico de Dom Augustin Calmet, *Dissertations sur les Apparitions des Anges, des Demons et des Esprits, et sur les Revenants et Vampires* (1746)—, debates filosóficos y, en España, tertulias. Sin embargo, los vampiros fueron vistos rápidamente como una ilusión que manifestaba las angustias de personas incultas, privadas de ciertos derechos y temerosas de quienes las gobernaban, lo que motivó representaciones satíricas de los mismos dentro de los círculos intelectuales.

Butler advierte que, mientras el vampiro de la Ilustración era figurativo y satírico, y representaba a individuos que tenían poder sobre otros (es decir, banqueros, políticos y, en algunos casos, sacerdotes), el vampiro de la época romántica se volvió más literal y de corte mucho más oscuro. Es decir, mientras que el vampiro del siglo XVIII era una herramienta descarada para la crítica social del abuso de poder, las representaciones posteriores, más alineadas con las tendencias del modo gótico, comenzaron a explorar psicológicamente al vampiro. Así, sigue siendo un medio para transmitir tensiones, ansiedades y maldades, pero se convierte en representante de las tensiones entre los nuevos y los viejos modos de producción. Tanto si el vampiro era un señor feudal satánico como un nuevo miembro de la burguesía que intentaba desesperadamente confundirse con un

aristócrata, el vampiro literario del siglo XIX puede entenderse como una reacción al paso de los modos de producción feudales a los capitalistas, y todo lo que ello conllevaba: la división entre lo público y lo privado, la familia burguesa recién establecida, el mercado abierto, las nuevas formas de gobierno, etc.²

Este cambio ideológico influido por los modos de producción requirió una modernización, por así decirlo, en cuanto al concepto del Mal. Mientras que bajo las relaciones de producción feudales el Mal era externo al “yo” en la forma del Diablo, a medida que la ideología burguesa se va formando de acuerdo con las relaciones de producción mercantiles, el Mal se va interiorizando poco a poco, considerando al vampiro como una representación del Mal particular de la sociedad moderna. Rodríguez (2011) explora esta idea en términos kantianos, afirmando: “Si en esa sociedad regulada aparece el Mal no será por culpa de Dios o el Diablo, sino por alguna maldad humana: siempre concebible precisamente por la *animalidad* que existe en el hombre” (p. 62). De este modo, el ataque del vampiro transmite la idea de que lo primitivo aún acecha en una sociedad civilizada, que un hombre civilizado puede retroceder a la bestialidad y ser malvado, y que, dentro del paradigma de la razón, reina el caos.

En tal sentido, el vampiro de la literatura gótica del siglo XVIII y principios del XIX puede entenderse como una manifestación del lado oscuro de la modernidad, como respuesta a un cambio ideológico que se estaba gestando desde hacía siglos: la lenta transición del feudalismo al mercantilismo y, finalmente, al capitalismo, que supuso la evolución de una sociedad religiosa a una secular, y la división entre las esferas pública y privada. Así, la figura monstruosa que nos atañe se basa en la idea de que el vampiro literario no sólo surgió como respuesta a las crecientes tendencias de la medicina y la ciencia que empezaron a explorar los estados y las enfermedades tanto psicológicas como biológicas, sino también como

² Ejemplos de ello son “El Vampiro” (1819) de John Polidori, que para Butler (2010) representa a las clases medias que se disfrazaban de aristócratas, o *Drácula* (1897) de Bram Stoker, que encarna la decadencia del feudalismo vinculada a la falta de sirvientes, tanto en su casa como en sus tierras.

respuesta a la consolidación de una esfera privada que permitía el desarrollo de una moral (y por tanto de una amoralidad) a puerta cerrada, en el marco de la recién creada familia burguesa. El vampiro, una figura explotadora y seductora que atacaba a la familia nuclear pero que termina por asegurar su poder manteniendo el *statu-quo*, se convirtió en una figura recurrente en la ficción gótica popular (pero periférica), y en una perfecta representación de las ansiedades familiares, económicas y políticas de la época.

Ahora, ¿cómo se articula el vampiro a partir de la tradición gótica y su posterior influjo en España? Con un telón de fondo de castillo en ruinas, damiselas en apuros, aristócratas malvados y un entorno natural revuelto, Botting (1996) afirma que el propósito del gótico puede considerarse doble: expresar los males del presente a través del miedo y de un estricto código moral, y fomentar una divergencia entre el pasado y el presente —o entre civilización y barbarie—. En una sociedad secular en la que la razón y la lógica pronto se mostraron insuficientes para explicar las numerosas incertidumbres universales de la humanidad, y en la que el lenguaje se mostró insuficiente para expresar lo inefable, el gótico permitió trascender la realidad empírica reconfigurando al individuo y las normas por las que se rige. Asimismo, la ideología burguesa emergente del siglo XVIII jugó un papel fundamental en la expresión gótica, pues “[el gótico] is a complex form situated on the edges of bourgeois culture, functioning in a dialogical relation to that culture. But it also conducts a dialogue *within itself*, as it acts out and defeats subversive desires” (Jackson, 1981, p.96). De este modo, el gótico nace de la ideología burguesa y es una reacción crítica a la misma, pero también mantiene el *statu-quo* al crear un espacio particular para que los deseos subversivos de los escritores y lectores se desarrollen. En este sentido, es a la vez convencional y revolucionario.

Debido a que en España la aristocracia seguía estando muy presente en el poder, la novela

gótica, con su temática subversiva y su crítica a los valores feudales, sencillamente no tenía una gran demanda. A pesar de ello, existía cierto interés por estos nuevos temas y estéticas por parte de los lectores españoles. Según López Santos (2010), es posible establecer tres etapas en el gótico español: en primer lugar, se encuentra las primeras manifestaciones de tendencias góticas en *Noches Lúgubres* (1879) de Cadalso y en la poesía de Manuel José Quintana; en segundo lugar, las traducciones burguesas de la literatura gótica francesa, inglesa y alemana —donde los autores tuvieron que abandonar gran parte del contenido subversivo otorgando un giro moralizador debido a la estricta censura—³, como *El duque de Viseo* (1801) de Quintana, adaptado de *The Castle Spectre* (1797) de Matthew Lewis, o *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) de Agustín Pérez Zaragoza, adaptado de *Les ombres sanglantes* (1820) de J. P. R. Cuisin; finalmente, una tercera etapa que consistió en novelas escritas durante la segunda y tercera década del siglo XIX, que se distanciaron de la intención moralizadora para explorar las perversiones de la condición humana, como *La urna sangrienta o el panteón de Scianella* (1834) de Pérez Rodríguez.

Mientras que López Santos atribuye la caída de lo gótico al auge del romanticismo, Bertsche (2000) sugiere que lo romántico y lo gótico pueden estar co-presentes en un mismo texto, atribuyendo esto a “the belated appearance of both modes on the península” (p. 5). Gran parte de los análisis contemporáneos sobre el gótico español se alinean con la sugerencia de Bertsche de que el gótico puede coexistir con otros modos, y que las convenciones góticas en España sobrevivieron a la caída de la novela o género gótico tradicional. Por ejemplo, Sylvia López (2015) utiliza el término “tradición gótica” para explorar *La sombra* (1870) de Galdós, señalando temas góticos como la heroína secuestrada, el estilo de narración de la historia dentro de la historia y el uso del doble. Del mismo modo, Fernández (2004) sostiene que *El estudiante*

³ Es importante anotar que los escritores españoles no se otorgaban crédito como traductores, sino más bien como los autores de las obras. Esto fue posible y legal debido a que las leyes de infracción de derechos de autor todavía no existían.

de *Salamanca* (1840) de Espronceda, aunque influenciado por *The Monk: A Romance* (1796) de Lewis, desestabiliza los conceptos góticos de villano y víctima. Por otra parte, Six (2010) sugiere que, dado que en España no se desarrolló un público de clase media hasta el siglo XIX, los autores posrománticos y realistas emplearon elementos góticos de forma selectiva para atraer al público y escapar de la censura. Esta tendencia puede observarse en las novelas y cuentos de Emilia Pardo Bazán. Al analizar el significado del espacio y el lugar dentro del escenario de *Los pazos de Ulloa*, por ejemplo, Hart (1995) sugiere que el “espacio gótico” que Pardo Bazán crea en la novela es femenino. Las convenciones góticas también pueden observarse en un sinnúmero de sus casi seiscientos cuentos. Por ejemplo, “Un destripador de antaño” emplea la estética sublime para estimular el terror, además de ejemplos de abyección, como los cadáveres y el flujo de sangre para incitar al horror, mientras que en “La exangüe” y “Vampiro” se emplean los tropos góticos tradicionales de la heroína sufriente, el villano masculino, la muerte y los estados de muerte, y los espacios cerrados y ambiguos.

Pardo Bazán no fue la única en esta mezcla de estilos, ya que varios autores españoles de la época adaptaron las convenciones góticas para atraer al público lector y evitar la censura de la Iglesia. Pero para las autoras, la subversión de la narrativa era doble: “Spanish women writers had to elude not only this crusade against Gothic themes, but also the ideology of homemaking being natural for women, which went unquestioned in Spain for longer than in much of the Western world” (Pallejá-López, 2014, p. 286). Así, al tomar la pluma para representar metáforas de monstruosidad de autoría masculina, que se encuentran comúnmente en la ficción gótica y fantástica, se produce un acto de subversión multifacético, dentro del cual se expresan formas alternativas de realidad. Más específicamente, Davis (1999) sugiere que cuando se trata de mujeres que escriben sobre vampiros,

las configuraciones femeninas impactan en la configuración previamente existente (masculina). Mientras que Davis se pregunta cómo el vampiro escrito por mujeres puede ofrecer alternativas a la tradición literaria de vampiros, o impactar de tal manera que las representaciones tradicionales cambien para siempre, en el presente análisis nos aproximaremos a las preocupaciones de género implícitas y explícitas del texto, la reconfiguración de la figura del vampiro dentro de las tradiciones literarias masculinas y femeninas, y las injusticias sociales y legales con las que dialoga el cuento.

LA APROPIACIÓN DE LA TRADICIÓN GÓTICA EN “VAMPIRO”

“Vampiro” cuenta la trágica historia de Inesiña, una devota niña de quince años, y don Fortunato Gayoso, un misterioso hombre de setenta y siete años, recientemente rico.⁴ El tío de Inesiña, un cura, consintió el matrimonio, ya que ella no tenía padres vivos. La única exigencia de la niña era casarse en un santuario; sin embargo, ante la imposibilidad del novio de subir la cuesta que conduce al altar, se requería que fuera llevado en brazos. Según el narrador, tras la ridícula e hilarante exhibición, las ansias de la joven por su noche de bodas quedaron disipadas al comprobar que el anciano no quería nada de ella sexualmente:

El temor, más instintivo que razonado, con que fue al altar de Nuestra Señora del Plomo, se había disipado ante los dulces y paternos razonamientos del anciano marido, el cual sólo pedía a la tierna esposa un poco de cariño y de calor, los incesantes cuidados que necesita la extrema vejez. (Pardo Bazán, 1999, pp. 352-353)

Sin embargo, lo que Inesiña pensó que sería un matrimonio rápido que requeriría muy poco de ella físicamente, resultaría ser su perdición. El narrador no tarda en revelar que la supuesta e inocente calidez y afecto que le pedía don Fortunato encubría segundas intenciones. Con la ayuda de un

⁴ Mientras que el nombre Inesiña evoca imágenes de pureza e inocencia, el nombre Fortunato Gayoso puede sugerir connotaciones económicas y paródicas. Por un lado, Fortunato implica que es afortunado o rico (o ambas cosas), mientras que Gayoso podría considerarse análogo a “payaso”.

médico inglés de prácticas ocultas, don Fortunato estaba robando a Inesiña su juventud y su vida; cuanto más energía absorbía de ella cada noche, más saludable él se volvía, y más cerca estaba ella de la muerte. Inesiña murió después de cinco años, dejando a Fortunato aparentemente más joven y sano que antes, y al acecho de su próxima víctima. El narrador, que se presenta como un habitante del pueblo, manifiesta que los pobladores pasaron de estar celosos de la buena fortuna de Inesiña a estar horrorizados por la forma en que murió. Por tanto, exigen que se haga justicia por ella: “De esta vez, o se marcha del pueblo, o la cencerrada termina en quemarle la casa y sacarle arrastrando para matarle de una paliza tremenda. ¡Estas cosas no se toleran dos veces!” (Pardo Bazán, 1999, p. 354).

Este final trágico pero moral es solo una de las convenciones que Pardo Bazán emplea siguiendo la tradición gótica. Según Beatriz Trigo (2002): “En este cuento, Pardo Bazán introduce los aspectos góticos tradicionales, haciendo empleo de todos los elementos patriarcales al uso: la mujer como víctima, la vanidad del vampiro y la existencia de una mansión a la que pocos tienen acceso” (p. 124). Teniendo en cuenta el análisis de Sedgwick (1986) sobre las convenciones góticas tradicionales, el estilo de narración enmarcada, el título, el uso del claroscuro, los disturbios civiles y el tratamiento de la religión —especial énfasis a las prácticas de los sacerdotes— también se suman al estilo y contenido góticos de la historia. Pero, ¿el uso de estos temas y rasgos estéticos es una representación fiel o una parodia, y qué propósito podría tener esta última? Colahan y Rodríguez (1986) afirman que Pardo Bazán utiliza una fórmula gótica paródica para exponer que el mundo tiene horrores reales tan terroríficos como los ficticios sobre los que escribe. Aunque estos críticos se refieren específicamente a su aclamada novela naturalista *Los pazos de Ulloa*, su teoría podría aplicarse fácilmente al relato que nos ocupa: el vampiro puede no ser real, pero la explotación de menores a manos de sus cuidadores y maridos sí lo es. Ahora bien, del mismo modo que puede sugerirse que Emilia Pardo Bazán forma parte tanto de una larga historia de la literatura

de vampiros como de una tradición literaria femenina de la literatura gótica, muchas de sus obras también pueden entenderse como parte de una subcategoría de la tradición gótica femenina que comenzó con Mary Shelley. Como observa Rosemary Jackson (1981), los escritos de Mary Shelley “open an alternative ‘tradition’ of ‘female Gothic’. They fantasize a violent attack upon the symbolic order and it is no accident that so many writers of a Gothic tradition are women” (p. 103). A diferencia, por tanto, de autoras anteriores como Anne Radcliffe, existe una particular tradición femenina de escritura gótica que denuncia el *statu-quo* explorando situaciones perversas y violentas que terminan en la confusión, la muerte y la desesperanza.

Aunque no limitado a una tradición femenina, el vampiro es una figura que ataca directamente el orden simbólico. Jackson (1981), por ejemplo, analiza la figura a la luz de sus acciones: “In relation to the theories of Lacan previously introduced it could be claimed that the act of vampirism is the most violent and extreme attempt to negate, or reverse, the subject’s insertion into the symbolic” (p. 120). Con un enfoque ligeramente distinto del tema, Monleón (1995) sugiere que la propia figura del vampiro constituye un ataque: “El vampiro configura el asalto a los principios racionales sobre los que se basaba el estado, la sociedad y la familia del nuevo orden burgués” (p. 20). Este nuevo orden burgués puede entenderse en términos lacanianos como el orden simbólico que comenzó a consolidarse tras el colapso del feudalismo y el inicio del capitalismo, una transición lenta que contribuyó a cambios en los niveles económico, político e ideológico. Asimismo, mientras que los vampiros solían ser representados como nobles bárbaros (el conde Drácula) o como señores con características burguesas (lord Ruthven) —sugiriendo, por tanto, dos “males” diferentes mediante el mismo acto vampírico—, el monstruo de “Vampiro” es, con toda seguridad, una representación de la recién formada e inestable burguesía española. Aunque Gayoso lleva el título de “don” delante de su nombre, se da a entender directamente que es de nuevo cuño y que puede

haber hecho su fortuna de forma ilícita: “Él sería bien ganado o mal ganado, porque esos que vuelven del otro mundo con tantísimos miles de duros, sabe Dios qué historia ocultan entre las dos tapas de la maleta” (Pardo Bazán, 1999, p. 352). Además, el narrador hace varias alusiones a su lujosa mansión: “decorada y amueblada sin reparar en gastos [...] abarrotada de ricos muebles y de cuanto pueden exigir la comodidad y el regalo” (Pardo Bazán, 1999, p. 352).

Estas descripciones son interesantes a varios niveles. En primer lugar, son una forma en que el texto yuxtapone civilización y barbarie, y por extensión, sueño y realidad. Si el título sugiere la existencia de un personaje rico, y por tanto “civilizado”, cuya barbarie acecha bajo la superficie, un lector activo se mostrará escéptico ante el entorno al que Inesiña se refiere como un sueño, anticipando lo que inevitablemente se convertirá en una pesadilla. La fastuosa mansión, los caros muebles, el ambiente tranquilo y la promesa de un futuro confortable pueden entenderse, por tanto, como superficiales y engañosos, creando suspenso para un final que no se corresponderá con el entorno y la vida que Inesiña creía tener. En segundo lugar, estas descripciones generan dudas sobre la credibilidad del narrador en primera persona, pues: ¿cómo y por qué habría tenido acceso a este espacio privado? Y, por último, ofrecen cierta perspectiva sobre la opinión de la autora acerca del estilo de vida de la burguesía.

Desde una perspectiva política e ideológica, Pardo Bazán tendía a oscilar entre lo que le favorecía y hacia donde su lealtad se inclinaba, por lo que sus opiniones eran a menudo contradictorias: “Despite her feminism and modern views, she set great store on aristocratic rank, she was sympathetic to Carlism and the ‘old’ Spain, she had no faith in the democratic process, and she is not tolerant of non-Catholic religions” (Pattison, 1971, p. 8). Por otro lado, Richardson Durham

(1987) ha notado la expresión de la autora de “disillusionment with the nobility in her expository Works” (p. 122). Sabemos que las actitudes de Pardo Bazán fluctuaron por diversas razones — público objetivo, paso del tiempo, etc.— pero en esta historia en particular sus opiniones son claras, y pueden relacionarse con la forma en que la movilidad social comenzó a amenazar el modo de vida de la nobleza. Según Langland (1992): “Generally, with the rapid increase of wealth generated by the industrial revolution, status was fluid and increasingly dependent on the manipulation of social signs” (p. 293). Esta manipulación se produjo sobre todo en el plano económico, a través de los gastos suntuosos de los miembros de la nueva burguesía, que, como el vampiro, aparentaban ser algo que no eran.

Además del título de la historia, el antagonismo entre elementos aristocráticos y burgueses, y la yuxtaposición de civilización y barbarie, hay varios otros aspectos que asemejan esta historia a los cuentos de vampiros que la precedieron. En primer lugar, el acto en sí solía ocurrir de noche: “la noche sobre todo, porque era cuando necesitaba a su lado, pegado a su cuerpo, un abrigo dulce” (Pardo Bazán, 1999, p. 353)⁵. El acto también se produce en el dormitorio, un espacio que se presta a la vulnerabilidad, las contradicciones y la explotación, ya que tradicionalmente a través de la ventana del dormitorio el vampiro entra en la casa. Pero la descripción más reveladora y gráfica proviene del punto de vista focalizado de Gayoso en torno a lo que cruelmente cree merecer de su novia:

[A]quel era el postrer licor generoso, caro, que compraba y que bebía para sostenerse; y si creyese que haciendo una incisión misma en el cuello de la niña y chupando la sangre en la misma vena se remozaba, sentíase capaz de realizarlo. ¿No había pagado? Pues Inés era suya. (Pardo Bazán, 1999, p. 353)

⁵ Este acto en particular podría considerarse simbólico, ya que, además de sugerir formas de explotación (que se abordarán más adelante), el intercambio entre la víctima y el vampiro se basa en la energía, no en la sangre. Este acto vampírico entraría por tanto en lo que Sardiñas (2007) categoriza como un “modo sublimado”: “en el que no siempre el medio por el que se absorbe la fuerza o energía vital es la sangre, con su fuerte carga de primitivismo” (p. 36).

Aunque hipotética, esta descripción es la que consolida la imagen del vampiro para el lector, pero también plantea una pregunta importante: ¿A qué se refiere cuando afirma que ella le pertenece? ¿Que ha pagado por ella? Una explicación podría ser que, literalmente, pagó al tío de Inesiña o a la Iglesia para casarse con ella, o que se refería a cómo cambió su testamento para convertirla en la heredera total de su fortuna: “la instituía heredera universal. Los berridos de los parientes, más o menos próximos, del ricachón, llegaron al cielo” (Pardo Bazán, 1999, p. 352). Inevitablemente, había enfurecido a sus familiares con esta decisión, por lo que también podría haber “pagado” —es decir, sufrido— por ello de muchas maneras. Sin embargo, otra explicación no solo enriquecería el aspecto vampírico de la historia, sino que también tendría sentido dentro del contexto histórico de la época.

En *Isis Unveiled* (1919 [1877]), Blavatsky explica cómo, según sus opiniones teosóficas, funciona el vampirismo:

So long as the astral form is not entirely liberated from the body there is a liability that it may be forced by magnetic attraction to reënter it. Sometimes it will be only half-way out, when the corpse, which presents the appearance of death, is buried. In such cases the terrified astral soul violently reënters its casket; and then, one of two things happens—either the unhappy victim will writhe in the agonizing torture of suffocation, or, if he had been grossly material, he become a vampire. (p. 449)

Aunque se llegó a saber que muchos casos de personas que “volvían de la muerte” eran en realidad casos de entierro prematuro, Blavatsky, creyente en las pseudociencias, relaciona este fenómeno con posibilidades sobrenaturales. Perseguir un enfoque espiritual para explicar lo que la ciencia no podía durante una época en la que una sociedad religiosa había dado paso a una secular era común en las pseudociencias o ciencias ocultas de la época. Profundizando en la teoría de Blavatsky, Frost (1989) afirma:

When an element [espíritu] breaks through the fragile veil that separates the spirit world from the world of the living it becomes manifest by drawing the necessary life-force for materialization from a suitable human source, preferably someone in a state of low resistance. (p. 13)

¿Y quién mejor para estar en este estado que la joven y vulnerable Inesiña? Esta conexión entre Gayaso y la teoría de Blavatsky se hace plausible por la mención del “especialista curandero inglés” (Pardo Bazán, 1999, p. 353) al que Gayaso consultó como último recurso para prolongar su vida. Aunque no se especifica que este personaje sea de la escuela de pensamiento teosófico, el hecho de introducir a un científico ocultista en la historia —en lugar de su habitual médico— puede considerarse un indicio del conocimiento que Pardo Bazán tenía de lo oculto, o al menos puede considerarse un intento de dar al público lector de literatura gótica, fantástica o ciencia-ficción lo que quería. De este modo, sugerimos que el texto dialoga no solo con las teorías y prácticas ocultistas de la época, sino que esta explicación de la necesidad de Gayoso por contacto humano e intercambio de energía se basa en que sufrió una muerte anterior en la que su alma no pudo desconectarse del todo de su cuerpo; por tanto, el haber “pagado” por tales condiciones le daba derecho a la fuerza vital de Inesiña.

El último elemento de “Vampiro” que se encuentra habitualmente en la literatura gótica de vampiros es la sangre virgen. Según McNally (1983): “virgin blood, supposedly so favored by Elizabeth Bathory and others, was historically considered special, since it was assumed to be ‘innocent blood’” (p. 108). El hecho de que la sangre virgen fuera sinónimo de sangre inocente podría tener menos que ver con la edad y más con las expectativas y representaciones de la mujer en la sociedad, dado que lo que se considera inocente y lo que se considera pecaminoso cambian de acuerdo al contexto y a factores ideológicos. En *Drácula*, por ejemplo, la dicotomía virgen/seductora se expresa a través de Lucy y Mina. Lucy es coqueta, caprichosa y hace creer a tres hombres

diferentes que está enamorada de ellos, por lo que se convierte en una licenciosa *femme fatale* incluso antes de que los hombres que la aman se vean obligados a matarla. Mina, por el contrario, no vacila en su devoción a Dios o a su marido, y se adhiere firmemente a los roles de género que la sociedad patriarcal burguesa ha creado para ella. Por eso, a pesar de ser mordida, se le permite sobrevivir y tener un hijo.

En “Vampiro”, no hay una yuxtaposición femenina estereotipada para el personaje de Inesiña, pero su representación se alinea claramente con la construcción de género de la inocencia. ¿Por qué, entonces, no sobrevive y cómo podemos estar seguros de que es virgen? Muchos críticos, entre ellos Trigo (2002) y Durham (1987), han hecho referencia a “Vampiro” en sus estudios sobre Pardo Bazán, pero no han mencionado la conexión entre su vampirización y su virginidad. Los temores de Inesiña en torno a su noche de bodas permiten comprender su condición, además del hecho de que Gayoso la escogiera cuando había tantas para elegir: “¡hay tantas así desde el Sil al Avieiro!” (Pardo Bazán, 1999, p. 352). Pero lo que más apoya la idea de que permaneció virgen hasta el día de su muerte reside en un regalo que le hizo Gayoso: “La prueba de que seguiría siendo chiquilla, eran las dos muñecas enormes, vestidas de sedas y encajes, que encontró en su tocador, muy graves, con caras de tontas, sentadas en el confidente de raso” (Pardo Bazán, 1999, p. 353; énfasis nuestro). Así, Gayoso le hace saber que no le quitará la inocencia a través del sexo, pero no sobrevivirá al matrimonio porque el final trágico es necesario para transmitir el mensaje de Pardo Bazán y, por extensión, para incitar al lector a enfadarse con la situación a fin de facilitar un cambio en la forma en que las jóvenes son tratadas como objetos de consumo —en este caso, literalmente— para la sociedad patriarcal.

VOZ NARRATIVA Y TENSIONES IDEOLÓGICAS EN LA METÁFORA VAMPÍRICA

Pardo Bazán escribió “Vampiro” durante una época en la que tanto el cuento como el feminismo estaban en auge. El aumento de las publicaciones

periódicas, de 437 en 1867 a 1347 en 1900 (McKenna, 2009), no solo permite explicar el auge del relato corto —y por qué convenciones góticas como el vampiro encontraron nuevas representaciones en este género tras el declive de la novela gótica—, sino que también da luz sobre cómo el relato corto influyó en los movimientos feministas de finales del siglo XIX, y viceversa. En el caso de Pardo Bazán, según Tolliver (1998):

[S]he most actively dedicated herself to the short story between about 1890 and 1920, a period that happens to correspond both to the height of intensity of the European feminist movements and to what Showalter has termed the ‘feminist phase’ of British and U.S. women’s writing (1985, 138). This may explain, in part, why it is that by and large, we find a more overt engagement with feminist concerns in the stories than we do in the novels. (p. 19)

Cristina Fernández Cubas (*apud* McKenna, 2009) y Pallejá-López (2014) también reconocen que Pardo Bazán utilizó el relato corto como plataforma para expresar sus preocupaciones sociales y políticas, mientras que Davies (2012) explica cómo las contribuciones particulares de ella y de otras pensadoras progresistas a *La España Moderna* fueron anunciadas como especialmente controvertidas: “Many of their works were perceived to be highly controversial since they questioned traditionally accepted ideas, such as women’s inferiority to men, their consequent restriction to domestic, reproductive roles and exclusion from political, social and intellectual spheres” (p. 64). A pesar de que la propia Pardo Bazán fue capaz de encontrar el éxito y una voz dentro de la sociedad española —convirtiéndose en la primera mujer presidenta del Ateneo de Madrid en 1906 y en una importante colaboradora que también ayudó a dar forma a *La España Moderna*—, creía fervientemente que el maltrato de la sociedad patriarcal a las mujeres, sobre todo al impedirles desarrollar todo su potencial, era el principal factor de la incapacidad de España para progresar como nación: “Influenced by the end-

of-the-century regenerationist debates taking place in Spain, Pardo Bazán believed that the only way to foster the necessary modernization and socioeconomic improvement of Spain was through women’s education and work” (López, 2014, p. 581).

A pesar de las opiniones progresistas que expresó a través de cuentos y otros medios, Pardo Bazán eligió sus palabras sabiamente para atraer a su público predominantemente conservador y masculino.⁶ Esto fue sin duda una tarea difícil para una persona tan franca, pero como sugiere McKenna (2009), “Pardo Bazán takes issue with the status quo but never completely alienates her predominantly conservative audience. She communicates her critical message by manipulating both the language and the design of narrative form” (p. 6). Bieder (1993) sugiere que una de las maneras en que Pardo Bazán logra esta manipulación de la forma narrativa es a través de una voz narrativa no marcada, o un narrador cuyo género permanece ambivalente. Esta estrategia particular entra en juego con las nociones de poder preexistentes en el público lector, y permite que el mensaje de la obra llegue a un público amplio sin comprometerlo.

Aunque Bieder examina textos diferentes, las estrategias narrativas que describe son similares a las de “Vampiro”, cuyo narrador se desmarca, tiene acceso a la vida privada de la pareja y se enfada por lo ocurrido: “Pardo Bazán’s strategies in these texts share in common the tension between a surface conformity to the literary practice and ideology of her contemporaries and a submerged challenge to this practice and its ideological base” (Bieder, 1993, p. 142). En “Vampiro”, esta tensión es más evidente en un llamado a la acción evocado a través de la ira y la parodia gótica a partes iguales, y por una voz cuyo género está determinado por el lector. Como ha señalado la crítica feminista, Pardo Bazán explora el abuso y la explotación de las mujeres de distintas maneras, representando a veces un personaje femenino triunfante, mientras

que otras veces representa uno derrotado. Estas múltiples caracterizaciones y desenlaces pueden producir diferentes efectos en el lector, pero ambas transmiten el sometimiento, la explotación y el abuso que pueden sufrir las mujeres en la sociedad patriarcal. Así, Inesiña puede entenderse como un personaje derrotado: se le ha chupado la vida y es de vital importancia que su voz nunca sea escuchada. Sin embargo, la voz narrativa no marcada habla por ella y llama a la acción, por lo que puede entenderse que hace posible la venganza de Inesiña; Inesiña se somete, el narrador no. Y aunque el final implora al lector implícito que evalúe su brújula moral, se presentan también elementos humorísticos que abordan lo ridículo de la situación, tanto con fines de entretenimiento como prácticos. Un ejemplo de esta estrategia es cuando el narrador exclama que la imagen de Gayoso siendo llevado al altar fue recibida con risas: “¡Buen paso de risa!” (Pardo Bazán, 1999, p. 352); una segunda es cuando el narrador contrasta las facultades mentales de Gayoso, que estaban bien, con su cuerpo físico: “muy acabadito y hecho una pasa seca” (Pardo Bazán, 1999, p. 352). Al mismo tiempo que expresa la apariencia de Gayoso a través del humor, el texto está trazando un paralelismo entre Gayoso y la sociedad tradicional conservadora que sigue permitiendo este tipo de explotación. Así, el narrador y el texto manipulan la forma y el contenido de modo que los desafíos abiertos al plano ideológico quedan sumergidos.

Más que una sociedad que simplemente hace la vista gorda ante esta explotación, se implica que la propia sociedad tiene la culpa. Según Durham (1987): “this grotesque short story is a gruesome metaphor for the lives that young women unquestionably surrendered due to the demands of society” (p. 115). Asimismo, Trigo (2002) manifiesta que “[e]l elemento fantástico ayuda a consolidar la posición marginal de la mujer, que, hablando de manera metafórica, ha estado siempre ‘vampirizada’ por la sociedad patriarcal” (p. 126). Pero, ¿cómo se propagaron y aplicaron exactamente estas exigencias irreales e injustas

⁶ En 1878, solo el quince por ciento de mujeres españolas sabían leer y escribir (McKenna, 2009).

que perpetraban la marginación de las mujeres? De acuerdo con Gilbert y Gubar (2000): “from the eighteenth century on, conduct books for ladies had proliferated, enjoining young girls to submissiveness, modesty, selflessness; reminding all women that they should be angelic” (p. 23). Mientras que los libros de conducta servían de modelo para un comportamiento “apropiado”, las leyes de la época estaban escritas para asegurar la subyugación de las mujeres. Las jóvenes, al igual que el resto de la familia, estaban obligadas a seguir las órdenes del padre y, una vez casadas, “women lost the few civil rights they had and, to add injury to insult, there was no divorce law in the modern sense of the word” (Louis, 2004, pp. 767-768).

En la España del siglo XIX, las mujeres podían sufrir todo tipo de abusos por parte de sus maridos sin que, en la mayoría de los casos, pudieran buscar un refugio seguro o una separación. Según el Código Civil de España de 1889: “[e]l marido debe proteger a la mujer, y ésta obedecer al marido” (art. 57). El término “obedecer” ya resalta el tono del documento; sin embargo, la idea de que el marido debe proteger a su mujer es incoherente. Por ejemplo, cuando se trataba de maltrato físico al cónyuge, la ley daba a entender que algunos casos son aceptables al afirmar que otros específicos no lo son, como “[l]a violencia ejercida por el marido sobre la mujer para obligarla a cambiar de religión” (art. 105). Y cuando se trataba de adulterio, la discreción de los hombres era vista de forma mucho más favorable: “Las causas legítimas de divorcio son: 1. El adulterio de la mujer en todo caso, y el del marido cuando resulte escándalo público o menosprecio de la mujer” (art. 105).

A efectos de este debate, también es relevante el artículo 83 del Código Civil de España (1889). Este artículo establece que “[n]o pueden contraer matrimonio: 1. Los varones menores de catorce años cumplidos y las hembras menores de doce, también cumplidos”. Mientras que la edad de consentimiento en Inglaterra en aquella época era de dieciséis años, en España existía una discrepancia en las edades relativas a los géneros que no hacía más que exasperar la explotación

femenina. En “Vampiro”, esto parece ser lo que más cuestiona el texto, ya que Inesiña solo tiene quince años cuando se casa con el decrepito Gayoso. Sin embargo, la edad no es el único factor en esta explotación, ya que las jóvenes españolas también eran vulnerables por otras razones. Según Durham (1987): “‘Vampiro’ appears to be a tale of a vampire, but it actually tells of the consequences of educational deprivation and economic inequality” (p. 119). Si se entiende a Inesiña como una representación de la población femenina joven en la España rural, entonces su vulnerabilidad e indefensión podrían ser síntomas de las injusticias sistémicas que Durham comenta. Aunque la configuración de este personaje sigue la conducta que se esperaba de ella en aquella época, su muerte sugiere su subversión; del mismo modo, llama la atención sobre la necesidad de un cambio político a gran escala. Como sostiene Bronfen (1991), en relación con la estética finisecular de la enfermedad y la muerte femeninas de finales del siglo XIX: “over her dead body, cultural norms are reconfirmed or secured, whether because the sacrifice of the dangerous woman reestablishes an order that was momentarily suspended due to her presence” (p. 181). Si bien la victimización de Inesiña puede entenderse, por tanto, como una metáfora de la injusticia social, el propio texto puede entenderse como un vehículo para el cambio social, ya que no solo articula una crítica social, sino que exige su rectificación.

A parte de las leyes y los códigos de conducta que favorecían a los hombres en detrimento de las mujeres, hay que considerar otro factor que contribuyó a la explotación de Inesiña: el papel de la Iglesia. Según Pattison (1971): “[Pardo Bazán] makes the point that Christianity, among other things, sought to emancipate woman, redeeming her from a slave-like condition. But woman’s subjection still exists and ‘the voice of the priest inculcates conjugal docility and routine, blind faith’” (p. 66). Esta idea se pone de manifiesto a través del tío de Inesiña, que otorgó su consentimiento matrimonial y posteriormente casó a la pareja. De este modo, asumió el papel de la figura paterna y también fue cómplice del polémico matrimonio

al oficiarlo, contribuyendo así doblemente a su muerte. En este contexto, el lugar deseado por Inesiña para la boda adquiere un nuevo significado. Anteriormente, se sugirió que su deseo de casarse en el santuario debido a su devoción a la Virgen no solo transmitía su inocencia y virginidad, sino que también ilustraba una de las imágenes más cómicas de la historia: Gayoso necesitando ser llevado al altar. Dejando a un lado el humor, esta petición podría interpretarse como una forma de hacer más visible el matrimonio y la diferencia de edad, ya que todo el mundo se vio obligado a ver lo físicamente incapaz que era realmente el anciano. De esta manera, todo el pueblo se convierte en cómplice, incluido el narrador. Por esta razón, la escena de la boda es increíblemente significativa, ya que expone todos los factores que contribuyen a la explotación de Inesiña: su cuidador, la Iglesia, los ancianos y la propia sociedad, que se mantuvo como espectadora del evento.

Además de la conexión obvia entre el vampiro y la explotación de las jóvenes y las mujeres por parte de la sociedad patriarcal y la Iglesia, existe otra forma de explotación en el relato que, aunque periférica, también visibiliza las ansiedades matrimoniales de la época y las complejidades de esta particular metáfora vampírica. En “Vampiro” se revela cómo, aunque el matrimonio sea una institución que favorece a un género sobre otro, el dinero puede ser un factor crucial en los conflictos conyugales. Al respecto, Gal (2004) sostiene que “monetary transactions of various kinds are common in social relations that are otherwise understood as intimate interactions within families: love and money are often intertwined” (p. 262). Dado que no existe una línea indivisible entre lo público y lo privado, y que la propia “división” es una construcción ideológica que depende sobre todo de factores económicos, es lógico que el amor y el dinero —es decir, los intercambios privados y públicos— estén entrelazados. Si en un contexto capitalista el libre mercado dictamina la relación entre los sujetos, tiene sentido que la

actividad económica pueda dictaminar también la relación entre los miembros de la familia en el ámbito privado. Así, a través de estos cambios dentro de los modos de producción capitalistas se materializan las coordinadas políticas e ideológicas de este mismo sistema. En “Vampiro”, se puede sugerir que esta relación se transmite de manera negativa, dado que, además de la explotación de las mujeres, esta historia evoca la conexión entre el matrimonio y la explotación económica.

Una de las formas en que la historia transmite este hecho es a través del tío de Inesiña, que animó a la joven a casarse con Gayoso. Aunque no se explican sus motivos, lo más probable es que se beneficiara del matrimonio, ya que Gayoso declaró haber pagado por Inesiña; al menos, el cura dejó de ser responsable económicamente de ella una vez que se convirtió en esposa. Según DeWees (1998): “the recurring theme of parental greed, ambition and tyranny is one of the more disturbing of the recurring motifs in vampire literature, and its frequency suggests that concern about the misuse of parental power was widespread” (p. 20). De ese modo, esta metáfora vampírica hace uso de un tema vampírico común para llamar la atención sobre la vulnerabilidad de las mujeres en la sociedad patriarcal, y es, por tanto, otra forma en que este texto socava el discurso ideológico a la vez que lo reproduce.⁷

Otra forma de transmitir la relación entre el matrimonio y la explotación económica es a través de los motivos de Inesiña, que invierten sigilosamente la relación entre víctima y explotador. Está claro que el vampiro en esta historia es Gayoso y todo lo que representa, pero Inesiña está también dispuesta a que su marido muera; o al menos eso es lo que el narrador da a entender a través de su focalización: “Era un oficio piadoso, era un papel de enfermera y de hija el que le tocaba desempeñar por algún tiempo..., acaso por muy poco” (Pardo Bazán, 1999, p. 353). Aunque el lector nunca puede acceder directamente a los pensamientos de Inesiña, es un personaje empático cuya ignorancia

⁷ Tolliver (1998) revela una de las muchas problemáticas en el discurso de género: “In many cases, the reproduction of dominant discourses and thus of the ideology inherent in it, coexists in the same text with narrative tactics that undermine that discourse and that ideology” (p. 38).

y circunstancias económicas parecen oscurecer sus ideas sobre lo que debe ser un matrimonio. Siguiendo a Trigo (2002): “el elemento monetario que en un principio se veía como liberación para la joven esposa —si el viejo muriera pronto, como se esperaba, Inesiña sería una viuda joven y rica— se convierte en esclavitud y posteriormente muerte” (p. 124). La idea de libertad de Inesiña aseguró su trágico destino, y la ironía vuelve a estar presente en este caso particular, mostrando cómo el beneficio económico no debe ser el único motivo en el matrimonio. Contrariamente, esta situación también revela cómo los incentivos económicos pueden atraer a las mujeres vulnerables a circunstancias de explotación. Por lo tanto, las acciones “explotadoras” de Inesiña podrían entenderse en realidad como justificables —si no completamente necesarias—, ya que eran la única manera de escapar del ciclo de objetivación femenina inherente a la sociedad patriarcal burguesa.

Curiosamente, el cuerpo de Inesiña también se describe en términos monetarios; en primer lugar, cuando el narrador, a través del punto de vista focalizado del marido, se refiere a la sangre de la joven como “car[a]” (Pardo Bazán, 1999, p. 353), y en segundo lugar, cuando el narrador, expresando su propio punto de vista —que aparentemente corresponde también al del pueblo— describe el cuerpo enfermo de Inesiña como “un organismo que había regalado a otro su *capital*” (Pardo Bazán, 1999, p. 354; énfasis nuestro). Ahora bien, asociar un acto vampírico con la explotación económica no era nada nuevo. No obstante, el hecho de que estas descripciones se refieran a una víctima de la sociedad patriarcal y de los discursos que fomenta, metafóricamente hablando, es especialmente interesante, pues contemplan la apropiación de metáforas de autoría masculina por parte de autoras y sus implicaciones. En ese sentido, la perspectiva narrativa desde la que se cuenta la historia simplemente añade otra capa a esta metáfora doblemente subversiva. Al emplear una

voz de género ambiguo se reapropia el discurso económico hacia los espacios femeninos: el ámbito doméstico y el cuerpo femenino.

Conclusión

En este análisis del cuento “Vampiro” de Emilia Pardo Bazán, hemos argumentado que el uso de una voz narrativa no marcada y una fórmula gótica paródica llaman la atención sobre la subyugación femenina en la sociedad patriarcal. Por extensión, la adopción de metáforas de autoría masculina por parte de autoras puede tener enormes implicaciones, tanto dentro de la tradición literaria como fuera de ella. Mediante la adaptación de la forma y el contenido góticos, el texto ofrece posibilidades alternativas a las conceptualizaciones de finales del siglo XIX y principios del XX sobre el poder y la jerarquía de género, la división de lo público/privado, la ley y, por supuesto, el matrimonio. En concreto, la metáfora del vampiro en el relato subraya las tensiones a través de dos formas de explotación, la de género y la económica, dentro de la institución del matrimonio (tal y como se concibe dentro de un marco ideológico español del siglo XIX), mientras que el final articula el texto como un espacio para que se produzcan posibles cambios políticos. Según Massé (1990):

In the ‘real’ world of the frame, the woman can exist only in relation to another — usually as a daughter in the beginning and as a bride at the end. Insofar as we credit the shift as progress, we rewrite Gothic and assure its repetition. (p. 681)

Sin duda, “Vampiro” dialoga con la tradición gótica que aseguraba el lugar de las mujeres como objetos en relación con los sujetos masculinos, pero en lugar de conformarse con el *statu-quo* insta a repensar la idea de progreso rompiendo el ciclo de objetivación femenina. Como amenaza el narrador: “¡Estas cosas no se toleran dos veces!”.

REFERENCIAS

- Bertsche, A. (2000). *The Unseen Spectre: The Gothic Mode in the Nineteenth Century Spanish Narrative* [tesis de doctorado no publicada]. University of Wisconsin—Madison.
- Bieder, M. (1993). Plotting Gender/ Replotting the Reader: Strategies of Subversion in Stories by Emilia Pardo Bazán. *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 2, 136-157.
- Blavatsky, H. P. (1919). *Isis Unveiled: A Master-Key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology* (vol.1). The Aryan Theosophical Press.
- Botting, F. (1996). *Gothic*. Routledge.
- Bronfen, E. (1991). *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester University Press.
- Butler, E. (2010). *Metamorphosis of the Vampire in Literature and Film: Cultural Transformation in Europe, 1732-1933*. Camden House. <https://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt81zrh>
- Colahan, C. y Rodríguez, A. (1986). Lo ‘gótico’ como fórmula creativa en *Los pazos de Ulloa*. *Modern Philology*, 83(4), 398-404. <https://doi.org/10.1086/391496>
- Davies, R. (2012). ‘La cuestión femenina’ and La España Moderna (1889-1914). *Bulletin of Spanish Studies*, 89(1), 61-85. <https://doi.org/10.1080/14753820.2012.646811>
- Davis, K. S. (1999). *Sympathy for the Devil: Female Authorship and the Literary Vampire* [tesis de doctorado, Ohio State University]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu148818632950405
- DeWees, A. (1998). *Blood Lines: Domestic and Family Anxieties in 19th Century Vampire Literature* [tesis de doctorado no publicada]. University of Georgia.
- Durham, C. R. (1987). *The Grotesque in the Short Stories of Emilia Pardo Bazán*. University Microfilms International.
- Fernández, F. (2004). *Gothic Manifestations in Late Nineteenth —and Early Twentieth— Century Spanish Writers* [tesis de doctorado no publicada]. Indiana University.
- Frost, B. (1989). *The Monster with a Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*. Bowling Green State University Popular Press.
- Gal, S. (2004). A Semiotics of the Public/ Private Distinction. En J. Scott y D. Keats (eds.), *Going Public: Feminism and the Shifting Boundaries of the Private Sphere* (pp. 261-277). University of Illinois.
- Gilbert, S. y Gubar, S. (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the 19th Century Literary Imagination*. Yale University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvxkn74x>
- Hart, S. M. (1995). The Gendered Gothic in Pardo Bazán’s *Los pazos de Ulloa*. En L. Charnon-Deutsch y J. Labanyi (eds.), *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain* (pp. 216-229). Clarendon Press.

- Ilie, P. (1995). *The Age of Minerva: Goya and the Paradigm of Unreason in Western Europe* (vol. 1). University of Pennsylvania Press.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen.
- Langland, E. (1992). Nobody's Angels: Domestic Ideology and Middle-Class Women in the Victorian Novel. *PMLA*, 107(2), 290-304. <https://doi.org/10.2307/462641>
- López Santos, M. (2010). *La novela gótica en España (1788-1833)*. Editorial Academia del Hispanismo.
- López, M. S. (2014). Homebound Workers and the Destabilization of Bourgeois Domestic Space in Benito Pérez Galdos' *Tormento* (1884) and Emilia Pardo Bazán's 'Casi artista' and 'El mundo' (1908). *Revista de Estudios Hispánicos*, 48(3), 571-595. <https://doi.org/10.1353/rvs.2014.0061>
- Louis, A. (2004). Whose Melodrama is it Anyway? Women and the Law in the Work of Carmen de Burgos. *Bulletin of Spanish Studies*, 81(6), 765-83. <https://doi.org/10.1080/1475382042000272283>
- Massé, M. (1990). Gothic Repetition: Husbands, Horrors, and Things That Go Bump in the Night. *Signs*, 15(4), 679-709. <https://doi.org/10.1086/494624>
- McKenna, S. (2009). *Crafting the Female Subject: Narrative Innovation in the Short Fiction of Emilia Pardo Bazán*. The Catholic University of America. <https://muse.jhu.edu/book/19152>
- McNally, R. (1983). *Dracula was a Woman: In Search of the Blood Countess of Transylvania*. McGraw-Hill.
- Ministerio de Gracia y Justicia de España. (1889, 25 de julio). *Real Decreto de 24 de julio de 1889 por el que se publica el Código Civil*. Gaceta de Madrid 206. [https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/\(1\)/con/18890725](https://www.boe.es/eli/es/rd/1889/07/24/(1)/con/18890725)
- Monleón, J. B. (1990). *A Specter is Haunting Europe*. Princeton University Press.
- Monleón, J. B. (1995). Vampiros y donjuanes: sobre la figura del seductor en el siglo XIX. *Revista Hispánica Moderna*, 48(1), 19-30. <https://www.jstor.org/stable/30203843>
- Pallejá-López, C. (2014). Writing in the Shadows: The Female Gothic in Spain. En G. Alcaraz y M. Jiménez-Cervantes (eds.), *Studies in Philology: Linguistics, Literature and Cultural Studies in Modern Languages* (pp.283-294). Cambridge Scholars Publishing.
- Pardo Bazán, E. (1999). *Obras completas*. Fundación José Antonio de Castro.
- Pattison, W. (1971). *Emilia Pardo Bazán*. Twayne.
- Rodríguez, J. C. (2011). *Tras la muerte del aura: en contra y a favor de la Ilustración*. University of Granada.
- Sardiñas, J. M. (2007). El vampirismo en relatos modernistas. *Fuentes Humanísticas*, 19(35), 33-44. <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/341>

- Sedgwick, E. (1986). *The Coherence of Gothic Conventions*. Methuen.
- Tolliver, J. (1998). *Cigar Smoke and Violet Water: Gendered Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán*. Bucknell University Press.
- Trigo, B. (2002). El espacio fantástico en tres cuentos de Emilia Pardo Bazán o la reafirmación de la sociedad patriarcal. *Cuaderno internacional de estudios hispánicos y lingüística*, 2, 109-134. <https://cupola.gettysburg.edu/spanfac/14/>