

LA EROTIZACIÓN, LO SINIESTRO Y LA OTREDAD EN LA LITERATURA VAMPÍRICA: LAS NIÑAS- VAMPIRO EN *ENTREVISTA CON EL VAMPIRO*, *DÉJAME ENTRAR* Y *VLAD*

Mari Carmen OREA ROJAS

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

<https://orcid.org/0000-0003-0849-225X>

Recibido: 08/11/2021

Aceptado: 26/03/2022



RESUMEN

Se analiza la figura de la niña vampiro en *Entrevista con el vampiro*, de Anne Rice; *Vlad*, de Carlos Fuentes, y *Déjame entrar*, de John Ajvide Lindqvist. Se busca reafirmar que el vampiro es el reflejo de los miedos relacionados con manifestaciones sexuales, considerados como otredades. Se hace una exploración del erotismo de estos personajes, desde donde el vampiro se muestra como un personaje híbrido, a la mitad entre la animalidad y el ser humano. Esto lo hace ser un “otro”, enfrentado a las convenciones y miedos de las épocas donde aparece. En especial, en el siglo XX y el XXI la niña-vampiro es el nuevo representante de la otredad, porque ofrece una visión de lo siniestro en la cultura, como metáfora del tabú sexual de la pedofilia y la misoginia.

PALABRAS CLAVE: erotismo; siniestro; otredad; vampirismo; pedofilia.

THE EROTICIZATION, THE SINISTER AND THE OTHERNESS IN THE VAMPIRE LITERATURE: THE VAMPIRE-GIRLS IN *INTERVIEW WITH THE VAMPIRE*, *LET THE RIGHT ONE IN* AND *VLAD*

ABSTRACT

The figure of the vampire girl is analyzed in *Interview With the Vampire*, by Anne Rice; *Vlad*, by Carlos Fuentes, and *Let the Right One In* by John Ajvide Lindqvist. It seeks to reaffirm that the vampire is the reflection of fears related to sexual manifestations considered as otherness. An exploration of the eroticism of these characters is made, from where the vampire is shown as a hybrid character, halfway between animality and the human being. This makes him an “other”, faced with the conventions and fears of the times where he appears. Especially in the 20th and 21st centuries, the vampire-girl is the new representative of otherness because she offers a vision of the sinister in culture, as a metaphor for the sexual taboo of pedophilia and misogyny.

KEYWORDS: eroticism; sinister; otherness; vampirism; pedophilia.

INTRODUCCIÓN

En el siguiente trabajo se hablará de tres aspectos del personaje vampírico que se exageran en los personajes de las niñas-vampiro. Se hará una exploración del erotismo de estos personajes; de su relación con lo siniestro, como lo define Freud, y de la manera en que, a través de ambos aspectos, las niñas-vampiro ilustran las otredades sexuales de finales del siglo XX y principios del XXI. Los tres temas se encadenan entre sí para mostrar a las niñas vampiro como metáforas del tabú sexual de la pedofilia.

Para poder hacer esta reflexión, se analizará al personaje de la niña-vampiro en tres obras del género vampírico. Se trata, en primer lugar, de Claudia, en *Entrevista con el vampiro*, de Anne Rice, publicada en 1976, en Estados Unidos. En segundo lugar, Minea, en *Vlad*, de Carlos Fuentes, relato cuya primera aparición fue dentro del libro *Inquieta compañía*, en 2004, aunque luego se presentó como una novela corta en 2010, publicada en México por Alfaguara. Y el tercero, es Eli, en el *best seller* de John Ajvide Lindqvist, *Déjame entrar*, novela publicada en 2004, en Suecia, y traducida a varios idiomas. Como se puede ver, las tres obras pertenecen a distintos momentos de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, pero, sobre todo, a diferentes latitudes, y abordan el tema de lo vampírico desde diferentes perspectivas.

En la obra de Rice aparece Claudia, la niña-vampiro que Lestat crea a partir de una niña abandonada, a la que Louise no se ha podido resistir a morder, pese a su recelo de usar a los humanos para alimentarse de sangre. Sin embargo, una vez que la pequeña es mordida y está a punto de morir, Lestat ve en Claudia una oportunidad de “formar una familia” y, así, retener junto a él a Louis, su compañero. A través de la ambigua relación de compañía que los tres personajes mantienen, se genera el ambiente homoerótico que caracteriza a la obra, pero también se exploran el complejo edípico y la pedofilia.

En *Vlad*, Carlos Fuentes hace una apología de Drácula en donde la novela de Stoker funciona como hipotexto y *Vlad* como hipertexto. En esta

narración, Vlad es un conde llegado a México desde Rumania, en busca de una compañera que sea igual a Minea, la vampiresa niña que lo convirtió a él en vampiro. Para esto, se roba a la hija y esposa del arquitecto Navarro, protagonista y narrador de la obra.

En la tercera novela, la trama gira en torno a Oskar, un niño tímido que vive en Estocolmo y que sufre acoso por parte de sus compañeros del colegio. Al inicio de la obra, Oskar conoce a su vecina Eli, que aparentemente es una niña-vampiresa. Eli vive con Hakan, un pedófilo que asesina por ella para proveerla de sangre. Oskar y Eli poco a poco van estableciendo una tierna relación de amistad, cariño y amor. En medio de dicha relación, Eli le muestra a Oskar que, en realidad, ella no es una niña. Oskar ve los genitales de Eli, y lo que creía que era una vagina, en realidad, es una cicatriz ocasionada por una castración de la que Eli, o Elías, fue víctima siendo un niño, por causa de un sádico vampiro del siglo XVIII.

En cuanto a la organización del texto, en primer lugar se enuncian las características generales que los vampiros adultos comparten con las niñas-vampiro, tales como su ferocidad animal, el erotismo y su función como metáfora de los miedos sexuales. Además, se observa que, en el caso de las vampiresas, estos personajes alcanzan una dimensión siniestra, en virtud de la castración a la que someten a lo masculino. Finalmente, se analizan todos estos rasgos en las niñas-vampiro para derivar en la observación de cómo las otredades y los tabús sexuales cobran forma en la literatura vampírica.

EL EROTISMO DEL VAMPIRO

Hay tres componentes esenciales en el *ethos* vampírico. Se trata de la ferocidad, el erotismo y el miedo. En las leyendas antiguas solo se trata del primero cuando se habla del vampiro “original”, aquel que aparece en las leyendas de Europa central, que es un monstruo sin razón ni conciencia, como una fiera salvaje. Agnes Murgoci (1926) lo menciona como uno de los tipos de vampiros en

su trabajo *Los vampiros de Rumania*, donde explica la creencia en los muertos que se levantan de sus tumbas, pues sus almas no han logrado descansar. Si bien no son “vampiros” en el sentido en que el término se usa en la actualidad, estos monstruos claramente les recordaban a las personas la cercanía con la muerte: eran cadáveres en muy buen estado como para estar realmente muertos, y eso resultaba aterrador. Incluso Anne Rice hace una mención y un homenaje a estas figuras del antiguo imaginario en *Entrevista con el vampiro* cuando Louis y Claudia viajan a Rumania en busca de otros iguales a ellos, y se topan con estos monstruos bestiales.

Bram Stoker recupera varias de estas características en su *Drácula*, donde describe al vampiro como un ser que tiene pelos en la palma de las manos; muestra de su parentesco con los lobos a los que invoca; tiene la frente muy grande, colmillos afilados y las uñas muy largas, como un animal, y, desde luego, tiene la palidez amarillenta de un cuerpo corrupto por la tumba. Murgoci (1926) también menciona que algunos de estos espíritus sin descanso podían proyectarse en forma de animales como polillas, gatos o lobos. El mismo término *vrykolaka*, que se usaba para designar vampiros, en ocasiones era usado también para hablar de hombres lobo (Murgoci, 1926). De hecho, en el viaje de Drácula a través del mar, a bordo del Démeter, un enorme “perro” salta a tierra y desaparece, y este animal no es otro que el mismo Drácula. En otro trabajo ya se ha hablado del estrecho vínculo que el vampiro tiene con la parte animal del ser humano (Orea, 2014), donde se le clasifica como un híbrido que, según Wundt, es: “mezcla de las figuras con exageración, esto es, combinación de propiedades, facultades y fuerzas de diversos seres naturales en un conglomerado de figura única que solo puede producirse en la representación del hombre” (Mode, 2010, p. 19).

Esta fusión entre animales y humanos tiene un trasfondo relacionado con el erotismo. Las sirenas que tentaron a Odiseo y tenían cuerpo de aves, porque eran almas sin descanso que reúnen en su forma a la condición femenina a través de sus dulces voces, pero también al espíritu sediento de sangre

(Lao, 1995). Y como su hermoso canto evoca el amor y el placer, al mismo tiempo que la muerte, las sirenas resultan muy eróticas. No por nada Odiseo les teme, pero al mismo tiempo, quiere escucharlas, puesto que las sirenas son el Eros y el Tánatos. Con el vampiro ocurre exactamente igual. Para Quirarte (1998), en el vampiro se reúnen ambos elementos: es aterrador, pero en la literatura moderna termina por convertirse en un personaje muy atrayente.

Hay un flujo de energías moviéndose en torno a esta fantasía, que va del humano a la parte animal y de vuelta, así ambas partes se contraponen y se complementan, todo a la vez. De hecho, la energía animal es la parte erótica del ser humano: “hay en cada hombre un animal encerrado en una prisión” (Bataille, 2003, p. 130). Bataille explica con esto la naturaleza animal del ser humano, la cual es innegable porque implica la misma vida, que ocurre en la inmediatez pero también en la horizontalidad, sin preocuparse del devenir o la trascendencia: “nada se da para el animal a lo largo del tiempo” (Lorio, 2014, p. 64). El animal está fuera de dicha temporalidad mientras que el ser humano vive atado a ella, porque tiene la conciencia de su finitud. Cuando se lleva a cabo un sacrificio animal, el sacrificante exime a la bestia de la vida material y lo devuelve a lo inmanente; eleva el *ethos* animal más allá de la materialidad humana, más allá de su simple cualidad de objeto al que el hombre le ha sometido. Solo así se puede enlazar con lo divino, que también está fuera de la finitud temporal. De esta forma, la animalidad arranca al hombre del tiempo y lo traslada más allá de este, e incluso, a una esfera de lo sagrado, de aquello que no sido hecho por el hombre. Esta sacralidad provoca en los humanos un sentimiento de horror, porque lo sagrado atrae, pero de la misma forma es demasiado vertiginoso para el mundo profano (Lorio, 2014). Así, lo vampírico retrotrae al ser humano a la inmanencia, una esfera aterradoramente donde el tiempo no importa y donde la única inmediatez es la de la sangre.

Sin embargo, el vampiro es un ser atrapado en la existencia física de los seres humanos. Son tal

como los muertos a los que visita Odiseo en su viaje al inframundo, los cuales necesitan beber sangre para continuar existiendo en los bordes de la materia. La desgracia de ser vampiro es que no se puede descansar en la nada, en el No-ser, sino que estos seres siguen vagando en un intento por prolongar esto que se concibe como no-vida, y que no es la muerte como tal (Padilla, 2013). Entonces, arrastrados por esta materialidad, los vampiros viven sujetos a los requisitos de esta, entre los cuales está la conciencia de morir auténticamente y el instinto de supervivencia. Y ya que no pueden trascender más allá de sí, como los seres humanos y su capacidad reproductiva, sí pueden contagiar a otros y, de esta forma, encuentran una manera de preservarse. Pero dado que la actividad sexual vivificadora le está negada, el erotismo al que este ente tiene acceso es una pulsión de muerte.

Si bien corresponde a los animales la actividad sexual, solamente los seres humanos, conscientes de la muerte, la han transformado en una cuestión erótica: “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille, 1997, p. 15). La idea arquetípica que entrelaza la vida y la muerte, con la plena conciencia de esta y la angustia que se genera, se vuelven patentes en la relación de muerte y erotismo. Esto ha sido explicado por Bataille en torno al orgasmo como la *petit mort*, resultado de un deseo erótico, a diferencia del sexo, proveniente de los puros instintos (Bataille, 2002). Para George Bataille, los ritos eróticos son también ritos de muerte, a diferencia de los sexuales, los cuales privilegian la vida. Así ocurre con el orgasmo, afirma el autor, es una pequeña muerte en cuanto abandono de la subordinación al mundo real.

El vampiro encarna esta cuestión erótica al asesinar a sus víctimas para después iniciarlas en el *ethos* vampírico, más allá del tiempo, de vuelta a su ser animal. Además, la penetración fálica de los colmillos, metáfora sexual, no busca la procreación, ni atiende meramente al instinto. Este ataque que solo puede interpretarse en términos del deseo. Es así que el relato de vampiros, desde su creación, ha sido el escaparate de la mezcla de la sexualidad

humana con el erotismo animal, en donde el bestialismo sexual y el ritual de la muerte vampírica se amalgaman en la violencia de los encuentros sexuales entre humanos y vampiros (Fernández de Arroyabe, 2014). Este ser nos recuerda que, para el ser humano, la sangre y el sexo son componentes que, si bien pueden aludir a la vida, también nos alertan sobre la cercanía de la muerte. El vampiro racionaliza su condición, pues sabe lo que es, a diferencia de los animales. Pero al mismo tiempo, ejerce sus instintos de manera irrefrenable.

Además, la referencia a lo erótico se desprende del término “posesión”; el monstruo toma para sí el elemento vital de una persona y, a través de su ser animal, practica la ejecución de sus instintos sin tapujos. Esta fusión entre el humano y el animal genera una personificación de lo salvaje, de lo instintivo. El vampiro tiene lo “peor” de ambos mundos. Por un lado, presenta el aspecto humano, que es capaz de racionalizar su condición, pero por otro, está sujeto a los impulsos de alimentación y carnalidad del animal (Arroyo, 2016).

Por estas razones, el conservador y civilizado mundo victoriano depositó sus temores en el vampiro. Al asesinar a Drácula con una estaca, Van Helsing y los demás caballeros de la era positivista están simbolizando el triunfo de la sociedad civilizada, culta y religiosa, contra la naturaleza, el paganismo y la desbordante sexualidad (Fernández de Arroyabe, 2014). Tal y como afirmaba Goya, el sueño de la razón produce monstruos (Ballesteros González, 2008).

Siempre es más fácil pensar en algún culpable de los males sociales, a modo de chivo expiatorio. La psique de los habitantes de países como Inglaterra buscó un culpable de problemas como los de índole sexual y venéreo, junto con los conflictos del contacto con pueblos de diferentes latitudes, causado por los avances del colonialismo. El monstruo más apropiado para la época y las circunstancias fue el vampiro: un ser venido de tierras lejanas que era perverso, incomprensible, incontrolable y contagioso (Delumeau, 2005).

Todo el erotismo del vampiro devela una característica más de lo vampírico, que es la

belleza. El siglo XX y el XXI se han empeñado en hacer lucir a los vampiros como seres bellos o estéticamente atractivos. Uno de los antecedentes es Lord Ruthven, de Polidori, de quien se dice que sus facciones y su perfil eran bellos. Luengo (2013) observa que estas notas de belleza en el vampiro masculino son rasgos de que, paulatinamente, esta figura tan agresiva va tomando rasgos y connotaciones más cercanos a lo femenino. Además, en la misma línea del vampiro como manifestación del miedo a un elemento de carácter social, la vampiresa encarna también otros temores.

LO SINIESTRO Y LA OTREDAD EN LA VAMPIRESA

Las características principales de los vampiros masculinos son la ferocidad, el erotismo y su papel como manifestación de los miedos socioculturales. A esto hay que agregar, sobre todo en el caso de las vampiresas, la belleza, lo siniestro y una puerta al tratamiento de la otredad.

Acerca de la belleza de la vampiresa, de inmediato se pueden enunciar ejemplos como Carmilla, Clarimonde, y las *révenant* del romanticismo, como Vera, de Villiers de L'Isle Adam (Luengo López, 2013). A diferencia de sus contrapartes masculinas, los monstruos femeninos cuentan con su bello físico como primer imán para sus víctimas, antes que cualquier otra cualidad, aunque después se revelen como el terror que son: dulzura y putrefacción a la vez. De hecho, las vampiresas de las leyendas suelen ser seres más oscuros y peligrosos que los monstruos de características masculinas, precisamente porque la belleza física de estos seres no anticipa a los monstruos que son en realidad. Las maras, las empusas, las sirenas, las strigoi, los súcubos, la antigua Lilith, la monstruosa Lamia, etc., suelen ser hermosas a primera vista, y esto es lo que las vuelve muy peligrosas.

Además, estos seres están asociados a la muerte, al lado antitético de la fertilidad (ninguna puede reproducirse). Dichos monstruos no son sino la

parte negativa del arquetipo de la Gran Madre que Jung reconoce como elemento fundamental de la psique en el inconsciente colectivo. Neumann (2009) explica la manifestación de la parte negativa de la Gran Madre como la Madre Terrible. En su rasgo transformador, el arquetipo se manifiesta de forma dinámica en figuras activas de la fantasía, cuyos rasgos arquetípicos, tales como la muerte, el abismo, el peligro y la maldad, conforman a la mujer vampiro y a otros monstruos de la fantasía (Gómez, 2013).

Si los vampiros muestran el miedo a la sexualidad, las vampiresas además ilustran el miedo a la parte negativa del arquetipo de la Madre. La respuesta patriarcal ante este miedo es la idea de que una mujer no debería tener ninguna clase de poder y su papel debería ser completamente pasivo. De lo contrario, se trata de una mala mujer. Contrariamente a la Galatea de Pigmalión, que está moldeada por un hombre y, por lo tanto, es prácticamente su doble perfecto, las mujeres pensadas como monstruos son las que se resisten a ser réplicas del mundo de los varones (Beteta Martín, 2016).

Aquella mujer como objeto de placer está reflejada en las obras de Poe, como "Ligeia" o "Berenice", que para seguir vivas necesitan beber de la esencia vital de otros seres, por lo general. Pero están vacías de pensamiento, emoción e incluso de deseos propios. Ellas simplemente encarnan los deseos de los hombres que las traen a la vida. Les pertenecen. Y están atadas a ellos. Las *révenant* de Poe son mujeres-maniquí, que no expresan ideas propias, solo vuelven de la tumba porque así lo han querido sus esposos y cuando ellos toman conciencia del hecho, debido al movimiento y acciones de ellas, las mujeres vuelven a la inmovilidad (Pedraza, 2004).

Esta cualidad de objetos que a veces están inanimados y son dependientes de los varones, que parecen muñecas o estatuas inmóviles, pero que en realidad se mueven, es una de las características de lo siniestro, en una de sus variadas representaciones. Como la muñeca Olimpia del cuento de Hoffmann, que enloquece

al protagonista cuando descubre que se ha enamorado de un autómeta. Se usa la palabra “siniestro” en la acepción de Freud en su trabajo *Lo siniestro* (Freud, 2014) como *Unheimlich*: aquello que debería estar oculto, en secreto, y, sin embargo, se ha manifestado. A decir verdad, todos los monstruos de la imaginación son así: fantasías del inconsciente que han salido a la luz. Las figuras inanimadas, tales como las *révenant* y las vampiresas en su belleza espectral, resultan siniestras por eso. Pero esto no es lo único que define el término.

Los vampiros, y muchas otras clases de monstruos, son siniestros porque son un tipo de *Doppelgänger*: los dobles, demasiado familiares para no resultar atemorizantes. El vampiro es un tipo de doble subjetivo y externo, es decir, de acuerdo con Herrera (2011), es cuando el personaje principal se encuentra confrontado a un doble. Navarro encuentra en Vlad una manifestación de su culpa por la pérdida de su hijo. Este doble se llevará a su familia. Oskar encuentra en Eli el otro yo que es capaz de enfrentar sus miedos y expresar sus deseos. Y los vampiros de Anne Rice se duplican a sí mismos, uno en otro: Lestat en Louise y viceversa. Pero las niñas, son todavía más *Doppelgänger*: Minea y la hija de Navarro, Eli/Elías y Claudia que se recuerda a sí misma como una niña, todo el tiempo, y que, además, empieza a matar a mujeres hermosas en su búsqueda de sí misma.

Es así que el doble representa un conflicto yoico, en el sentido de que favorece la autocrítica, tal como hizo el vampiro con la sociedad victoriana. Es decir, dicho conflicto del yo se estructura en torno al propio ego, desde donde se hace un reconocimiento del mundo, pero a la vez, en cuanto conflicto, deviene en un narcisismo que devuelve a la persona hacia dentro de sí. De esta forma, el narcisismo cultural de la sociedad prefiere imaginar una figura monstruosa donde poner sus miedos y culpas, antes que reconocerlas. El monstruo muestra, así que permite observar los miedos y tendencias socioculturales que causan inquietud: “el monstruo es acción, es pugna; pelea

contra el héroe y contra toda la sociedad a la que asuela constantemente [...] no es idea en sí mismo, sino una ‘reflexión de la idea en el espejo’” (Santisteban Oliva, 2003). En el caso del vampiro, la sociedad es la que lleva a cabo el desdoblamiento de su yo para hacer frente al miedo a la sexualidad desenfrenada.

En su origen, el doble, plasmado en estatuas, pinturas, objetos de barro o cualquier sustancia más duradera que la carne, tenía como fin la preservación ante la muerte (Freud, 2014). El vampiro, como ya se ha visto, es un ser hecho precisamente para vivir en el borde de la frontera de la vida. Es la expresión del miedo a la propia aniquilación. En el *Doppelgänger* hay una relación erotismo/odio, donde un protagonista no acepta la responsabilidad por ciertas acciones y las descarga en otro yo. Irónicamente, el doble vampírico es una garantía de inmortalidad, pero también es el mensajero de la muerte (Rank, 1976). Es la expresión de las pulsiones guardadas en el fondo.

Lo que sigue es la noción de que aquello que debería estar guardado muy en el fondo y que tiene que ver con las pulsiones edípicas, nunca debería salir a flote, pero cuando lo hace, nos resulta siniestro. Freud relaciona dichas pulsiones con la angustia de la castración, que remite al mito de Edipo, quien se saca los ojos como una castración atenuada, castigo de su crimen por la muerte de su padre y su obsesión por la madre. Este miedo patriarcal se encarna en las vampiras como mujeres fálicas, castradoras de hombres y, por lo tanto, de la sociedad patriarcal. Es la condición edípica, que las vampiresas de feminidad masculina manifiestan asesinando varones, o sometiéndolos. Vampiresas como Clarimonde y Carmilla encarnan a la perfección este miedo (Abalia Marijuán, 2020).

Elizabeth Bronfent afirma:

las mujeres muertas son objetos, y objetos artísticos poderosos debido a su alteridad, a su otherness. Estos seres expresan al mismo tiempo que desvían la muerte, tanto desde el punto de vista del artista como del espectador, siendo los dos hombres, y esto es posible ‘because the

feminine body is culturally constructed as the superlative site of alterity'. (Sánchez-Verdejo Pérez, 2011, p. 333)

El cuerpo femenino de la vampiresa es el depósito de las fantasías sexuales de dominación masculina, entre las que destaca cierta inclinación necrófila a poseer un cuerpo inmóvil y totalmente vulnerable. Esta es la principal fijación que da vida a los personajes de la niña-vampira, y es una de las otredades más relacionadas con la literatura vampírica.

Aquí, hay que entender el término "otredad" como la oposición entre la identidad del sujeto y la de aquellos que no comulgan con la misma. El "Otro" es el diferente, el extraño, el ajeno, que hace tambalear la identificación personal, la amenaza, pero al mismo tiempo, la define en una relación de opuestos (Falcón, 2008). Así, en el mundo occidental hay una fuerte tendencia a la universalidad, en donde las diferencias y variaciones culturales suelen ser despreciables (Todorov, 2011) y más, si son de índole sexual. En este sentido, la construcción de la otredad deviene de la diferencia, de la diversidad o de la desigualdad (Boivin, Rosato y Arribas, 1998). En el caso de las otredades reflejadas en el vampirismo, se trata de la última, pues suelen ser las llamadas minorías sexuales, o los casos de sexualidad liminal los que se retratan en términos monstruosamente vampíricos: prostitución, homosexualidad y pedofilia. Esta desigualdad se plantea por oposición a las formas asumidas como "normales" y aceptadas de la sexualidad, a saber: monógamas y entre adultos heterosexuales.

En especial, Carmilla encarna uno de estos tipos de otredad más inquietantes para la sociedad de finales del siglo XIX y principios del XX: la homosexualidad. Al respecto, Halberstam afirma: "Gothic monsters... transform the fragments of otherness into one body. That body is not female... not homosexual but it bears the mark of the construction of femininity, race and sexuality" (*apud* Sánchez-Verdejo Pérez, 2011, p. 247). Estas marcas de construcción social aparecen con más intensidad en el cuerpo de las niñas vampiro.

LO SINIESTRO, LA MISOGINIA Y LA OTREDAD EN LAS NIÑAS-VAMPIRO

En las primeras líneas de este trabajo, se ha indicado que la ferocidad es una de las principales características del vampiro y las niñas-vampiro la cumplen a cabalidad. Incluso, superan las expectativas, porque en ellas se realiza la idea popularmente conocida acerca de que "los niños son crueles". Esto define las acciones de Claudia, Minea o Eli, que se fingen inocentes e indefensas para atraer víctimas y atacarlas. La explicación que los relatos dan es que se trata de seres de pequeña estatura y menor fuerza, que deben proveerse de alimento a sí mismas, haciendo gala de artimañas para conseguirlo.

La ferocidad de las niñas-vampiro pone de relieve la parte animal del vampirismo, que obliga a los personajes a permanecer, solo gracias a la pulsión de muerte, y con la mordida que "contagia" como único método para trascender. Desde luego, esto pone la nota erótica en los cuerpos de las niñas-vampiro. Esto las pone en situación de objetos peculiares, eróticos, sexualizados, más violentos y, al mismo tiempo, completamente deseables: "el obsceno criado le levantó la falda a la otra niña, le subió el vestido de olanes color de rosa hasta ocultarle el rostro, reveló el pecho desnudo con sus pezones infantiles e hincándose frente a Minea comenzó a chupárselos" (Fuentes, 2010, p. 92).

Se recalca mucho su belleza, el aura que las rodea, y el misterio de su existencia se muestra, incluso para el resto de los personajes, como un secreto a develar. En el caso de Claudia:

Había algo fatalmente sensual en ella cuando se tiraba en el sofá con un camisón pequeño de lazo y perlas; se convirtió en una seductora fantasmal y poderosa; su voz se volvió más cristalina y dulce que nunca, aunque tenía una resonancia que era de mujer, una agudeza que a veces impresionaba. (Rice, 2017, p. 120)

Todos los personajes, e incluso el lector, quieren abrirse paso en los cuerpos infantilizados de estas vampiras niñas, para tratar de entender el enigma de su creación, lo que contribuye a objetivizar y sexualizar todavía más a estos personajes.

De hecho, las estrategias literarias de los autores ponen de relieve, a través de las descripciones de los cuerpos de las niñas, la erotización de sus cuerpos:

Los pequeños pezones parecían casi negros en contraste con su piel pálida. La parte superior del cuerpo era delgada, recta y sin curvas. Sólo la forma de las costillas se dibujaba claramente a la luz de la lámpara del techo. Sus brazos y sus piernas, tan delgados que no parecían naturales según salían del tronco; un árbol joven, recubierto con piel humana. (Ajvide Lindqvist, 2004, p. 332)

Su animalidad erótica las ha arrancado del tiempo. La materialidad a la que está sujeto el vampiro es peor con las niñas: no solo han sido arrancadas de la vida a una edad muy corta, sino que el tiempo les ha quedado a deber la maduración de sus cuerpos y, por lo tanto, están condenadas a representar el papel de niñas para siempre:

Eli era el retrato de su madre. Más delgado, con menos formas, más joven, pero... un retrato. Dentro de veinte años, Eli probablemente tuviera el mismo aspecto que la mujer del riachuelo. Dando por descontado que no va a ser así. Tendría exactamente el mismo aspecto que ahora. (Ajvide Lindqvist, 2004, p. 340)

Claudia, convertida en vampiresa a los cinco años, sin la posibilidad de crecer y volverse una mujer, exclama con furia: “—¡Arrancarme a mí de manos humanas como dos monstruos asquerosos en un cuento de hadas de pesadillas! ¡Padres ciegos! ¡Padres! —escupió la palabra” (Rice, 2017, p. 295). Su resentimiento no es solo por no poder crecer, sino por haber sido desprendida de la vida cuando ni siquiera tenía conciencia de ella.

Vlad hará lo mismo con Magdalena, a quien decide tomar como compañera, ya que la vida de los niños es especialmente vigorosa para un vampiro. Pero él explica su propia experiencia de transformación en los siguientes términos: “Yo vivía, como usted, en el tiempo. Como usted, habría muerto. La niña me arrancó del tiempo y me condujo a la eternidad” (Fuentes, 2010, p. 98).

Con esta aserción, Vlad confirma la parte animal del vampiro como ser fuera del tiempo, pero al mismo tiempo, atado a su materialidad.

Esta animalidad erótica se imprime en el cuerpo de las niñas-vampiro sexualizándolas, como los cuerpos de los vampiros adultos. Hay que considerar que al cuerpo de las niñas en las sociedades occidentales se les erotiza con más facilidad que a los niños (Sen, 2017). Basta, para comprobarlo, ver todos los concursos de belleza para niñas (Quezada Tavárez, 2014). Hay anuncios que ofrecen imágenes de niñas en ropas de adultas, se las educa para vestir tacones y usar maquillaje desde muy jóvenes y la sociedad ve como normal a una niña que juega a ser adulta. Los niños juegan a ser adultos, las niñas simulan serlo (Díaz-Bustamante y Llovet, 2017).

Vlad explica, al respecto de esta sexualización: “Los niños son pura fuerza interna, señor Navarro. Una parte de nuestro poderío vital está concentrado adentro de cada niño y la desperdiciamos, queremos que dejen de ser niños y se vuelva adultos, trabajadores, ‘útiles a la sociedad’” (Fuentes, 2010, p99). Con esta aseveración, el vampiro refuerza el carácter erótico de los niños en tanto seres cuasianimales, sin la preocupación del tiempo sobre ellos, pero al mismo tiempo, atados a él, como los vampiros. Para Vlad, obligar a los niños a crecer es desperdiciar el componente erótico de la infancia. Esta afirmación cobra más sentido al saber que Vlad necesita la fuerza vital de Magdalena, la hija de Navarro, para continuar existiendo.

Las niñas-vampiro encarnan, más que las formas adultas de esta fantasía, la conciencia de la muerte. Su aspecto es tan frágil e inofensivo, y son tan bellas y jóvenes, que les recuerdan a las personas que la muerte es bella, pero es muerte a fin de cuentas, e incluso un niño (sobre todo un niño) puede morir. Esto es lo diabólico en ellas, el sentimiento de angustia que genera la idea de ultratumba (Bataille, 2002) y que en la figura de una niña pequeña y hermosa se vuelve todavía más tenebrosa y erótica a la vez. Las niñas-vampiro son la pura obsesión con la muerte.

LO SINIESTRO EN LAS NIÑAS-VAMPIRO

Por otra parte, a diferencia de la repulsión que los muertos vivientes causan, sobre todo al saberlos en sus tumbas, las niñas muertas no provocan los mismos sentimientos. Pilar Pedraza menciona, al respecto de la niña muerta en la película *Whoever Slew Auntie Roo?*: “la niña... es una delicia y no huele a nada. Un ser así, no sólo inocente sino totalmente inerte, enternece” (Pedraza, 2004, p. 295). Su apariencia de muñecas resulta familiar en primera instancia, como si fueran de cera, casi vivas y, sin embargo, uno sabe que no lo están. Sus rostros frescos y jóvenes engañan la apariencia de la muerte. Guardan una proximidad perturbadora con la vida, como si el alma se hubiera quedado pegada. Esta sensación de objetos inanimados que recuerdan a la vida se conoce como *uncanny valley*: la inmovilidad de la cera, que guarda un perturbador parecido con la piel (Ballestrero, 2016).

Lousie siempre se refiere así a Claudia: “— Muñeca, muñeca —le decía yo. Pues eso era lo que era. Una muñeca mágica. La risa y el intelecto infinito y luego la cara de redondas mejillas, la boca como una flor” (Rice, 2017, p. 121). La misma Claudia afianza lo siniestro en ella cuando reclama como compañera a una fabricante de muñecas. Está dispuesta a instaurarse en el eterno escaparate privado de esta mujer, a la que considera también su amante. De esta forma, Claudia aceptaría su condición y podría reconciliarse consigo misma, fungiendo como objeto y sujeto a la vez, en una relación lésbica muy ambigua: “sí, me parezco a sus muñecas; yo soy su muñeca” (Rice, 2017, p. 237).

El caso de Eli vuelve más notorio este aspecto siniestro, porque la castración de la que fue víctima le ha convertido en una muñeca asexual, sin genitales de ningún tipo: “entre las piernas tenía... nada. Ninguna hendidura, ningún pene. Sólo una superficie de piel lisa” (Ajvide Lindqvist, 2004, p. 332). Eli se mueve entre el erotismo que despierta en su cuidador pedófilo y la siniestra asexualidad. Ambos la objetivizan.

Por otra parte, y siguiendo a Freud, lo siniestro de las niñas no termina en su perturbador aspecto de muñecas vivas. El efecto que estos cuerpos

erotizados por la sociedad, y que además poseen el alto contenido sexual del vampiro es el de una analogía: las niñas-vampiro, monstruos crueles y sanguinarios son las únicas capaces de contener el horror y lo perturbador que significa el contacto carnal entre una niña y un adulto. Esta referencia a la pedofilia (y así, a lo edípico) es lo siniestro: lo que resulta familiar y al mismo tiempo, no debiera haber salido a la luz.

Los tres personajes analizados ilustran lo ominoso en cuanto al tema edípico. Claudia mata a Lestat para poder “crecer” psíquicamente junto a Louise. Desde una explicación psicoanalítica, Claudia carece de un pene simbólico, que ella desea para sí, que es la situación del poder de hacer por sí misma a otro vampiro e incluso, tener la fuerza para defenderse como tal. La condición siempre infantil de Claudia, conferida por Lestat, “el padre”, es la misma condición infantil de la que habla Freud, lo que define a Claudia como una mujer incompleta. Por lo tanto, asesinando al padre logra ocupar su lugar (Keller, 2000). Claudia mata a Lestat envenenándolo y penetrándolo con un cuchillo, y solo así puede ocupar un espacio significativo en la relación que mantiene con Louise.

En el caso de Eli, el tema de la castración se presenta de manera diferente. Eli en realidad se llama Elías. Era un niño que fue castrado por un vampiro sádico:

Unos dedos fríos agarran el pito de Oskar, tiran de él. Abre la boca para gritar: «¡Nooo!», pero la cuerda le deja incapacitado para pronunciar la palabra y todo lo que sale es: «¡Ohhh!». El hombre que está debajo de la mesa pregunta algo y el de la peluca asiente, sin apartar la mirada de Oskar. Luego el dolor. Una barra al rojo vivo introducida por la entrepierna sube por el estómago, el pecho ardiendo como un tubo de fuego que atraviesa todo su cuerpo y grita, grita mientras los ojos se le llenan de lágrimas y su cuerpo arde. (Ajvide Lindqvist, 2004, p. 338)

Al mismo tiempo que pierde a su madre, Eli pierde el pene. Esta pérdida de la posibilidad de identificación ocurre cuando El Padre (el

vampiro que convierte a Eli) hace su aparición, castrando a Elías, separándolo de su madre (física y simbólicamente) y obligándolo a tener que sobrevivir, repitiendo simbólicamente este mismo ritual una y otra vez. Eli tiene que vivir siempre al lado de hombres que no asumen la parte dominante de la relación:

Era la mejor relación imaginable. El cuerpo joven y bello que aportaba belleza a su vida al mismo tiempo que le libraba del compromiso. No era él quien decidía. Y no tenía que sentirse culpable por su deseo: su amada era mayor que él. Ninguna niña. Eso creía. (Ajvide Lindqvist, 2004, p. 106)

Se trata, como en el caso de Hakan, de hombres infantilizados con los cuales Eli completa este ciclo de castración al asesinarlos cuando llega el momento. En la figura paródica y patológicamente paterna de Hakan, Eli completa la muerte del padre cuando bebe de él y luego, más adelante, lo asesina.

En el caso de Minea, ella ha castrado a Vlad sacándole los ojos: “Ella me arrancó los ojos, se los chupó como se los chupa todo, para que mis ojos no expresaran más otra necesidad que la sangre, ni otra simpatía que la noche” (Fuentes, 2010, p. 98). Recordemos que los ojos son metáforas de la castración, como se ilustra en el cuento de Hoffmann. Posteriormente, Magdalena, la hija de Navarro, completa la castración al padre, a su padre, cuando lo abandona junto con su madre para vivir junto al vampiro. Esta presentación de lo edípico y la castración pone de manifiesto las otredades en torno a las niñas vampiro: la homosexualidad, el transexualismo y la pedofilia.

LA OTREDAD

La cultura burguesa ultraconservadora quiso suponer que los vampiros quedan anulados como seres eróticos transgresores si se les dota de una familia, tal como ocurre en la novela para adolescentes, *Crepúsculo* (Agustí, 2011). Es decir, si la desbordante sexualidad del vampiro, que tanto preocupó a la sociedad victoriana, queda cercada por el matrimonio, entonces, no puede

ser peligrosa. Y más, si de por medio está, antes que el amor, la virginidad. Más que una historia de vampiros, se trata de un relato de amor adolescente, cuyos personajes son simplemente seres con poderes supernaturales, a los que la autora prefigura sobre la base del vampiro (Martínez Díaz, 2010). Todo esto ayuda a formar familias felices (Morales Lomas, 2013) y así, finalmente, los niños las pueden ver en *Hotel Transilvania*.

Este no es el caso de las niñas-vampiro que se analiza aquí. No hay una familia, como papá, mamá o abuelos vampiros que cobijen a estas niñas, como la familia Cullen. Y de haber algo similar a una familia, las relaciones con ella son muy ambiguas. Lestat, por ejemplo, ironiza con el concepto de “familia”, al referirse a él, Louise y Claudia y, de hecho, la creación de Claudia como vampiro es una paródica perversión de la familia nuclear (Benefiel, 2004). En *Vlad*, el vampiro “se roba” a la familia de Navarro para integrar una propia, pero desde luego, no será una familia burguesa. En estas historias tampoco hay transmisión de valores conservadores, ni una exploración del amor. Las niñas vampiro representan, de hecho, algo muy diferente al concepto de amor burgués.

En torno a los vampiros ya se agrupan diversas otredades, puesto que todo monstruo es metáfora: “un ser llevado a otra forma, a otra existencia, pero en esencia el mismo; es el mismo, pero transportado a lo otro; de ahí la sensación de otredad que experimentamos con el monstruo... lo monstruoso es lo otro; es lo ajeno a nosotros” (Santiesteban, 2000, p. 99). Mientras los textos canónicos exploran las relaciones heteronormativas, se deja para las literaturas al margen la exploración del ámbito *queer* y las otredades sexuales (Keller, 2000). Carmilla es lesbiana y los vampiros de Rice son homosexuales y bisexuales. La misma idea de la seducción del vampiro es necrófila.

Así, los miedos e inquietudes del subconsciente, revelados a partir del miedo vampírico, van tomando forma de acuerdo a las inquietudes de cada época:

El monstruo llama poderosamente la atención [...] Se utiliza al monstruo tal y como lo señala su etimología más simple: para mostrar algo. Difícilmente puede pasar inadvertido. El monstruo atrae, pero también repele. Qué mejor que un monstruo para lograr la atención de alguien y al mismo tiempo mostrar lo repulsivo del mal. (Santesteban, 2000, p. 122)

El vampiro adulto como metáfora de una sexualidad peligrosa era producto del siglo XIX. En el siglo XX, el tabú sexual habla de la homosexualidad, en una época en que el VIH se extendía, y se creía que era una enfermedad de la sangre de la que solo las personas homosexuales podían contagiarse (Keller, 2000). Claudia mantiene una relación lésbica con Madeleine, Minea con la hija de Navarro y Eli (que en realidad es un niño), va generando una relación ambigua, que a la larga se volverá homosexual, con Oskar. Eli representa, además, un asomo a la transexualidad, pues Eli se hace pasar como niña la mayor parte del tiempo, pero constantemente le repite a Oskar que no lo es (en referencia a que es un vampiro, pero también, a que en el pasado se asumía como un niño).

Sin embargo, una nueva preocupación de índole sexual, verdaderamente un tabú en las sociedades occidentales, es la pedofilia. Claudia mantiene, a lo largo de la obra, una inquietante relación con Louise, que permanece siempre en la ambigüedad:

[...] ella vivía, vivía para pasarme los brazos por el cuello y apretar su pequeña frente contra mis labios y poner sus ojos brillantes delante de los míos hasta que nuestras cejas se confundían; y, riéndonos, bailábamos por la habitación como en un vals violento. Padre e Hija. Amante y Amada. (Rice, 2017, pp. 119-120)

De hecho, Louise no toma conciencia de que Claudia ha cambiado hasta mucho tiempo después de convivir con ella, así que duerme cada día con Claudia pensándola como niña, y mantiene con ella una relación con enormes tintes eróticos. Hablar de los temas tabú en la sociedad, es más fácil si se les aborda desde la otredad vampírica.

Vlad hace referencia a la necesidad que tiene del vigor proveniente de los niños. En una conversación con Navarro, le deja entrever esta predilección por la gente muy joven:

—Por eso amo a los niños... ¿Sabe usted? Un niño es como un pequeño Dios inacabado... Para mí, señor Navarro, los niños son la parte inacabada de Dios. Dios necesita el secreto vigor de los niños para seguir existiendo... ¿No lo dijo el Inmencionable? ¿Dejad que los niños vengan a mí? (Fuentes, 2010, p. 67)

Vlad, quien también hace pasar a Minea como su hija en un principio, revela que ella en realidad es un vampiro milenario, que fue convertido en tal cuando era una niña y, de acuerdo con las reglas del vampirismo, debe quedarse con esta forma para siempre (clara referencia a la novela de Anne Rice). Pero no juega el papel de una niña. Y si lo hace, es solo para que el contacto físico que tiene con otros personajes, como Borgo, sea más perturbador. Él la toca impudicamente, e incluso Mina le muestra una alusión de su sexo a Navarro: “el obscuro criado le levantó la falda a la otra niña, le subió el vestido de olanes color de rosa hasta ocultarle el rostro, reveló el pecho desnudo con sus pezones infantiles e hincándose frente a Minea, comenzó a chupárselos” (Fuentes, 2010, p. 92).

De la pedofilia se afirma que es como “el síndrome vampiro”. Es decir, si alguien es mordido por un vampiro, se convierte en uno de ellos, de la misma manera en que, según plantea una teoría (St-Yves, 2002; Pellerin, 2006), ser violado por un pedófilo puede hacer que una persona crezca para repetir esta conducta. Eli, al ser mordida y torturada por un vampiro sádico del siglo XVIII, conducirá a cualquiera con quien conviva, como Oskar, a un destino similar al de Hakan.

El mismo tipo de contagio sufrió Vlad, quien describe su antigua vida como heredero del trono de Valaquia, sus enfrentamientos contra sus hermanos por la corona y agrega que él mismo había sido un prisionero de los turcos, pero bajo circunstancias especiales: “efebo del sultán Mhemed en su harén masculino, prisionero yo

mismo de los turcos, donde aprendí las crueldades más refinadas y salí armado de venganza hasta teñir de rojo el Danubio entero” (Fuentes, 2010, p. 96). Vlad ya había sido “mordido” por la pederastia. Ya había sido “vampirizado” por ella. Así, permanece sepultado en vida, alimentándose de ratas y raíces, hasta que Minea lo encuentra y simplemente le abre el camino a una nueva forma de vampirismo, la que se alimenta de la sangre.

Conclusión

Como se ha visto líneas atrás, los personajes de las niñas-vampiro reúnen las características más importantes de la literatura vampírica: la ferocidad, el erotismo, la belleza, lo siniestro, la misoginia y la otredad sexual. Todos estos componentes, juntos, prefiguran al vampiro en general, pero en la niña-vampiro aparecen con especial énfasis.

Estas niñas vampiro, en efecto, son feroces, gracias a su hibridismo con una parte animal. Y también debido a esto, han sido arrancadas del tiempo a muy corta edad, lo que supone un problema para su propia supervivencia y justifica su rabia. A su vez, esta pulsión bestial, que no es de vida sino de muerte, es el germen de la cuestión erótica. En los vampiros, es metáfora de las otredades sexuales, las de los excluidos de cada época. En la nuestra, uno de los mayores tabúes sexuales es el de la pedofilia. De aquí que la presencia de las niñas vampiro en estas tres obras de finales del siglo XX y principios del XXI no sea de extrañar. En realidad, se trata de la misma sociedad que prefiere suponer que son monstruos en particular los que agreden a sus niños, y no que es la misma sociedad la que sexualiza sus pequeños cuerpos y los somete a la doctrina de la domesticación corporal.

Al igual que las vampiresas y las *révenant*, las niñas-vampiro son muy hermosas. Pero esta belleza en sus cuerpos infantiles las objetiviza y las sexualiza en gran medida. Se trata de una forma

de violencia misógina, que se cierne sobre sus cuerpos cuando se las ha vampirizado: metáfora del abuso sexual. Por lo tanto, la presencia de la pedofilia vampírica es solo la muestra de un síntoma sociocultural, que no solamente sexualiza a los niños abusándolos, sino que los obliga a formar parte del sistema de dominación y domesticación al que son sometidos todos los cuerpos, en una edad demasiado temprana. Además, las niñas-vampiro representan la disonancia de que la pulsión de muerte aparezca en un cuerpo infantil. Esto les vuelve atemorizantes, feroces, pero sobre todo, su belleza de cera, como muñecas de porcelana, resulta siniestra.

Y desde luego, esta cualidad siniestra (término que se ha usado en la acepción freudiana) se manifiesta todavía más en cuanto las niñas-vampiro son seres castrados, como Eli, y castradores a su vez. Cuando Claudia mata a Lestat, Eli a Hakan o Minea transforma a Vlad, han asesinado al padre para constituirse como seres con auténtico poder. Así, Minea, para reforzar esta idea, le arranca los ojos a Vlad. La otredad del vampiro hace que abordar estas referencias sexuales a la pedofilia y la castración sea mucho más sencillo: el monstruo muestra.

Finalmente, el vampirismo es un contagio. Los seres que las han vampirizado desde niñas, las han sometido a la violencia sexual y al mismo tiempo, las han empujado a un mundo donde solo pueden sobrevivir haciendo uso de esta misma violencia. Por eso es una perfecta metáfora de la pedofilia, pues esta práctica objetiviza a los niños al extremo, los vampiriza, lo que significa arrancarlos de su realidad, aislarlos del tiempo, llevarlos a la angustia de la muerte, y presentarlos con su insoportable sacralidad. La pedofilia abre la puerta, a una edad muy temprana, a la conciencia de la propia muerte, tal como ocurre con la vampirización de Eli, Claudia y Minea.

REFERENCIAS

- Agustí, C. (2011). La saga Crepúsculo: la transmisión de valores tradicionales a la juventud del s. XXI. En D. López Martínez, *XII Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea* (pp. 9-18). Andavira. <https://bit.ly/36tZCWQ>
- Ajvide Lindqvist, J. (2004). *Déjame entrar*. Espasa.
- Arroyo, L. (2016). De erotismo y muerte. *Estrategias. Psiconálisis y salud mental*, (4), 52-55. <https://revistas.unlp.edu.ar/Estrategias/article/view/2559>
- Ballesteros, A. (2008). El sueño de la razón produce monstruos. En J. Acebrón y P. Solá (coords.), *Jardines secretos. Estudios en torno al sueño erótico* (pp. 117-130). Universitat de Lleida.
- Ballestriero, R. (2016). Desde la contorsión de la realidad a lo siniestro: el incómodo hiperrealismo de maniqués, muñecas, efigies y figuras de cera. *Brumal*, 4(2), 93–115. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.312>
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Tusquets.
- Bataille, G. (2002). *Las lágrimas de Eros*. Tusquets.
- Bataille, G. (2003). *Historia del Ojo*. Ediciones Coyoacán.
- Benefiel, C. (2004). Blood Relations: The Gothic Perversion of the Nuclear Family in Anne Rice's *Interview with the Vampire*. *The Journal of Popular Culture*, 38(2), 261-273. <https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.2004.00111.x>
- Beteta Martín, Y. (2016). *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género* [tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/37932/>
- Boivin, M., Rosato, A. y Arribas, V. (1998). *Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social y cultural*. Antropofagia.
- Delumeau, J. (2005). *El miedo en Occidente*. Taurus.
- Díaz-Bustamante, M. y Llovet, C. (2017). ¿Empoderamiento o empobrecimiento de la infancia desde las redes sociales? Percepciones de las imágenes de niñas sexualizadas en Instagram. *Profesional De La Información*, 26(1), 77-87. <https://revista.profesionaldelainformacion.com/index.php/EPI/article/view/54700>
- Falcón, M. I. (2008). Anotaciones sobre identidad y otredad. *Revista electrónica Psicología Política*, 6(16), 1-9. <http://www.psicopol.unsl.edu.ar/cristal16.html>
- Fernández de Arroyabe, A. (2014). Erotismo y profanación. La representación de la violencia misógina en Drácula de Bram Stoker. *Eu-topias*, 9, 149-158. <http://eu-topias.org/en/erotismo-y-profanacion-la-representacion-de-la-violencia-misogina-en-dracula-de-bram-stoker/>

- Freud, S. (2014). *Das Unheimliche. Manuscrito inédito*. Mármol Izquierdo Editores.
- Fuentes, C. (2010). *Vlad*. Alfaguara.
- Gómez, M. y Hewitt, E. (2013). El motivo de la mujer vampiro a través de la gran madre de E. Neumann (Clarimonde, de T. Gautier y Carmilla, De Le Fanu). *Signa*, 22, 359-384. <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6357>
- Herrero, Juan (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Cédille*, (Monografías 2), 15-48. <http://cedille.webs.ull.es/index-M2.htm>
- Keller, J. (2000). *Anne Rice and Sexual Politics: The Early Novels*. McFarland & Company.
- Lao, M. (1995). *Las Sirenas: Historia de un símbolo*. Era.
- Lorio, N. (2014). La animalidad y lo sagrado en Georges Bataille: de la diferencia antropológica a la comunidad hombre-animal. *Revista latinoamericana de estudios críticos animales*, 1(2), 59-71. <https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/15>
- Luengo López, J. (2013). La erótica del terror en la figura del vampiro: Nosferatu frente a Clarimonde. *Cuadernos de investigación filológica*, 39, 77-106. <https://doi.org/10.18172/cif.2556>
- Martínez Díaz, A. N. (2010). La vampirización del mito vampírico. Del Conde Drácula a “Crepúsculo”. *Kleos: estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell’antico*, (19), 607-616. https://webs.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario21/Sem100428_Crepusculo.pdf
- Mode, H. (2010). *Animales fabulosos y demonios*. FCE.
- Morales Lomas, F. (2013). El recurso al vampirismo en la narrativa actual. De Polidori a Stephenie Meyer. Claves y fundamentos. *Analecta Malacitana*, (34), 123-160. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4290903>
- Murgoci, A. (1926). The Vampire in Roumania. *Folklore*, 37(4), 320-349. <http://www.jstor.org/stable/1256143>
- Neumann, E. (2009). *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Trotta.
- Orea Rojas, M. C. (2014). Lo erótico animal en “Vlad”, de Carlos Fuentes y “El Vampiro y el sexo”, de René Cardona: el híbrido-vampiro en la narrativa mexicana. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 2, 145-166. <https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/20>
- Padilla, I. (2013). *El legado de los monstruos*. Taurus.
- Palacio Ortiz, L. M. (2017). *Lo cruel en los niños. De la crueldad a lo cruel en los niños: una perspectiva psicoanalítica* [tesis de maestría, Universidad de Antioquía]. Repositorio Institucional UDEA. <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/8243>
- Pedraza, P. (2004). *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Valdemar.
- Pellerin, B. S.-Y. (2006). La théorie de l’abusé-abuseur en délinquance sexuelle:

- Qui dit vrai? *Canadian Journal of Criminology and Criminal Justice*, 45(1), 81-98. <https://doi.org/10.3138/cjccj.45.1.81>
- Quezada Tavárez, K. M. (2014). Mujeres en miniatura: sexualización de las niñas en publicidad y concursos infantiles de belleza. *Derecho y cambio social*, (38), 1-9. <https://www.derechoycambiosocial.com/revista038/INDICE.htm>
- Quirarte, V. (1998). El mundo fascinante de los vampiros. En A. G. (ed.), *Relatos de brujas, vampiros y hombres lobo*. Selecciones del Reader's Digest.
- Rank, O. (1976). *El doble*. Ediciones Orión.
- Rice, A. (2017). *Entrevista con el vampiro*. Penguin Random House.
- Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (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* [tesis doctoral, Universidad de Castilla - La Mancha]. Repositorio RUIdeRA. <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/1197>
- Santiesteban Oliva, H. (2003). *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*. Plaza y Valdés.
- Santiesteban, H. (2000). El monstruo y su ser. Relaciones. *Estudios de historia y sociedad*, 21(81), 95-126. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13708105>
- Sen, C. (2017, 21 de febrero). *Hipersexualización de la sociedad: niñas sexis, infancia frágil*. La Vanguardia. <https://thefamilywatch.org/2017/02/21/la-hipersexualizacion-de-la-sociedad-ninas-sexis-infancia-fragil/>
- St-Yves, M. y. (2002). Sexual victimization and sexual delinquency: Vampire or Pinocchio syndrome? *Forum on Corrections Research*, 14(1), 51-52. <https://www.csc-scc.gc.ca/research/forum/e141/e141n-eng.shtml>
- Todorov, T. (2011). *Nosotros y los otros*. Siglo XXI Editores.