

# De lo Gótico a lo Pseudo-Gótico: Mujer, vampirismo y lucha de poder

*Dr. Carlos A. Cuéllar Alejandro*

*Doctor en Historia del Arte - Universitat de València*

## Resumen

¿Podemos identificar la cultura Gótica urbana de nuestros días con lo Gótico como categoría estética tal y como se entendía en los siglos XVIII y XIX?

¿Qué hermana a artistas tan diferentes como Edward Burne-Jones, Aubrey Beardsley y Victoria Francés?

¿Qué distingue a la propia Victoria Francés de la legión de oportunistas imitadoras promocionadas por la editorial Norma?

¿Qué diferencia al Tim Burton de *Eduardo Manostijeras* (*Edward Scissorhands*, 1990) del de *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*, 2010)?

La respuesta a todas estas cuestiones podrían resumirse en una palabra: "autenticidad". Pero ¿qué papel juegan la mujer y el vampirismo en todo este discurso?

El panorama actual no parece muy halagüeño pero no quiero caer en el pesimismo ni en la crítica, aunque esta sea constructiva. No voy a perder tiempo comentando producciones mediocres que sólo pueden satisfacer a una clientela poco exigente. La política editorial propia en un sistema de capitalismo feroz ha sido la responsable de la vulgarización de una fórmula mediante su saturación a través de subproductos realizados por imitadores que desprestigian el modelo al que imitan. Lo Gótico ha sido, en muchos casos, desnaturalizado, ha perdido su carácter genuinamente rebelde, individualista y obsesivo, para convertirse en un fetichismo fácilmente reconocible, instrumentalizado por operaciones de "marketing" con el único propósito de garantizar

la venta de determinados productos. Pero no son los consumidores las únicas víctimas del fraude, en él han caído hasta los propios artistas. Creadores de gran potencial que han servido de fuente de inspiración han acabado, con el tiempo, imitando a sus propios seguidores, víctimas de su éxito y de las presiones de un mercado que les ha obligado a substituir la autenticidad por la copia. No es ese el Gótico que me interesa porque en realidad nada tiene de Gótico salvo el nombre.

Lo gótico como categoría estética generó lo gótico como subgénero literario creador de la literatura fantástica contemporánea. La mediocridad de la obra pionera *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole no fue obstáculo para que esta novela seminal pusiera de moda unas características que fueron convertidas en estereotipos dignificados por los mejores representantes (Mathew Gregory Lewis, Charles Robert Maturin, Anne Radcliffe) y vulgarizados y desprovistos de profundidad por todo un ejército de imitadores y oportunistas cuya producción llega hasta nuestros días. De hecho, y desde nuestra perspectiva actual, la literatura gótica como origen de la literatura fantástica contemporánea tuvo dos tipos de manifestaciones:

- a) En sus mejores ejemplos, fascinantes relatos en los que el espacio geográfico (normalmente exótico) y el arquitectónico (usualmente medieval) configuran metáforas poderosas del inconsciente del ser humano. En este espacio la presencia de lo sobrenatural o de lo preternatural se erige como metáfora de problemas existenciales y filosóficos fundamentales.
- b) En los peores casos, una serie abundante de folletines superficiales saturados de los rasgos góticos más sensacionalistas y fácilmente identificables que, además, abusaban de los tópicos como recurso comercial para lectores y lectoras poco exigentes.

### *De la literatura al cine.*

El universo vampírico ha sido uno de los marcos favoritos de la producción gótica. La mujer vampiro es una tipología artística que ha configurado el precedente de la "femme fatale" simbolista y ha asegurado su continuidad. La cultura romana, primero, y la tradición judío-cristiana, después, han sido las máximas responsables de reforzar el sistema patriarcal en Occidente, condenando el matriarcado y controlando a la mujer al anular sus derechos y neutralizar su discurso. La Lilith hebraica y la Eva judeo-cristiana sirvieron como chivos expiatorios recurrentes que, con el transcurso de los siglos, generaron la figura de la mujer seductora que lleva a la perdición a los hombres que caen bajo sus garras. La misoginia está, pues, en la base de la mujer vampiro literaria que en muchos aspectos era descendiente directa de las lamias, empusas, estriges y sirenas mitológicas. Sin embargo, la diferente idiosincrasia y calidad de los artistas que han recreado este arquetipo ha



*La hija de Drácula*  
*Dracula's Daughter, Tambert Hyllier*  
 (1936)

permitido enriquecerlo con una serie de matices tan interesantes como complejos.

Así la Clarimonda de *La muerte enamorada* (*La morte amoureuse*, 1836) de Théophile Gautier responde propiamente a la mentalidad patriarcal de la mujer fatal, justificando la primacía masculina en la lucha de poderes entre ambos géneros. Sin embargo, la Carmilla de la novela homónima, escrita en 1872 por Sheridan Le Fanu, parece desafiar a la moral dominante de la época sugiriendo de forma sutil y elegante una relación lésbica "adolescente" cuyo final resulta cuanto menos ambigüo, pues si el poder patriarcal parece haber triunfado con la eliminación física de Carmilla, el recuerdo de su amor parece intacto y permanente en Laura, su víctima y enamorada.

Bram Stoker, por su parte, ofrece en su novela *Drácula* (1897) un abanico variado de posibilidades en las que la mujer se presenta como víctima, cómplice e, incluso rival del vampiro macho. Lucy pasa de ser una víctima más o menos inconsciente a convertirse en la heredera directa de las empusas cuando, ya vampira, se alimenta de los niños pequeños a los que ataca. Mina, por su parte, arrastra un sentimiento de culpa importante al saberse

vampirizada (recordemos que el vampirismo suele plantearse como una metáfora del sexo y, en este caso, Mina se siente sucia por saberse adúltera) y se convierte en rival involuntaria de Drácula al ser instrumentalizada por el poder patriarcal representado por su marido Johnathan Harker y por sus amigos el Dr. Van Helsing, el Dr. Seward, Lord Godalming y Quincey Morris. Pero no debemos olvidarnos de la terrorífica triada que habita en el castillo de Drácula. Estas mujeres vampiro, protagonistas de la escena más erótica de la novela cuando acechan y atacan a Harker, se rebelan contra su señor al disputarle la presa. Más tarde reaparecen para invitar a Mina a que se una a ellas en su condición de vampiro, pero el intento es frustrado por la violenta reacción de Van Helsing.

El cine, con diferente fortuna según los casos, ha recreado todas estas posibilidades de mujer vampiro, pero quiero destacar, precisamente, su ausencia en *Nosferatu el vampiro* (*Nosferatu, eine symphonie des grauens*, 1922), obra maestra de F. W. Murnau en la que la mujer es la verdadera protagonista en la figura de Ellen, heroína superior en inteligencia, sensibilidad, audacia y capacidad a todos los personajes masculinos que le acompañan. El aspecto más transgresor de este film expresionista es, seguramente, el tratamiento crístico de un personaje que voluntariamente ofrece su sangre para salvar a la comunidad de igual modo que Jesús ofreció la suya para redimir a la humanidad. A excepción de este y de otro ejemplo vanguardista, el ofrecido por C. T. Dreyer en su adaptación de *Carmilla* con el título de *La bruja vampiro* (*Vampyr*, 1930), el cine, por lo general, tanto en el modelo clásico, como en los posteriores periodos moderno y postmoderno, se ha limitado a representar a la mujer como víctima o como depredadora, pero siempre desde parámetros estrictamente patriarcales, es decir, siempre sexualmente apetecible desde una mirada heterosexual masculina. Presa o depredadora, las mujeres deben ser necesariamente atractivas para un público políticamente dominante que proyecta su libido en las fantasías sobrenaturales que este subgénero propone. Curiosa excepción es la que supone el film norteamericano *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*, Tambert Hyllier, 1936) producido por la Universal y protagonizada por Gloria Holden, que encarna a la inquietante y trágica condesa Marya Zaleska. De correcta factura técnica y agradable visión, esta película destaca además por lo original de un planteamiento que inicia el relato con el arresto del profesor Van Helsing acusado de asesinato por haber matado a Drácula. Pero la carga más transgresora radica en la concepción de una mujer vampiro cuyas preferencias lésbicas son explícitas en la selección de sus víctimas. La elegante belleza del personaje difiere, además, de la que en ese momento concibe el cine clásico para satisfacer la libido de su público masculino. La protagonista solicita



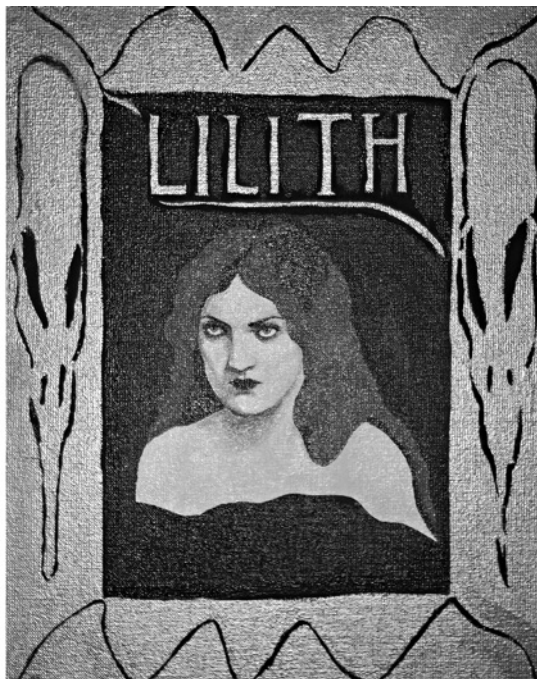
*Vampiro*  
Edvard Munch  
(1893-4)

ayuda a un psiquiatra para que la libere de su condición vampírica- que ha de leerse como clara metáfora de su tendencia homosexual- pero al final es traicioneramente asesinada por su celoso sirviente. Es esta una película insólita y valiente que, sin embargo, presenta al personaje como víctima (mental y física) de la ideología patriarcal, y es que aún está lejano el momento en que una mirada postmoderna subvierta totalmente el esquema en la fascinante *El ansia* (*The Hunger*, Tony Scott, 1983).

Pero junto a los productos audiovisuales, otras disciplinas han dado continuidad al fenómeno con sus propias versiones.

### *Las artes plásticas.*

Si dejamos aparte el universo editorial del cómic, las representaciones gráficas del vampirismo no han abundado hasta tiempos relativamente recientes. El ejemplo pictórico más célebre y mejor conseguido es, posiblemente, el lienzo pintado por el simbolista Edvard Munch entre los años 1893 y 1894 y titulado *Vampiro*. Con cuadros como este el pintor noruego se erige en uno de los más no-



*Lilith*  
Noemí  
(2011)

tables precursores del Expresionismo. Aquí no es tanto la distorsión formal como el contraste lumínico y cromático los que materializan el estado de ánimo angustioso del artista. La misoginia de Munch, presente en sus representaciones de la “femme fatale”, cobra aquí un carácter más explícito si cabe con la mujer que muerde la nuca del hombre succionando su sangre. Metáfora clara de la seductora que roba la energía de su amante, lo interesante es la polisemia (más que ambigüedad) que oscila entre lo natural y lo sobrenatural de una representación en la que los mechones pelirrojos de la depredadora pueden asimilarse (o confundirse) fácilmente con los chorros de sangre de su pasiva y desdichada víctima. Con su calidad poética habitual, el propio pintor describió la escena con el lógico sentido erótico del mito: “Y él apoyó su cabeza en el pecho de ella: sintió el correr de la sangre por sus venas, oyó el batir de su corazón. Enterró el rostro en su regazo, notó dos labios ardientes en su cuello, sintió un estremecimiento helado, un deseo escalofriante, y oprimió con violencia el cuerpo de ella contra el suyo”<sup>1</sup>. Con todo, debemos reco-

1. Citado en LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel, *Munch*, Madrid, Globus Comunicación, S. A. y Ediciones Poligráfica, S. A., 1994, p. 28

---

nocer que Munch no vinculó la figura mítica del vampiro exclusivamente a la mujer. Dentro de su serie dedicada a los besos, destaca en este sentido un grabado con el explícito título de *El mordisco* (1913-1914) en el que el vampiro es masculino y su víctima femenina.

Pero ha sido el cómic, más que la pintura de caballete, la disciplina que más ha abundado en el tema de la mujer vampiro, destacando algunos ejemplos de los años 70 en los que su protagonismo e idiosincrasia cuestionan ciertos tópicos patriarcales. Así, la *Vampirella* creada por Forrest S. Aekerman funciona más como una super-heroína al servicio del bien que como una imagen demonizada de la mujer que despierta el instinto sexual en los hombres. Por su parte, el mito de Lilith se reencarna en la vampiro homónima que aparece en la serie que la editorial Marvel dedicó entre 1974 y 1980 a Drácula. El diseño de Gene Colan y los guiones de Marv Wolfman y Peter Gillis presentan a Lilith como hija de Drácula capaz de rebelarse contra su padre, lo que plantea no sólo una muy realista actitud generacional (el eterno enfrentamiento paterno-filial) sino, también, un reflejo interesante de la lucha y reivindicaciones feministas durante esas décadas. Sin ser exactamente un vampiro ni estar apoyada por una estética gótica, la mujer fatal más interesante del cómic actual es, casi con total seguridad, la protagonista de *Tomie* (Junji Ito, 2000) cuya recreación en el sadismo y la violencia de género esconde en realidad una denuncia de la hipocresía humana y su tendencia generalizada a justificar todo tipo de desmanes. El repetido descuartizamiento de la protagonista y su capacidad para resurgir cual ave Fénix configura, al fin y a la postre, una inteligente metáfora de la deconstrucción postmoderna de la figura de la “Femme Fatale”.

Como vemos por los ejemplos citados, la mujer vampiro es, casi por definición, rebelde, pero que se apoye o se censure dicha rebeldía depende de la perspectiva ideológica que, consciente o inconscientemente, domine a los responsables de su representación.

*La esperanza es lo último que se pierde.*

Licenciada en Historia, investigadora medievalista y paleógrafa, Noemí es una pintora culta que desde su neorromanticismo particular es capaz de recrear lo Gótico desde presupuestos prerrafaelistas para ofrecer una obra feminista que denuncia, precisamente, las trampas patriarcales en las que cae buena parte de la cultura “neogótica” de la actualidad. En sus obras, la “femme fatale” deja de serlo, pues en lugar de constituir el chivo expiatorio del patriarcado pasa a denunciar su misoginia y su machismo. La mujer vampiro sigue siendo seductora y peligrosa, pero ya no aparece sexualizada a partir de la mirada masculina, ni siquiera se somete al erotismo que la tradición



Carmilla  
Noemí  
(2009)

siempre ha exigido. La mujer vampiro y sus equivalentes en la obra de Noemí sostienen un discurso feminista desde una mirada que trasciende la identidad de género, recuperando así el poder subversivo del vampiro en el verdadero arte fantástico. De este modo, el vampirismo retoma su función metafórica en la obra de esta joven artista.

Tres han sido hasta el momento sus vías de expresión: la decoración pictórica de pequeños cofres y cajas de madera con motivos de carácter claramente simbolista; la realización constante de dibujos donde predominan los temas mitológicos y, por último, la creación esporádica de pinturas con técnica mixta.

Su lienzo *Lilith* (2012), por ejemplo, recrea el tema de la “Femme Fatale” a través del mito hebreo que demonizó a la primera esposa de Adán por su carácter rebelde. Sin embargo, la mirada crítica de Noemí ironiza sobre la misoginia patriarcal al desvelar su artificio tomando como referente el estereotipo visual del “Star System” cinematográfico y su representación de la “Vamp” en el cine norteamericano de los años 20. Con todo, el pudor de sus seductoras mujeres rebeldes las pone a salvo de la libidinosa mirada masculina. La escopofilia del macho no puede sentirse satisfecha ante la negativa, por parte de la





*Déjame entrar*  
*Låt den rätte koma in*  
 Tomas Alfredson (2008)

artista, de cosificar a unas mujeres que nunca hacen de su cuerpo un reclamo sexual. De hecho, en su obra son los rostros los que concentran el poder siniestro y la capacidad significativa de sus personajes, aunque no se desdeñe en absoluto el valor simbólico de los elementos aparentemente ornamentales. Este rasgo, con todo, es un elemento coherente con una estética en la que el hombre y lo masculino como concepto patriarcal están ausentes.

Si el mito de Lilith ha sido uno de los precursores de nuestra idea actual de mujer vampiro, en *Carmilla*, dibujo del año 2009, Noemí desecha el pretexto mitológico y se decide a tratar directamente el tema. Es la sutilidad de los detalles la que transmite la naturaleza vampírica de la adolescente. Es este un buen ejemplo de cómo las miradas, en la obra de esta artista, dotan de expresión variada a caras de inspiración clásica y hieratismo escultórico. Pero su "ethos" no es causa de inexpresividad sino efecto del estado anímico y perfil psicológico de unos personajes cuya condición sobrenatural les sitúa mas allá de superficialidades mundanas. En este sentido, la producción artística de Noemí se posiciona en las antípodas de la de Victoria Francés y demuestra la variedad de opciones con las que cuenta el repertorio de lo Gótico.

## Conclusión

Ya lo dice el refrán: “No es oro todo lo que reluce”, y con respecto a lo Gótico como manifestación artística y fenómeno cultural, las cosas no siempre son lo que parecen.

Películas de compleja clasificación como *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel y *Los fantasmas de Goya* (*Goya's Ghosts*, 2006) de Milos Forman son mucho más góticas que la puritana *Crepúsculo* (*Twilight*, Catherine Hardwicke, 2008) o las últimas películas de un Tim Burton que pierde su norte de forma cada vez más frecuente. La condición vampírica de las féminas representadas por Munch y por Noemí es más auténtico que la mascarada planteada en la obra de Victoria Francés y sus pro-sé-litas.

Agradable sorpresa constituyó el film sueco *Déjame entrar* (*Låt den rätte koma in*, Tomas Alfredson, 2008) al conseguir lo que parecía imposible: renovar la representación del arquetipo en un film de calidad muy superior a la media del momento. La equívoca edad de la protagonista y su indefinición sexual retoman una vía alternativa consustancial al propio mito del vampiro. El aspecto gótico, por su parte, permanece en espíritu gracias a la austeridad e iluminación de unos interiores domésticos que ejercen a la par como refugio psicológico y prisión física de su habitantes.

Hoy día cuesta encontrar la esencia escondida en una cultura donde prima la apariencia. Y es que cuando lo Gótico se ha convertido en una especie de marca para promocionar la venta de un producto (es decir, cuando lo Gótico ha devenido puro “marketing”) quizás uno deba buscar lo Gótico fuera de “lo Gótico”. El Pseudo-gótico dominante es un iceberg contra el que nuestra cultura ha chocado pero, afortunadamente, todavía podemos encontrar un salvavidas en medio del naufragio.

