

**MÁS ALLÁ DE LA HEROICIDAD Y LA MONSTRUOSIDAD.
NUEVAS METÁFORAS DEL VAMPIRO EN SERIES TELEVISIVAS
CONTEMPORÁNEAS**

**BEYOND HEROS AND MONSTERS. NEW VAMPIRE METAPHORS
ON TV SERIES**

Ariel Gómez Ponce
Universidad Nacional de Córdoba
(Argentina)
ariel.gomezponce@fl.unc.edu.ar

Resumen

En este trabajo nos interesa analizar cierto desplazamiento de lo heroico en formas textuales actuales que se oponen a modelos clásicos y admiten, en su lugar, otros modos de heroicidad. En este sentido, cierta figura monstruosa opositora al héroe estaría dando cuenta de un movimiento de fronteras que discute distinciones hasta hace un tiempo impensables. En clave semiótico-cultural, nos interesa analizar el caso del *vampiro*, personaje recurrente a lo largo de los últimos tres siglos, susceptible de ser leído como “tropo retórico” que ilumina, a su vez, un desplazamiento semiótico en el sistema de la cultura. Metáfora transtemporal y transcultural, el vampiro vendría a comportar una condición fronteriza que le permite funcionar como categoría transgresora, eficiente a la hora de aludir a una serie de sujetos-otros actualizados históricamente. En este trabajo, proponemos concebir al vampiro como metáfora de alta productividad en ciertos textos audiovisuales de series televisivas norteamericanas cuya operatoria consiste en disolver la frontera entre monstruosidad y heroicidad. Intentaremos demostrar cómo el vampiro contemporáneo coloca en tensión mitologemas heroicos diacrónicamente establecidos para subrayar más bien la búsqueda de humanidad como propósito, lo que resta a estos personajes carácter monstruoso y les confiere, por el contrario, cierto estatus heroico. Nuestro análisis aborda la serie televisiva *True Blood* (HBO, 2008-2014) e intenta poner de relieve una reconstrucción de la distinción humano/monstruo, firme hasta hace al menos un siglo, para admitir la posibilidad de que el vampiro, en un movimiento no ajeno a condiciones históricas y sociales, puede ser pensado hoy en clave heroica.

Palabras clave: metáfora – vampiro – series televisivas – héroe – cultura.

Abstract

This article aims to analyze the changes in contemporary textual representations of heroes as opposed to classic models. The opposition between monsters and heroes moves to the center of the scene, which is something rather new on the critical arena. The representation of vampires as a “rhetoric trope” will be analyzed from the point of view of Semiotics of Culture. Beyond time and cultures, vampires are frontier creatures bound to break norms, consequently becoming equals with subjects accused of “otherness.” Thus, the figure of the vampire becomes a metaphor for the dissolution of

the frontier between monsters and heroes in American TV series. In them vampires upturn heroic myths at the same time as they strive to achieve their “human” condition. This deprives vampires of their monstrous condition and gives them a heroic status. We focus on the TV series *True Blood* (HBO, 2008-2014) and its construction of the distinction between human and monster, where the frontiers between vampires and heroes are blurred.

Keywords: metaphor – vampire – tv series – hero – culture.

INTRODUCCIÓN

En clave retórica, podríamos pensar en cierta funcionalidad metafórica del héroe como tropo a través del cual la cultura traduce aquello que procede del afuera o da cuenta del otro cultural. Las manifestaciones heroicas, inmensamente variadas y cambiantes desde sus orígenes, nos ofrecen en la actualidad numerosos modos de leer este funcionamiento retórico que despliegan los sistemas culturales. En este entramado, aquella pregunta acerca del “desplazamiento de lo heroico” que postula como eje central este número podría habernos invitado a pensar, según la dinámica que proponen los textos y sus diferentes apropiaciones, sobre nuevos modos de leer la figura del héroe. Pero también podría invitarnos a leer su contraparte: el monstruo.

Cuando dirigimos nuestra atención a formas que vienen a oponerse al modelo clásico de héroe y que admiten, en su lugar, otros modos de heroicidad (aquello que deviene, en términos de Molina Ahumada, un “lugar bárbaro”), pensamos abordar las figuras actuales de la monstruosidad porque dan cuenta de un nuevo movimiento de fronteras que discute distinciones hasta hace un tiempo impensables.

Sabemos por la semiótica-cultural que monstruos como el vampiro encuentran su explicación mediante una lógica de la frontera que caracterizaría a estos seres como metáfora de un pase de esferas. Desde los mitos hasta las ficciones contemporáneas, la cultura y sus mecanismos de memoria y generación de nuevos textos (Lotman, 1996), nos demuestra que los monstruos no se crean “ex nihilo”, sino a través de un proceso de fragmentación y recombinación que los ha llevado a “adquirir vida semiótica” como seres fragmentados que “guardan” en su estructura los contextos de surgimiento previos, sus lecturas y sus interpretaciones.

En esta lógica, la semiótica lotmaniana (Lotman, 1996) entiende que monstruos como el vampiro, cuya acumulación semántica es constante a lo largo de los últimos tres siglos, se presentan como construcción retórica, producto de una traducción

asimétrica: un “continuum” sujeto a trasposiciones transtemporales y transculturales que se determina por la asimetría funcional que sostiene todo mecanismo cultural. La posesión de una condición fronteriza determina al vampiro como categoría transgresora, aspecto que implica un constante desplazamiento cognitivo que le permite su asidua asimilación a una serie de sujetos-otros: en el vampiro, la posesión de dos mundos es tensión que se manifiesta en el binarismo dinámico/estático de un cuerpo-otro.

En este trabajo, pensamos que el vampiro, cuya construcción comporta históricamente un funcionamiento retórico, viene hoy a conformar nuevas metáforas y ocupar novedosos lugares. A partir del análisis de textos audiovisuales contemporáneos de cine y series de televisión, nos proponemos cuestionar la frontera entre monstruosidad y heroicidad que define a estos monstruos: a través del cruce del umbral de la muerte y la salida de la eterna “experiencia de la noche”, el vampiro contemporáneo deconstruye hoy mitologemas diacrónicamente establecidos en una búsqueda de humanidad que resta carácter monstruoso y le hace ganar, en su lugar, cierto estatus heroico.

Según demostraremos, serie televisivas como *True Blood* (HBO, 2008-2014) vienen a poner de manifiesto que la distinción humano/monstruo que se mantuvo firme hasta hace al menos un siglo, ha comenzado a reconstruirse, a volverse lábil, y estos seres sobrenaturales, en una lucha que inscribe condiciones históricas y sociales, han cruzado la frontera para ubicarse en el espacio mismo de lo conocido y lo real: el espacio del héroe. Para estos monstruos devenidos héroes, sin embargo, el descenso a los infiernos significa una interpelación identitaria, sexual y estética, cada vez más antropomorfa y regida por los códigos de los mercados culturales actuales.

ACERCA DE LOS VAMPIROS

En primer lugar, resulta de importancia recordar que, en la memoria de la cultura occidental, el vampiro evoca por sí mismo un excesivamente amplio número de textos: leyendas, personajes históricos, novelas, películas, videojuegos, cómics, dibujos animados, series de televisión. Desde los mitos hebreos y grecolatinos hasta las ficciones contemporáneas, resulta innegable afirmar la perdurabilidad de estos seres que, en el transcurso de los últimos años, han cobrado más y más fuerza. Por ello, definir al vampiro supone una tarea compleja ya que su origen es bastante difuso y los estudiosos no terminan de acordar la procedencia del mito (Hall, 2011).

Parecería que, en su inicio, el término vampiro denominó un tipo de naturaleza más que un género de monstruos (Pons, 2010). En este sentido, la etimología de la palabra “vampiro” nos demuestra cierta ambigüedad: “wampir”, “upir” o “vampyr” son posibles raíces de este término cuya semántica ronda en torno a la brujería, la sangre y los aparecidos pero que, muy probablemente, provendría de nombres propios cuyo sema primero se habría perdido con el correr de los siglos. Lo cierto es que los vampiros han sido representados como seres sumamente antropomorfos que regresan de la muerte para habitar en el mundo de la noche y alimentarse de humanos. Siguiendo esta lógica, Pampa Arán (2013) entiende que el vampiro

está condenado a perdurar en una vida no siempre deseada, y a mantener su apariencia casi humana a expensas de sacrificar a otros. Es un maldito, con connotaciones sexuales intensas. Su memoria es secular y melancólica a pesar suyo (...) reafirma la materialidad del cuerpo y parece negar su trascendencia. Está más cerca de la criatura artificial que del fantasma. (Arán, 2013: 50)

Sin embargo, una de las principales teorías que explica el surgimiento del mito del vampiro se desprende de un miedo motivado (con un destinatario real): el desconocimiento sobre la descomposición de los cuerpos. En el medioevo europeo, cuando la peste hacía estragos, los efectos postmortem de los cuerpos generaban temores en la población (el estómago hinchado de sangre por la desintegración de los órganos, el crecimiento de las uñas y el vello facial, el desprendimiento de la capa superior de la piel que dejaba visible lo que parecía ser piel nueva, etc.).

Este fenómeno puede englobarse bajo lo que Mijaíl Bajtín (1987) denomina “miedo cósmico”, es decir, un temor producto de las calamidades naturales y epidemias de la época que posee sus raíces en antiguas ideas místicas y despierta un sistema de imágenes particular. Sin embargo, creemos que desde la semiótica de la cultura (Lotman, 1990), el vampiro puede encontrar su explicación mediante una lógica de la frontera que caracteriza en cierta manera a toda figura monstruosa. Asimismo, entender al vampiro como categoría cultural implica en realidad comprenderlo como un conglomerado de textos, como una figura dinámica dado que se ha servido de todas sus representaciones previas para conformar lo que actualmente vemos representado en diversas textualidades.

De allí que Jeffrey Cohen (1996) entienda a este monstruo como un “fenómeno transcultural y transtemporal”, consecuencia de un largo sostenimiento en el tiempo y de numerosos cruces culturales. Parecería que este ser es un discurso cuya utilidad se vuelve ilimitada, dado que el estudio de su (re)surgimiento en determinados momentos

de la historia permitiría explicar conjuntos de acontecimientos sociales o, al decir de Lotman (1996), “parcelas de memoria”, a saber: una sexualidad transgresiva en el siglo XVIII, una lectura del fascismo en el cine de comienzos de siglo XX, o nuevas subjetividades sexuales a partir de la década de 1960, entre otras. Trabajar con estos “fragmentos” del cuerpo del vampiro permite trazar cierta genealogía cuyo resultado nos deja establecer una lógica de interpretación: a partir de la lectura de los diferentes momentos de aparición del vampiro y más allá de las causas que han llevado a releerlo, podemos descubrir un modo mediante el cual la cultura se explica a sí misma y a los sujetos que la habitan.

Desde hace algún tiempo nos hemos preguntado cómo podríamos explicar al vampiro desde esta acumulación y combinación que se ha producido en diferentes periodos y desde las proyecciones que ha experimentado el mito a lo largo de los últimos tres siglos. El punto de partida es el entendimiento de fenómenos culturales que mantienen un anclaje a universales semióticos del hombre, resemantizados a lo largo del tiempo: en otras palabras, dan cuenta de la producción constante de semiosis. En términos semiótico-culturales, los monstruos se establecen en las fronteras de la cultura y son sujetos liminales que explican un “pase de esferas” entre lo conocido (lo semiotizado) y lo desconocido (Barei, 2012).

Siguiendo a Iuri Lotman (2000), el pasaje de lo externo a lo interno implica la presencia de universales culturales entre los cuales, como primera base antropológica y parámetro para la semiotización del afuera cultural, nos encontramos con la asimetría misma del cuerpo humano: pares binarios como izquierda/derecha, arriba/abajo, femenino/masculino o vivo/muerto que determinan estructuras topológicas para pensar fenómenos culturales y traducirlos a los diversos lenguajes de la cultura. Así, el binarismo vivo/muerto es, para esta línea teórica, un universal común en todas las culturas. Toda la serie de personajes que cobran vida (autómatas, muñecos o los revivientes –seres que regresan de la muerte como zombies o vampiros–) le otorgan un nuevo sentido a esta oposición. Para Lotman, son ideas mitológicas que manifiestan la imagen muerta que revive, o de un ser vivo que se vuelve piedra, y “generan diversos ‘sujets’ de desplazamiento de lo vivo por lo muerto, que revelan la esencia del concepto ‘vida’ en tal o cual sistema de la cultura” (Lotman, 2000: 100).¹

¹ Lotman denomina a estos casos como “mitología del muñeco”, haciendo referencia explícita a los períodos en los cuales los muñecos y las máquinas cobran vida, fundamentalmente en el imaginario del Renacimiento y el Romanticismo.

Podemos afirmar, de este modo, que toda esta gama de seres son portadores de un “excedente” que pone de manifiesto una forma de entendimiento cultural de los fenómenos que se relacionan con el concepto “vida”: la comprensión de los procesos de descomposición del cuerpo, la proliferación de plagas y enfermedades, la explicación a modos de reproducción o cuestionamientos sobre la vida y la juventud eterna. Este excedente de vida se vuelve casi tangible en la figura del vampiro ya que, como refiere Nina Auerbach:

Eternally alive, they embody not fear of death, but fear of life: their power and their curse is their undying vitality (...) Vampires are neither inhuman nor nonhuman nor all-too-human; they are simply more alive than they should be. (1995: 5-7)

“Viviendo eternamente, personifican no el miedo a la muerte, sino el miedo a la vida: su poder y maldición es una vitalidad inmortal (...) No son inhumanos, infrahumanos ni demasiado humanos, simplemente están más vivos de lo que deberían estar.”²

En el imaginario cultural, se constituye entonces otra imagen paralela con respecto a estos personajes: la de “la pseudovida, el movimiento muerto, la muerte que se finge vida” (Lotman, 2000: 100), lo que recuerda a la alienación y al fenómeno del doble, que siempre se compara con el ser viviente y aumenta así su apariencia muerta.³ Por esta razón, sostenemos que la existencia del vampiro impone una forma de “domesticar” a la muerte (tomando un término de Phillippe Ariès, 2012) y, al mismo tiempo, de revalorizar y repensar la noción “vida”.

Sin importar cómo la cultura represente a los elementos del espacio externo, Lotman entiende que éstos siempre resultarán ser constructos. Ningún espacio exterior (o ninguna otra cultura) es amorfa o desorganizada pero, en el contacto con otro dispositivo pensante, se vuelve necesario el intercambio y la búsqueda de un lenguaje que permita la traducción, manifiesta siempre bajo la forma de construcciones retóricas. La metáfora, tropo de mayor productividad semántica para Lotman, viene a explicar así “cierta mancha de sentido” (1998: 32). Esto nos permite sostener que el vampiro, como sujeto de fronteras (en los bordes vida/muerte) se presenta como “construcción retórica”

² Las traducciones del inglés pertenecen al autor en todos los casos.

³ Para la semiótica de la cultura, el doble ingresa dentro del funcionamiento cultural denominado “el texto en el texto”. La duplicación es una de las formas de organización más simples de la cultura. Los personajes que se representan en manifestación doble y todo objeto que refleja (por ejemplo, los espejos) funcionan, en la cultura, como una “ventana al mundo del más allá”. La imagen del doble presenta rasgos invariantes y, al mismo tiempo, cambios que generan un amplio campo de modelizaciones (“el muerto es el doble del vivo; el inexistente, del existente”, dirá Lotman). El reflejo (como las imágenes especulares, duplicadas) evidencia siempre una deformación que pone de manifiesto la naturaleza del objeto que se proyecta: para el vampiro su falta de vida o, como mencionamos antes, su “falta” de muerte.

producto de una traducción asimétrica que asimila un espacio “más allá de la frontera” que se corresponde con el “Mundo del tiempo nocturno”.⁴ Es un “continuum” cultural sujeto a trasposiciones transtemporales y transculturales que se determina por la asimetría funcional que sostiene todo mecanismo cultural.

De allí que su entendimiento como tropo le haya permitido a autores como Eric Butler (2010: 7) sostener que el vampiro es una “metáfora” que ha invadido a fondo la consciencia moderna. Históricamente, ha funcionado como tropo de clases sociales y momentos culturales, de la crítica literaria (en autores como Kafka, Poe, Sade), de la psicología individual, las relaciones interpersonales, del ámbito financiero y del discurso político y racial. Asimismo, su mito no sigue un patrón definido, y las mutaciones son tan numerosas y rápidas que no se puede realizar un inventario exhaustivo. Por este motivo, es preferible hablar del vampirismo como “a process of combination and accretion, whereby the monster’s old attributes can subsist alongside new ones or simply disappear, depending on the precise circumstances” (Butler, 2010: 8) [“un proceso de acumulación y combinación, donde algunos atributos de los antiguos monstruos pueden subsistir junto con los nuevos o simplemente desaparecer, dependiendo de circunstancias precisas”].

La función de memoria metafórica del vampiro puede delimitarse cronológicamente en cuatro etapas, siendo la última el foco de interés para este artículo en particular. Hemos observado que dichas etapas configuran a este ser monstruoso como un constructo analizable semióticamente, desde las reminiscencias que ha dejado su “aura semántica” y que nos permiten organizar cómo ha cambiado la iconografía del vampiro a lo largo del tiempo:

1. Periodo de gestación. Un periodo mítico-histórico que abarca, principalmente, la Antigüedad y el Medioevo. Comprende mitos y leyendas de la tradición oral sobre revivientes que pueden reconocerse por características precisas (tono de piel, colmillos, reflejo, sombra, seducción) y para quienes rara vez se utiliza el término “vampiro”. Son

⁴ Resulta interesante destacar además el espacio por el cual estos seres “duplicados” se desplazan: escenarios constituyentes de un “imaginario gótico” (Butler, 2010), un “Mundo del tiempo nocturno” que se extiende en la frontera o más allá de ella y donde rige un anticomportamiento (Lotman, 1990). Es un “mundo al revés”, en términos de Bajtín. Jeffrey Cohen ha pensado particularmente en la frontera como “morada del monstruo”, espacio que también es “mundo de fantasía feliz, horizonte de liberación. Sus monstruos funcionan como cuerpos secundarios a través de los cuales pueden ser exploradas las posibilidades de otros géneros, de otras prácticas sexuales y otras costumbres sociales” (1996: 14, la traducción es nuestra). La constitución cronotópica supone un aspecto productivo e interesante para pensar tanto a figuras monstruosas como otros sujetos ficcionales que se sirven de la noche para “activar” una segunda identidad.

historias que relatan seres de “naturaleza vampírica” como demonios que se alimentan de la vida, incluidos en mitos grecolatinos, judeocristianos y egipcios, y en relatos del folclore popular eslavo. La base mítica del vampiro se encontraría fundamentalmente en las narraciones sobre Lilith, la primera mujer de Adán según interpretaciones bíblicas no canónicas, y las Empusas, personajes de la mitología griega que se piensan como origen de la “femme fatale” moderna. Existen, además, un amplio número de leyendas eslavas del Medioevo que presentan sujetos con características de naturaleza vampírica. Siglos más tarde, ciertos personajes históricos serán asociados a esta figura y generarán una lectura política de este monstruo: nos referimos, principalmente, a Vlad Tepes y Elizabeth Bathory, quienes marcaron un hito sangriento en la historia occidental a causa de sus métodos de tortura.

2. *Periodo romántico.* Se evidencia un asentamiento de la figura en la literatura del Romanticismo y su proyección hacia el Romanticismo Gótico inglés (Corrado, 2009; Culleré, 2009). En este periodo, el vampiro se manifiesta en su representación canónica y figura como antítesis (monstruo) de los héroes en las diversas narrativas. Las primeras huellas literarias del vampiro se encuentran fundamentalmente en tres obras románticas: *La novia de Corintio* (1797), de Johann Goethe; *El vampiro* (1819), de John Polidori; y *Carmilla* (1872), de Joseph Sheridan Le Fanu. Sin embargo, en el marco del gótico, existe una obra cuya trascendencia ha marcado las sucesivas representaciones de este monstruo: *Drácula* (1897), de Bram Stoker se inscribe como un “texto modelo” que ha funcionado como “faro” para las numerosas producciones a lo largo del último siglo. La obra de Stoker se ha situado en un punto medio diacrónico en el cual confluyen los atributos semánticos asimilados al vampiro hasta el periodo victoriano y que, al mismo tiempo, ha arrojado luz para las proyecciones textuales subsiguientes (fundamentalmente, en el cine y la literatura del siglo XX y comienzos del XXI). *Drácula* es poseedor de una fuerza semántica asombrosa para el vampiro contemporáneo que sirve, además, para realizar un mapeo de sus rasgos previos.

3. *Periodo Neogótico.* Aparejado a la llamada Revolución Sexual (Scoffier, 2003), el vampiro vuelve a surgir con fuerza en el periodo establecido entre 1960-1980 que se corresponde con el movimiento estético denominado Neogótico (Franci, 2009). Se desarrollan numerosas producciones en cine de terror y erótico (ambos, en su mayoría, Clase B) que toman a estos seres protagonistas de escenas en las cuales la sangre y el sexo casi explícito son los condimentos esenciales. En este periodo, se asocia la figura a formas de perversión, desviación y depravación sexual, a la par del reconocimiento de

otros géneros sexuales en la sociedad. Gracias a autores como Anne Rice, cuyos vampiros se involucran sentimentalmente y ponen de manifiesto la nostalgia y la culpabilidad a través de narraciones en primera persona, se profundiza el existencialismo y la condición humana en esta figura que comienza a ser leída como un otro que puede incorporarse y asimilarse al orden cultural.

4. *Periodo contemporáneo.* A partir de los '90, la reproducción textual del vampiro se vuelve masiva. Se vislumbra la incorporación del discurso amoroso, la alteridad y la combinación con la ciencia ficción, además de la incorporación de formas narrativas que surgen en el periodo anterior (proclamación de la inocencia, asunción de la culpa, aceptación de la identidad, sexualidad polivalente, orientación diegética invertida). Se propone un nuevo fantástico que incluye a estos seres como personajes recurrentes y que ya no responden a la circunscripción clásica del género sino más bien a la creación de modelos regidos por leyes de mercado (Volta, 2009). Asimismo, ciertos aspectos que surgieron en los periodos previos serán retomados para generar lecturas en clave contemporánea. De esta manera, un personaje como Van Helsing será capaz de producir toda una casta de cazadores de vampiros en filmes que van desde adolescentes con superpoderes como en *Buffy, the vampire slayer* (Fran Rubel Kuzui, 1992), hasta vampiros que cazan a los de su propia especie como en el caso de *Blade* (Stephen Norrington, 1998) o personajes históricos que defienden al mundo de la invasión vampírica como en *Abraham Lincoln: vampire hunter* (Timur Bekmambetov, 2012). De la misma forma, Drácula, quien había servido como estereotipo del vampiro en el cine del siglo XX, comienza a compartir su centralidad con otros personajes que serán releídos en los siguientes años: por ejemplo, los vampiros más humanizados que provienen de las sagas literarias de autoras como Anne Rice, L.J. Smith o, más cercana en el tiempo, Stephenie Meyer, surgen como los nuevos modelos del monstruo: un vampiro que busca convivir con los humanos, integrarse en la sociedad y se convierte en objeto de amor.

Es en este último periodo y ante estos nuevos vampiros donde pensamos centrar nuestra atención en el presente trabajo. En esta gama final de textualidades podemos comprobar que la frontera que ejercía la distinción humano/monstruo (aquella que se mantuvo firme hasta hace al menos un siglo) ha comenzado a reconstruirse y volverse lábil para discutir el mismo espacio de lo conocido y real. En otros trabajos (Gómez Ponce, 2011), definimos este proceso como una expansión de las fronteras que no implica solo una concepción ontológica sino también cultural. Nos referimos a

irrupciones del espacio externo (de lo desconocido) que encuentran formas de traducción al lenguaje de la cultura para así ser explicadas por las normas de ésta. No hablamos de una colisión o una ruptura de fronteras (ya que dicho movimiento supone una penetración abrupta y la destrucción de lo interno, tal como la invasión bárbara que saquea la ciudad o como el monstruo que destroza el poblado), sino que sostenemos que los monstruos generan un “sometimiento de fronteras”, lo que conlleva una ampliación en cierto canon de “normalidad”.

Las ficciones dan cuenta de que humanos y monstruos, en la actualidad, comenzarían a coexistir en una misma dimensión, dado que al decir de Lotman, “el mundo que al otro lado de la raya es hostil (o simplemente ‘ajeno’), en principio no se distingue en nada del ‘mío’” (1998: 106). Este esquema de ampliación permite considerar a quienes se encuentran en el espacio exterior como iguales a mí. Si en el Romanticismo no dudábamos de una otredad monstruosa y de su esencia maligna, necesitando de alguien (un héroe) que lo aparte del mundo conocido (recordemos la lucha de Jonathan Harker con el tenebroso conde Drácula), los nuevos vampiros, muy por el contrario, generan un desplazamiento de fronteras que los desvincula de su posición antitética respecto al héroe cultural.

En este sentido, pensar que el vampiro reclusa su existencia a “la experiencia de la noche” (Villegas, 1973),⁵ en la actualidad puede someterse a discusión dado que su permanencia nocturna le serviría como coordenada que permite interpelar de otra forma a la cultura. La idea de expansión y transición de fronteras que sostiene la semiótica de la cultura nos sirve como fundamento para pensar en estas nuevas formaciones metafóricas del clásico monstruo, en las cuales nos encontramos con un vampiro humanizado que se sirve de la noche (o, más bien, de su salida de ella) para cuestionar cierta idea de “normalidad” social. En otras palabras, el vampiro contemporáneo se vuelve personaje central, protagonista o, para ser más precisos, héroe: aquel que comporta la mayor carga axiológica en el entramado textual (Bajtín, 2008).

Si, como afirma Molina Ahumada (en este número), en su trayectoria se le asignan a la figura heroica diversas semánticas que dependen de la época que lo lee, también es cierto que en estas lecturas podemos hallarnos ante textualidades que discuten el modelo clásico heroico, ofreciendo nuevas y variadas significaciones. Como operación de sofisticación cultural, el héroe funciona como eje y metáfora que organiza el “afuera

⁵ Remitimos aquí a la acertada apropiación que realiza Molina Ahumada (2009) del esquema heroico y sus instancias, a partir de las propuestas de estudiosos del mito como Juan Villegas y Joseph Campbell.

cultural” y que, en su desplazamiento, puede dar cuenta de modos de apropiación de espacios y sujetos-otros. De allí que figuras monstruosas como los vampiros de las narraciones actuales puedan poner de manifiesto nuevos entendimientos de lo heroico o de aquello que Molina Ahumada define como héroe contemporáneo.

Sin embargo, creemos que en el caso de los vampiros en textos actuales, desplazamiento heroico y tránsito por el infierno sostiene una heroicidad que es, en definitiva, una búsqueda de la humanidad perdida: una nueva construcción metafórica que da cuenta del cruce del umbral de la muerte para convivir con quienes otrora fueron de la misma especie y cuyo funcionamiento retórico propicia la lectura de Otro cultural. Veamos esto un poco más en detalle.

EL OUT OF THE COFFIN VAMPÍRICO

Como ya mencionáramos, la construcción contemporánea del vampiro supone cierta radicalidad en comparación con sus representaciones previas, especialmente con aquellas que se gestaron en el periodo romántico. Sin embargo, Bruce McClelland (2010) sostiene que las narrativas actuales de vampiros mantienen atributos que determinan su anclaje en cierto “continuum”: que, en primer lugar, sea un ser que no está vivo y que, en segundo lugar, obtenga su fuente de energía de formas de vida humana son elementos fundamentales del mito que se encuentran en el nivel más básico, más allá de las transformaciones superficiales que pueda sufrir. Sin embargo, si bien estos rasgos estructurales permanecen, pareciera que el vampiro presenta variaciones muy notables en lo que respecta a su interioridad: sujeto que se debate en una doble naturaleza, entre la humana y la vampírica.

Rosalba Campra (2008) piensa que, a partir del surgimiento de nuevas formas en el género fantástico y en su cruce con la vertiente gótica, se ha producido una ruptura en el “silencio de la criatura fantástica”. Dada su posición antagónica, hasta hace algunas décadas el vampiro había sufrido la carencia de un discurso sobre sí mismo a causa de la referencia siempre a través de la voz humana (Drácula, de hecho, jamás habla; las correspondencias que conforman la obra de Stoker no le otorgan voz al monstruo). Campra entiende que este silencio se vincula con la imposibilidad de reconocimiento del Otro que, desde la década del '70, ha comenzado a ser releído críticamente desde una perspectiva distinta.

Por esta razón, al dotar al vampiro de voz se lo acerca ineludiblemente a nosotros. Su cuerpo, negado e inhumano, es ahora un cuerpo comunicable capaz de ser relator de su propia naturaleza monstruosa. La condición de otredad que ha caracterizado al género vampírico hoy es revisada (invertida) y existe una tendencia a escuchar estas voces que otrora se encontraban total o parcialmente calladas. En los últimos años, diversos productos culturales han puesto de manifiesto este cambio de perspectiva en la figura del vampiro, principalmente aquellos textos cuyo consumo es masivo.

De este modo, nos encontramos con monstruos que comportan una imagen más tranquilizadora y mucho más cercana a la cotidianeidad, producto de una “normalización mítica” que vuelve a estos seres personajes reducidos, controlados y, en su mayoría, estereotipados. En el caso del vampiro, la innovación de un vampiro reflexivo de su propia condición que proponían películas como *Interview with the vampire* (Neil Jordan, 1994) o series como *Buffy, the vampire slayer* (Fox, 1997-2003) se vuelve rasgo normalizado en sagas como *Twilight* (Bill Condon, 2009) o seriados como *The vampire diaries* (The CW, 2010-), en los cuales la naturaleza vampírica no se descubre paulatinamente sino que es revelada desde el principio y considerada objeto de amor y no de destrucción. Según Luigi Volta, son historias donde, para el lector o espectador, se “propone lo fantástico como una forma alucinatoria de la cotidianeidad; y el placer consiste en vivir vicariamente su propio ‘doble’ transformado en vampiro, en zombi, en cualquier cosa” (2009: 164).

En esta lógica de asimilación vampírica, creemos que uno de los casos más paradójicos lo ofrece una de las series televisivas de más audiencia en la actualidad: *True Blood* ([“Sangre Verdadera”], 2008-2014), drama televisivo dirigido por Allan Ball (*Six Feet Under*) y emitido por la cadena HBO. Basada en la saga *The Southern Vampire Misteries* de la escritora estadounidense Charlaine Harris, *True Blood* nos sitúa en la Louisiana contemporánea donde los vampiros, gracias a la invención de una sangre sintética, se encuentran conviviendo con los humanos: la existencia de estos seres es un hecho y los humanos han de compartir su cotidianeidad con aquellos monstruos que consideraban, hasta entonces, tan solo mito. Son vampiros, como diría Rosalba Campra, que afirman su culpabilidad y al mismo tiempo su inocencia, dado que su naturaleza vampírica es el resultado de un proceso involuntario y de una tragedia. Los humanos, por su parte, se verán obligados a hacer lugar a esta raza, incorporarlos en su sociedad y convivir con ellos como uno más.

A partir de su salida al mundo (día conocido como “La Gran Revelación”), los vampiros dejan de ser monstruos míticos y se dan a conocer como seres reales cuya existencia es tan antigua como la de la humanidad misma. En este acto, se pone de manifiesto aquello que hallamos como una nueva metáfora del vampirismo, dado que al proclamarse reales, se encuentran “out of the coffin” [“fuera del ataúd”], expresión que inevitablemente nos recuerda al “out of the closet” [“fuera del armario”] que alentó a las minorías sexuales hace algunas décadas. Es por ello que autores como Wiliam Curtis (2010) señalan que en el vampiro actual existe una similitud muy evidente con la perspectiva cultural de las comunidades homosexuales de Estados Unidos. En este gesto metafórico, existiría un paralelismo en la visibilidad pública que ambos grupos habrían alcanzado, tanto las minorías sexuales en su reconocimiento social como los vampiros en la trama de la serie. Al pensar de Curtis, “While some people view homosexuality as a moral and spiritual threat to society, vampires, as ravenous, superhuman serial killers, have indisputably been a physical threat to human beings.” (Curtis, 2010: 69) [“mientras algunas personas ven a la homosexualidad como un riesgo social y espiritual para la sociedad, los vampiros, como asesinos seriales famélicos y sobrehumanos, son indisputablemente un riesgo para los seres humanos”].

En este sentido, resulta interesante la propuesta de Eve Kosofsky Sedgwick (1990) para pensar en la analogía de la deconstrucción humano/vampiro con la crisis en la distinción identitaria del siglo XX que se hallaba determinada por el binarismo homosexual/heterosexual. Para Kosofsky Sedgwick, la entrada/salida del closet es un acto discursivo que pone en práctica una performatividad del “coming out” (declararse abiertamente), siempre variante y en pos de una proclamación de identidad. En este sentido, se pone de manifiesto la ausencia de voz en la figura del vampiro que, como mencionáramos previamente, a partir de la producción literaria de la década de los ’70, se vuelve portadora de un discurso en primera persona. Como en la construcción homosexual, se establecen así dos polos (humano/inhumano), que se condicionan mutuamente y se interpelan discursivamente. De esta manera, en *True Blood*, no es casual el uso de la metáfora del closet para evidenciar una voz antes callada porque, como afirma la autora, “el hecho de permanecer en el armario es en sí mismo un comportamiento que se ha iniciado como tal por el acto discursivo del silencio” (Kosofsky Sedgwick, 1990: 14).

Asimismo, esta salida del closet/ataúd es un intento por establecer determinada territorialidad en un mundo dominado por el discurso de la ciencia: la invención de la

sangre sintética de producción masiva, TruBlood, y la explicación del vampirismo como virus ancestral (cuyo contagio se produce por vías sanguíneas) marcan un punto de inflexión entre el orden científico y el mitológico y nos recuerdan la búsqueda incesante del hombre por explicar fenómenos históricamente incompresibles al mismo tiempo que identidades radicales. Como ha sucedido con la homosexualidad a través de la historia, existe en la serie una “justificación” cultural del fenómeno del vampirismo que explica su origen en perspectiva biológica. En este sentido, la plaga del vampirismo nos recuerda a la denominada “peste rosa” que conllevaba una patologización del otro diferente y socialmente inadmisibile.

De esta forma, la serie nos propone un giro interesante en la construcción de la imagen del vampiro en representaciones que, como mencionamos previamente, comenzaron a gestarse desde Anne Rice y sus novelas neogóticas. Sin embargo, *True Blood* va un poco más allá dado que sus vampiros son seres sobrenaturales que exigen y demandan un reconocimiento social y cultural en un mundo en el que, a simple vista, domina el discurso de lo racional. Revisemos algunos puntos interesantes sobre los monstruos que esta serie propone.

En primer lugar, *True Blood* nos muestra a unos vampiros organizados social y políticamente. Bajo la organización “American Vampire Ligue”, estos monstruos han encontrado una forma de institución jurídica que los ampara en el reclamo de la legislación pertinente para, ante los ojos de la ley y del pueblo estadounidense, ser reconocidos como ciudadanos con todas sus obligaciones y derechos. En una entrevista de debate político, Nan Flanagan, vampira vocera de la Liga de Vampiros, dice:

Nan Flanagan: We’re citizens, we pay taxes... We deserve basic civil rights just like everyone else.

Interviewer: Yeah, but... I mean, come on. Doesn’t your race have a rather sordid history of exploiting and feeding off innocent people for centuries?

Nan Flanagan: Three points. Number one, show me documentation. It doesn’t exist. Number two, doesn’t your race have a history of exploitation? We never owned slaves or detonate nuclear weapons. Most important, point number three. Now that the Japanese have perfected synthetic blood, which satisfies all of our nutritional need, there is no reason for anyone to fear us. I can assure you that every member of our community is now drinking synthetic blood. That’s why we decided to make our existence known. We just wanna be part of mainstream society. (01.01, Strange Love)

“*Nan Flanagan:* Somos ciudadanos, pagamos impuestos... Merecemos derechos civiles como cualquier otro.

Entrevistador: Sí, pero... Digo, ¡vamos! ¿Acaso su raza no tiene ningún pasado sórdido, explotando y alimentándose de inocentes durante siglos?

Nan Flanagan: Tres puntos. Número uno: muéstreme documentos. No existen. Número dos, ¿acaso su raza no tiene una historia de explotación? Nosotros jamás

tuvimos esclavos o explotamos bombas nucleares. Y el más importante, el número 3: ahora que los japoneses desarrollaron la sangre sintética que satisface todas nuestras necesidades nutricionales, no hay razón alguna para que nos teman. Es por eso que decidimos revelarnos al mundo. Queremos formar parte activa en la sociedad.”

Flanagan argumenta una lucha que sostiene un reclamo identitario para una minoría que, literalmente, ha permanecido oculta en la eterna noche. Ser “parte activa de la sociedad” y dejar de ser vistos como una amenaza significa que los vampiros serán comprendidos dentro de una noción de ciudadanía construida por la humanidad. Entre sus pedidos, exigen la adjudicación de terrenos y bienes que, en vida, les fueron propios, su inscripción en registros civiles como ciudadanos regulares, la posibilidad de contraer matrimonio entre los de su especie y con humanos, y el derecho a voto. Es lo que en la serie se entiende como la “Enmienda de Igualdad de Derechos Vampíricos” que, progresivamente y a lo largo de las temporadas, veremos cómo consigue triunfos sociales.⁶ De allí que nos encontramos con Eric Northman, uno de los personajes centrales en el seriado, que, ante las cámaras de televisión se presenta como “a tax-paying American and small business owner in the great state of Louisiana. I also happen to be a vampire” (04.01, *She’s not There*) [“un americano que paga sus impuestos y que es dueño de un pequeño negocio en el gran estado de Louisiana. Y también sucede que soy un vampiro”].

Esta búsqueda de derechos supone un aspecto importante que ubica a los personajes (vampiros o no) dentro de un nuevo escenario: si bien en otros textos contemporáneos estos monstruos se relacionan con los humanos pero permaneciendo ocultos (pensemos en *Twilight*, por ejemplo), en *True Blood* pueden integrarse a la cotidianidad de la sociedad y otorgarle un cambio radical a las historias, principalmente aquellas de tinte amoroso. Vampiros y humanos no viven un amor oculto y prohibido sino que, en este mundo, luchan por contraer matrimonio y adoptar. Esta es, justamente, la variación que presenta la relación de los protagonistas Sookie Stackhouse, joven mesera del pueblo sureño, y Bill Compton, vampiro de 150 años de edad que regresa a Bon Temps para recuperar la estancia que otrora perteneciera a su familia. Ambos personajes viven su

⁶ Asimismo, en la serie existen otras organizaciones que se oponen a esta integración, principalmente aquellas de culto religioso quienes comprenden a todos estos seres como creaciones del demonio. The Fellowship of the Sun, iglesia protestante anti-vampírica, afirmará de la mano de su vocero que: “We never should have given the vote and legitimized their unholy existence. The American people need to know these are creatures of Satan. Demons, literally. They have no soul” (*The first taste*, 2.1) [“jamás deberíamos darles el voto y legitimizar su existencia profana. El pueblo americano tiene que saber que estas son criaturas de Satán. Literalmente, demonios. No tienen alma”].

relación abiertamente en un pueblo que intenta mantener las viejas tradiciones del sur de Estados Unidos. El discurso amoroso (elemento casi siempre presente en las más recientes producciones) es el hilo conductor en la trama de esta serie donde la conjugación de las diferencias entre las especies y el deseo de amor confluyen y tejen el vínculo intersubjetivo entre los personajes. Tal como sostiene Pampa Arán (2013), podemos pensar que, tanto en este texto como en muchos otros, los vampiros son sujetos que siguen aun atados al mundo terrenal y cuya liberación parecería no depender de su voluntad sino de la intervención de un Otro, normalmente humano.

Otro aspecto vinculado a este punto es el condimento sexual que se incorpora en la interacción humano-vampiro, productor de una gran carga erótica que conecta procreación con nutrición (McClelland, 2010). Esta vieja idea mitológica que Mijaíl Bajtín (1987) pensó desde la estética grotesca, encuentra su base en los mitos vinculados al canibalismo. Uno de los motivos más recurrentes en los mitos caníbales es el exceso de amor exaltado en una afinidad semántica entre comida y amor que establece un paralelismo entre los códigos alimentario y romántico (Toporov et al., 2002). Los vampiros en esta serie recuperan este motivo mitológico por el cual beber sangre produce una gran excitación y deriva, acto seguido, en una secuencia sexual. Acciones de devorar, despedazar y destrozar se relacionan con la boca y las imágenes de la absorción de alimentos. La alimentación y el coito se vinculan y los colmillos son un rasgo de importancia, ya que la extensión de los dientes supone siempre una imagen grotesca. Recordemos que Bajtín había planteado esto en la estética de Rabelais al pensar lo cósmico y los “dientes largos que pueden tocar las estrellas” (1987: 295).

Esta imagen representa una mezcla con rasgos animales, una de las formas más características del grotesco. Además, en el caso de esta serie, los colmillos poseen una importante relación con lo fálico y la penetración, hecho que se manifiesta en sus colmillos retráctiles que vienen a funcionar como metáfora de la erección. Esta relación fálica es explícita y literal en *True Blood*, donde la sexualidad de los vampiros es más ambigua y al mismo tiempo, cargada de un erotismo exagerado. Aquella sexualidad monstruosa que comenzaba a asomarse en la década de los ´70 es ahora explotada: amor y alimentación vienen a conectarse de forma cíclica. En este sentido, Joan Forry entiende que “the vampire’s sexuality is synonymous with the thirst for blood. Because the bite functions as a metaphor for sex, the vampire is not only a predator, but also a sexual predator” (Forry, 2010: 222) [“la sexualidad del vampiro es sinónimo de su sed

de sangre. Dado que la mordida funciona como metáfora del sexo, los vampiros no son solo depredadores sino también depredadores sexuales”].

Finalmente, resulta posible pensar que la sexualidad de esta comunidad de monstruos conlleva una innovación en la interpretación ficcional de normas de géneros y prácticas en las narrativas contemporáneas de vampiros. De este modo, la vinculación con formas de poder, belleza y perfil moral en los vampiros vienen a construir un conjunto de rasgos que Joan Forry denomina “estética vampírica”. La autora entiende que, en la actualidad, la humanización de dicha estética se encuentra sujeta a un proceso de feminización según el cual los vampiros masculinos ingresan al canon de metrosexualidad y las vampiresas se representan como máquinas de matar, de suma crueldad pero en un cuerpo hiperfemenino. La construcción de la masculinidad, que en estos textos se vincula estrechamente con formas de poder, es cuestionada: la frontera masculino/femenino se vuelve difusa.

En lo que refiere a la determinación de género y sexualidad, para Forry (2010), los textos contemporáneos ponen en juego los estándares convencionales de Occidente en torno a la belleza corporal (tanto masculina como femenina) y redistribuyen las estructuras de heterosexualidad y monogamia. Por esta razón, en *True Blood* las opciones sexuales de estos seres son mucho más “amplias” y la elección de pareja depende de su deseo de sangre y no tanto del género del compañero. Son seres de sexualidad ambigua, casi polígamos, sumamente estilizados y con rasgos que bordean lo femenino. De allí que Forry afirme:

Beauty, especially for the male vampire protagonist, is a comfort, a shield from the bane of immortality. But, as we have seen, beauty functions differently according to gender in the vampire aesthetic. In the realm of the Undead, the male vampire becomes a beautiful martyr while the female vampire becomes a disastrous woman whom we love to hate. (Forry, 2010: 229)

“La belleza, especialmente en los vampiros protagonistas masculinos, es una comodidad, un escudo de la pérdida de la inmortalidad. Pero, como hemos visto, la belleza funciona de forma diferente según el género de la estética vampírica. En el reino de los No Muertos, el vampiro masculino se vuelve un mártir hermoso mientras que la vampiresa, una desastrosa mujer a la que terminamos odiando.”

Nos referimos a una imagen que contrasta con sus representaciones antiguas,⁷ dado que aquí el vampiro es poseedor de un cuerpo acabado que abstrae la imperfección:

⁷ La antropomorfización del cuerpo del vampiro es un proceso que comienza a dibujarse en el periodo Romántico. En obras como *Carmilla* o *Drácula*, estos seres tienen apariencia física netamente humana. Sin embargo, como pudimos observar, algunos rasgos delimitan su condición vampírica (la piel, los colmillos, etc.). Para una descripción más detallada, Forry (2010).

poseen un carácter altamente estilizado que se corresponde con los cánones de belleza actual. Por este motivo, para los humanos de *True Blood*, los vampiros “salidos del ataúd” son sumamente atractivos: los rasgos son cada vez más antropomorfos y su estética sigue los lineamientos de los estándares culturales de belleza occidental. Dicha atracción genera además ciertas prácticas particulares en los humanos. Mientras que algunas personas acceden a una suerte de prostitución (se dejan beber la sangre a cambio de dinero), otras utilizan la sangre de los vampiros como droga, una suerte de inductor sexual denominado “V”. Además, algunas enfermedades de transmisión sexual ingresan dentro de este mundo ficcional: por ejemplo, la Hepatitis D (variante de la verdadera enfermedad de transmisión sexual) afecta a los vampiros que, al consumir sangre infectada, permanecen débiles durante días o son llevados a la “true death” (la verdadera muerte). Así, se abre una amplia gama de comportamientos vinculados al vampirismo cuya analogía a formas sociales humanas (la bisexualidad, la prostitución, el consumo de drogas) vuelven a ampliar y resemantizar la metáfora que construye el vampiro como sujeto social.

Estos aspectos dan cuenta de una no aceptación social de las prácticas ejercidas por una “periferia” social que se esconde bajo la metaforización del vampiro como héroe cultural. En este sentido, como apunta Molina Ahumada (en este mismo número), el héroe ejerce un funcionamiento metafórico que se desplaza culturalmente. A través de la construcción retórica del vampiro que sostiene *True Blood*, se pone de manifiesto una afirmación identitaria mediante una búsqueda de humanidad, búsqueda que muchos textos contemporáneos retratan cada vez con mayor recurrencia.

Sin detenernos en los personajes protagonistas en particular (aspecto que, sin lugar a dudas, ofrece un análisis sumamente productivo para pensar la configuración de la trama de este seriado), hemos podido observar cómo en esta serie el vampiro modeliza lo humano a través de su funcionamiento como héroe, como acontecimiento textual. En el sentido bajtiniano, el vampiro podría ser pensado como héroe en tanto alude a una totalidad semántica que ofrece una exotopía: un Otro que completa, desde afuera, un centro axiológico cultural. Parfraseando a Lotman (1990), la salida del vampiro del Mundo del Tiempo Nocturno (su salida del ataúd) produce un acercamiento y un cuestionamiento al espacio de la humanidad y permite una lectura de coordenadas sociales. Es esta salida de la experiencia de la noche y la oscilación en el umbral, los rasgos que nos permiten pensarlos como nuevas manifestaciones del héroe: el vampiro

ha devenido un monstruo heroico o un héroe-monstruo que se carga volitivamente y pone de manifiesto un modo alternativo de entender lo humano.

CONCLUSIONES. INTERPRETAR LO HUMANO

Los aspectos revisados nos permiten afirmar que *True Blood* ha logrado complejizar aun más el entendimiento del vampiro: no redefine su figura sino que se sitúa en su comunidad y en las políticas que produce la interacción con los humanos, resemantizando de esta manera la metáfora original. Nos ubicamos, entonces, en un mundo ficcional donde más que nunca estas dos culturas (la del vampiro convertido y la del humano sin convertir) se encuentran y dialogan. Como sostiene McClelland (2010), la serie propone un giro interesante al preguntarse qué pasaría si la razón de la violencia del vampiro (su necesidad de sangre) fuese eliminada. Es por este motivo que los vampiros de *True Blood* vienen a lidiar con la constitución del estereotipo construido a lo largo de los siglos, imaginario del cual son conscientes.

De este modo, su lucha acaba siendo una lucha por la identidad mediante cuestionamientos sociales por parte de una minoría racial no reconocida civilmente. Este conjunto de aspectos nos permite reflexionar sobre nuevas manifestaciones del vampiro y, en particular, la reivindicación de estos monstruos en la actualidad. La afirmación de una identidad, una sexualidad y una estética particular, cada vez más antropomorfa y según los códigos de los mercados culturales actuales, los acerca más y más a los humanos. Nos referimos, en este caso, a una asimilación con la humanidad.

Hablamos de “vampiros post-Drácula” cuya búsqueda de humanidad perdida es el motivo central y recurrente (McClelland, 2010). Por esta razón, sostenemos que, en la actualidad, estos seres vienen a discutir otra frontera y construir nuevas metáforas: aquella que se establece entre lo humano y lo monstruoso, y que tiene como resultado un discurso que anuncia su existencia y que anula (aunque preventivamente) la distinción entre mito y realidad. Por ello, para autores como Jennifer Culver (2010), toda esta gama de personajes en emergencia son “vampiros que vienen a interpretar lo humano”.

Los sujetos y las prácticas que sirven para construir la metáfora del vampiro continúan variando según el momento sociohistórico, poniendo una vez más de manifiesto la naturaleza transtemporal y transcultural de estos monstruos que construyen estéticas propias. Sin agotar las numerosas aristas que nos permite trabajar

su representación contemporánea, hemos podido observar cómo en *True Blood* se recuperan numerosos aspectos de la cultura contemporánea pero en clave monstruosa (o, para ser más exactos, vampírica). Creemos que los puntos tratados (la construcción social, sexual, civil y estética; en síntesis, identitaria) nos permite reflexionar sobre cómo la figura del vampiro, otrora antagónica a la humana, hoy diluye las diferencias y asimila fenómenos que son susceptibles a partir de ahora de sufrir una “monsterización” (Cohen, 1996).

Figura que aparenta ser inagotable, el vampiro se presenta como una promesa que nos deja puertas abiertas para pensar la dinámica de la cultura contemporánea. Hoy, más que nunca, son sujetos “borders” que borran las distinciones entre bien y mal; seres cuyas problemáticas filosóficas y sociales buscan nuevos modos de interpretar y cuestionar lo humano, dando cuenta de su inagotable capacidad retórica y cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- ARÁN, Pampa (2013); “Metamorfosis de lo humano: el fantasma y el vampiro”, en S. Barei et al., *Seminario de Verano I. La pregunta por lo humano*. Córdoba: Ferreyra Editor, pp. 47-66.
- ARIÈS, Philippe (2012); *Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*, trad. de Víctor Goldstein. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- AUERBACH, Nina (1996); *Our vampires, ourselves*. Chicago: University of Chicago Press.
- BAJTÍN, Mijaíl (1987); *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial.
- BAJTÍN, Mijaíl (2008); *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BAREI, Silvia (2012); *Culturas en conflicto*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- BUTLER, Eric (2010); *Metamorphoses of the vampire in literature and film*. New York: Camden House.
- CAMPRA, Rosalba (2008); *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Madrid: Editorial Renacimiento.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996); *Monster theory: reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CORRADO, Adriana (2009); “Entre fantástico y gótico, modelos literarios de vampiros en la literatura inglesa e italiana entre fines del Ochocientos y principios del Novecientos”, en

- C. Elgue Martini y L. Volta (comps.), *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- CULLERÉ, Carlos (2009); *Un oscuro esplendor: el doble y el laberinto en la novela gótica*. Buenos Aires: Babel Editorial.
- CURTIS, William (2010); “‘Honey, if we can’t kill people, what’s the point of being a vampire?’: Can vampires be good citizens?”, en G. Dunn y R. Housel (comps.), *True Blood and Philosophy: We wanna think bad things with you*. New Jersey: John Wiley and Sons.
- CULVER, Jennifer (2010); “Dressing up and playing human: vampire assimilation in the human playground”, en G. Dunn y R. Housel (comps.), *True Blood and Philosophy: We wanna think bad things with you*. New Jersey: John Wiley and Sons.
- FORRY, Joan (2010); “Powerful, beautiful and without regrets: femininity, masculinity, and the vampire aesthetic”, en R. Greene (comp.), *Zombies, vampires and philosophy: New life for the Undead*. Illinois: Open Court.
- FRANCI, Giovanna (2009); “El neo-gótico: del fantasma del castillo al imaginario tecnológico”, en C. Elgue Martini y L. Volta (comps.), *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- HALL, Derek (2011); *Mitos y romanticismo de los vampiros*, trad. de Pablo Ripollés Arenas. Buenos Aires: Ediciones Obelisco.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve (1990); *Epistemología del armario*, trad. de Teresa Bladé Costa. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- LOTMAN, Iuri (1990); *The universe of the mind*. Londres: Indiana University Press.
- LOTMAN, Iuri (1996); *La semiosfera I*, trad. de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, Iuri (1998); *La semiosfera II*, trad. de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, Iuri (2009); “La caza de brujas: semiótica del miedo”, en *Revista Criterios*, núm. 35, pp. 17-36.
- McCLELLAND, Bruce (2010); “Un-True Blood: The Politics of Artificiality”, en G. Dunn y R. Housel (comps.), *True Blood and Philosophy: We wanna think bad things with you*. New Jersey: John Wiley and Sons.
- MOLINA AHUMADA, E. Pablo (2009); *Mitos, héroes y ciudades. Recorridos míticos por algunas urbes literarias*. Santa María: PPGL Editores.
- PONS, Pedreo Palao (2010); *Vampiros más allá del crepúsculo*. Barcelona: Editorial De Vecchi.
- SCOFFIER, Jeffrey (2003); *The sexual revolution*. New York: Running Press.
- TOPOROV, Vladimir et al (2002); *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*, trad. de Rinaldo Acosta y Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las América.

VILLEGAS, Juan (1973); *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta.

VOLTA, Luigi (2009); “Lo fantástico en el cine. Sueños y miedos del tercer milenio”, en C. Elgue Martini y L. Volta (comps.), *Fantasma, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*. Córdoba: Ediciones del Copista.

RECIBIDO: 09/08/2014 - APROBADO: 18/03/2015