

Rafael Negrete-Portillo
rnegrete@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-0833-4668>
Universidad Complutense de Madrid

(Recibido: 5 julio 2022/ Received: 5th July 2022)
(Accepted: 7 noviembre 2022 / Accepted: 7th November 2022)

SERENUM MORTIS O LA LITERATURA JUVENIL QUE VIENE: DEL VAMPIRO COMO GERMEN LITERARIO A LA POSTMODERNIDAD VAMPIRIZANTE DEL SIGLO XXI

SERENUM MORTIS OR THE COMING YOUTH
LITERATURE. FROM A VAMPIRE AS LITERARY GERM
TO THE VAMPIRIZING POSTMODERNITY OF THE 21ST
CENTURY

Resumen

La Literatura Juvenil del siglo XXI se empeña en reciclar estructuras discursivas y caracterizaciones de personajes, a la par que reconvierte y adapta sus principios estéticos a las supuestas necesidades del joven *prosumidor* actual, es decir, del consumidor y productor de contenidos a un tiempo gracias a su influencia a través de los medios de comunicación. Ante esta situación, algunos de los temas cuyo significado parecía haberse consolidado se ven sometidos a tensiones definitorias capaces de desembocar en todo lo contrario a aquello que simbolizaban en su modelo original: bien y mal, vida y muerte, monstruos y héroes... Nuestra investigación propone analizar la metamorfosis del germen vampírico en el receptor/lector juvenil postmoderno. Para ello se plantea un estudio doble: analítico y comparativo. El primero camina en busca de una definición plausible del arquetipo-prototipo primigenio del concepto «vampiro», elaborada a partir de la triangulación folclórica, artística y literaria; y el segundo aplica una fórmula comparativa que coteja el antes con el ahora en textos reales, dentro del cual, a modo de ejemplo, se emplea al personaje principal de *Drácula* (de Bram Stoker) en correlación con Edward Cullen, protagonista de la saga *Crepúsculo* (de Stephanie Meyer).

Palabras claves: Literatura Juvenil; Prosumidor; Vampiro siglo XXI; Lector juvenil.

Abstract

Young adult fiction of the 21st century strives to recycle discursive structures and characterizations of characters, while reconverting and adapting its aesthetic principles to the supposed needs of today's young prosumer; that is, a consumer and producer of content at the same time due to the mass media influence. In this situation, some of the themes whose meaning seemed to have been consolidated are subjected to defining tensions capable of leading to the opposite of what they symbolized in their original model: good and evil, life and death, monsters and heroes... Our research aims at analysing the metamorphosis of a vampiric germ in postmodern juvenile receivers/readers. For this purpose, an analytical and comparative study is proposed. The first one searches

for a plausible definition of the primordial archetype-prototype of the 'vampire' concept, which is elaborated from a folkloric, artistic and literary triangulation; whereas the second one applies a comparative formula that compares past and present in real texts. For example, the main character of *Dracula* (by Bram Stoker) is compared to Edward Cullen, protagonist of the *Twilight* saga (by Stephanie Meyer).

Keywords: Young Adult Literature; Prosumer; 21st century Vampire; Young reader.

1. Introducción

De manera sobresaliente el oscurantismo del propio concepto 'postmodernidad' se ve obligado a acoger en su seno a múltiples axiomas herederos de la sociedad *mass media* y cuanto esta ambiciona: inmediatez y transparencia. A la par, resulta relevante el auge en nuestros días de la tendencia a transfigurar la cohesión entre la imagen y su significado en algo opuesto a los fines —estéticos, icónicos o ideológicos— con los que esta fue creada, con los que aquel fue asimilado y con los que ambos aparecieron y evolucionaron hasta llegar a formar parte del imaginario colectivo y más aún en lo que a sagas de Literatura Juvenil se refiere. Ante tal vorágine epistemológica, o postepistemológica, en la que el conocimiento se ve violentado y cede su lugar hermenéutico a la doxa, a la opinión, tratar de arrojar algo de luz sobre alteraciones de figuras literarias juveniles como pudiera ser la del «monstruo clásico», supone, prácticamente, un acto de fe academicista.

Aun así, el objetivo de nuestro estudio propone analizar la metamorfosis del germen vampírico en el receptor/lector juvenil postmoderno. Para ello se plantea un examen de la in(e)volución diacrónica del concepto «vampiro», ejemplificándolo de manera práctica en el personaje principal de Bram Stoker, Drácula, y en uno de sus sucedáneos postmodernamente más pervertidos —entiéndase pervertir en su sentido etimológico—, Edward Cullen, de la saga *Crepúsculo* escrita por Stephanie Meyer: ¿cómo ha cambiado el vampiro literario original, desde su origen folclórico, hasta llegar a la Literatura Juvenil del siglo XXI? ¿Qué cualidades pías ha mantenido el estereotipo y qué estigmas han desaparecido con la adaptación del prototipo? ¿Tiene sentido denominar a la reescritura púber estético-mítica de este con el término «vampiro»?

Como procedimiento metodológico planeamos indagar en la raíz del concepto hasta su reconfiguración neosecular. De este modo, veremos de dónde nace el ser-no-muerto y definiremos qué características convirtieron al arquetipo folclórico (concepción original de la palabra) en estereotipo literario juvenil (asunción genérica del arquetipo). Asimismo, realizaremos un sucinto repaso de las primeras impresiones del motivo temático transmutadas en obras de arte y marcaremos su aportación en la idea actual del mito, pues, de una forma u otra, «a finales de siglo el vampiro se humanizará cuando surge el fenómeno de las sagas como *Crónicas vampíricas* (1976-2003) de Anne Rice y *La saga oscura* que inicia Christine Feehan en 1999» (García Surrallés, 2011: 94). Es importante resaltar que nuestro análisis será siempre sin perder de vista al lector-receptor juvenil del siglo XXI, el cual se posiciona como coproductor de contenido.

2. Vampiro vs. *vampiroides* (origen del arquetipo)

Si tratamos de rastrear cronotópicamente el origen de la figura vampírica, encontramos que esta se pierde en la génesis de los tiempos —de manera literal—, pues se llega a relacionar con la representación bíblico-cabalistica de la mujer creada por Dios para Adam, Lilith. De la misma manera, la raigambre geolocalizable del concepto «vampiro» se extiende por innumerables culturas, lugares y

estratos sociales (Morales Lomas, 2019; Izzi, 1996): desde los no muertos de Roma, hasta el *Trelke-Wekufe* o *Cuero* de los mapuches americanos, pasando por variantes, y variantes de variantes, como los *guls* árabes; el *Jian-Shi* chino; el dios de fisicidad similar a la de un murciélago que los mayas llamaron *Zotz* o *Xibalbá*; el *Utukku* de Mesopotamia e, incluso, las posibles tradiciones pseudovampíricas de España como las *guaxas* asturianas, las *chuchonas* gallegas o las *guajonas* cántabras. Lo que queda claro es que del folclore emergen, una y otra vez, seres afines a los orígenes del mito actual y su derivado postmodernista. Ahora bien, la pregunta que sugiere esta nómina de criaturas para lograr establecer un punto de partida coherente en nuestro análisis es sencilla: ¿qué entendemos, o qué debiéramos entender, cuando hablamos del concepto «vampiro original»?

Hasta treinta y seis tipos de vampiros diferentes encontramos clasificados en el clásico *Diccionario Ilustrado de los Monstruos* de Massimo Izzi (1996); todos ellos relacionados con las nociones de destrucción, tinieblas, asesinato, masacre, catástrofe, enfermedad: «el mal». A tenor de esa extensísima lista, no solo la de los recogidos por Izzi (1996), sino la de cualquier estudio sobre vampirismo, nos vemos en la necesidad de argüir una definición aceptable de «vampiro» que excluya o, al menos, limite la entrada a cuantos valores no respondan de manera razonable con la evolución de este arquetipo tradicional en su estereotipo artístico y literario juvenil.

Una de las acepciones más primitivas de «vampiro» sería la del ser que, según las creencias populares, una vez convertido en cadáver es capaz de ingerir la sangre de los vivos mediante la succión (Calmet, 1746); aserto un tanto vago e impreciso. Por ello, resulta inconcebible entender como «vampiro» a todo espécimen que, simplemente, ingiera sangre para sobrevivir. A pesar de todo, este requisito haría un primer cribado, pues eliminaría a aquellos monstruos que fueron admitidos como vampiros en tratados tradicionales como los de Summer (2008) o Baresford (2008), autores que compendiaron en un único saco a cualquier criatura folclórica capaz de succionar la vida. No, no podemos, ni debemos, considerar vampiros a las brujas devoradoras de recién nacidos; ni a los *Vrykolakas* con efectos psicológicos sobre sus víctimas; ni tampoco habríamos de admitir a aquellos *utukkus* acadios o *udugs* sumerios, espíritus de los fallecidos mal enterrados capaces de aspirarles la vitalidad a los humanos mientras duermen; ni a ellos ni a los *draugrs* nórdicos; ni a los *striges* eslavos; ni a las *lamias* clásicas ni a cualquier otra entidad de las que absorban vida ajena. Por ello, para disponer de alguna herramienta concreta, sugerimos, de momento, denominar a las variaciones que no incluyan la absorción de sangre, en lugar de como vampiros, como «vampiroides». Recordemos que en todas las culturas:

la esencia de la vida es un ánima (alma, energía o espíritu etéreo) que continúa viviendo después de la muerte, ya sea que renazca o que adquiera nuevas formas de existencia. El ánima tiene como vehículo a la sangre que por su esencia es pura. Esto nos explica el papel central que desempeña la sangre en numerosas creencias, mitos, ritos y ceremonias mágico-religiosas. Quien toma la sangre de otro se alimenta de su espíritu y adquiere su energía, sus dotes particulares, su juventud y un mayor poder. (González Christen, 2003: 53)

Si continuamos por esta línea de consanguineidad para tratar de establecer un plausible y no solo posible origen del término folclórico, encontramos que la «primera vez que se da a conocer lo que significa vampiro es en un informe del oficial austriaco Flückinger (1732) [...] que equipara un fonema serbio pronunciado por él en alemán como 'vampyr', el cual iguala a la palabra alemana 'blutausaugers (sanguijuela/chupasangre)» (Toribio-Hernández, 2018: 40). Sin embargo, para ser

precisos en la datación por escrito, habremos de remontarnos a la década anterior, a 1725, año en que un sanitario del ejército imperial comunicó a sus comandantes que algunos haiduques serbios habían desenterrado un cadáver para clavarle una estaca e incinerarlo, pues afirmaban que se había levantado de su tumba con la intención de asesinar e infectar con una enfermedad mortífera que evolucionaba en apenas 24 horas (Hamberger, 1992). Fromblad, que así se llamaba el oficial médico que refiere Hamberger, denominó a esa criatura —aprovechando unos añadidos didascálicos al margen en su informe escrito— *vampyri*. El diario de Viena *Wienerisch* se hizo eco de la noticia y publicó, el 21 de julio de aquel 1725, la historia de un hombre llamado Peter Plogojowitz el cual, según los testigos, después de muerto se había levantado de su sepultura y había chupado la sangre a nueve víctimas.

Predefinición

Por consiguiente, con una idea básica del contexto histórico del término y sus parientes culturales, nos atreveríamos a definir el arquetipo de vampiro como la imagen de un ser malvado de naturaleza humana (descartamos semidioses, divinidades...) que, tras fallecer, conserva su ánima (alma, energía o espíritu etéreo). Su cuerpo se perpetúa en un estado de incorrupción o no degeneración-putrefacción física. Dicha condición lo mantiene con un aspecto similar al de la edad que tenía en el momento de su muerte, siempre y cuando introduzca en su organismo, con relativa frecuencia, la sangre de algún ser vivo de origen animal, preferiblemente humanos.

Nos gustaría puntualizar que la definición excluye, a propósito, condiciones sobrenaturales más allá de la inalterabilidad física *post mórtem*. Por otro lado, nuestro enunciado habla de «la imagen de un ser» y no de un ser en sí mismo. La importancia de esto estriba en que, si el objetivo de este estudio es analizar la metamorfosis del germen vampírico en el receptor postmoderno de Literatura Juvenil y sus adaptaciones transmedia, este sujeto, lector o espectador, asumirá al personaje y lo filtrará desde su posición de prosumidor¹ cosmopolita, de ciudadano del siglo XXI, lo que necesariamente depende de la reinterpretación que haga de la imagen. A este respecto, asumimos el concepto de imagen aportado por Mondzain, quien concibe a esta como «una producción del sujeto que hace advenir al propio sujeto que la ha producido. [...] la imagen es, si se me permite decirlo, dos cosas en una: a la vez un operador en una relación y el objeto producido por un gesto» (Mondzain, 2020: 47), esta imagen funcionaría en paralelo con lo que Nodelman (2008) definía como sombra textual, esa alusión o anclaje al conjunto de saberes y emociones implícitos en el texto, que no explícitos, a los cuales el lector es capaz de llegar aludiendo de su propia experiencia vital y su trayectoria lectora.

3. Sobre el estereotipo literario y el artístico-plástico

Una vez concretada la definición de vampiro tradicional, es necesario revisar la proveniencia del estereotipo literario y su equivalente artístico; en otras palabras, consideramos preciso razonar qué elementos habría que añadir a esta definición folclórica para comprender la manera en que deviene vampiro en las artes pictóricas y en la literatura.

1 Sobre la figura del nuevo receptor del siglo XXI, el prosumidor, productor y consumidor a un tiempo, independientemente de que sea espectador de cine o de teatro, lector de narrativa juvenil o visitante de obras de arte, pues la triada de condicionantes que lo define es la misma: *surfeo receptivo, discriminación automática y adiestramiento multipantalla*, recomendamos Negrete-Portillo (2021).

3.1. Arte

Con gran predominio de lo figurativamente femenino, cabe mencionar el magnífico repaso que Rodríguez Domingo (2012) hace del ¿vampiro? en el arte²; sin embargo, advertimos que tal recorrido se lleva a cabo desde la prefiguración estética imagotípica de lo que venimos denominando «vampiroides», y es que es cierto que, a lo largo de la historia, han sido muchos los artistas que han empleado, de una forma u otra, este motivo tematológico como excusa subyacente para sus creaciones: seres embaucadores y succionadores de energía y vida. Ahora bien, si buscamos antecedentes más acordes a vampiro y no tanto a «vampiroides», podemos resaltar tres ejemplos claves:

1. La versión de *La pesadilla* (1790) de Henry Fuseli, el cual dibuja un íncubo que no proyecta reflejo alguno en el espejo del tocador mientras posee sexualmente a una mujer.
2. *El sueño de Eleanor* (1795), de Vincenz Georg Kininger, donde alas de murciélago descuellan sobre otros elementos. Además, muestra un ser a la izquierda provisto de grandes incisivos.
3. En esta misma línea, sin necesidad de traspasar nuestras fronteras, encontramos que Goya, en aguafuertes como *Mucho hay que chupar* o *El sueño de la razón produce monstruos*— grabados de su famosa serie *Los Caprichos* (1799)—, recrea la figura espectral del murciélago en ronda y acoso de seres humanos³.

Con el paso del tiempo, llegados a un periodo en el que la atracción gótica iba en aumento, a una época en la que la mentalidad imaginativa de los artistas románticos daría la mano a lo irracional y a los pecados de la sexualidad, las historias sobre «vampiroides» y vampiros, enmarcadas en ese espacio sobre-natural casi ilimitado, resultarían tan fecundas como aberrantes (Praz, 1984). Estamos hablando de fantasías eróticas plagadas de personajes femeninos, propiciatorios de amores destructivos, que se hallan subyugados por personajes masculinos terribles. Los primeros, aquellas mujeres, se verían caracterizadas como virtuosas e indefensas; los segundos, los hombres de estas historias, se revestirían de una apariencia tenebrosa, como seres malditos y fatídicos para cuantos los rodeaban. Lo más curioso es que, cuando se invierten narratológicamente los roles de víctima-verdugo, encontramos que «ningún siglo presentó a la mujer como vampiro, castrante, asesina, de modo tan constante, tan sistemático, tan craso, como el siglo XIX» (Gay, 1984: 207); hecho que, por ejemplo, si coligamos a los estímulos visuales ¿educativos? que nos ha regalado Disney en lo

2 Desde las miniaturas del *Beato* de la Pierpont Morgan Library y del Salterio de Blanca de Castilla, de entre la segunda década y la tercera del siglo XII; pasando por algunas de las xilografías del *Speculum Humanae Salvationis* del siglo XV, entre las que se incluye a una Lilith tentadora que ofrece una manzana y que se ve caracterizada por un cuerpo de serpiente, alas y corona; llegando hasta *El Pecado original* de Hugo van der Goes en el que un ser inhumano se halla junto a Adán y Eva... Incluso refiere los motivos incorporados por los artistas renacentistas como Rafael, Cranach, Miguel Ángel o Tiziano (Rodríguez Domingo, 2012: 216).

3 A pesar de hallarse en estas creaciones el animal vampírico en ejercicio de las funciones tales de su especie, la realidad es que muchos expertos, entre los que se incluye la propia pinacoteca que alberga estas obras de arte, el Museo del Prado, afirman que la interpretación de los *Caprichos enfáticos* respondería más a los elementos represivos y absolutistas de Fernando VII que a una representación real del mito. Estamos pues ante una suerte de vampirismo social, ante un trasunto de simbolismo donde la absorción por parte del poderoso de los más débiles funciona como identidad metafórica de todas estas imágenes. No obstante, aun cuando se trata de un tema fascinante, se aleja por completo de nuestro motivo de estudio del vampiro en la literatura juvenil actual. Si se quisiera profundizar en el tema del vampirismo social, recomendamos Klaniczay (1987); Carnero (2003) y la reciente tesis doctoral de Pérez Zurutuza, *The Evolution of the Vampire Figure in English and American Literature as Social and Economic Symbol of Contemporary Western Masculine Identity* (2016).

concerniente al espectro de edad de esas *femme fatales*, hallaríamos que las mujeres de mediana edad «vampiroides» se las suele representar en la cumbre de su belleza y su sexualidad, desde las madrastras en Blancanieves y Cenicienta, hasta Úrsula o Maléfica (Bell, 1995).

En cualquier caso, durante aquel periodo de cierre dieciochesco y apertura decimonónica, la representación gráfica, pictórica, ilustrativa... la imagen plástica se conecta, por fin, con la literatura y, en una paradoja de retroalimentación vampírica, se nutre de ella. Tanto es así que los ilustradores encargados de iluminar, u oscurecer, según se mire, las publicaciones relacionadas con el tema fueron «incorporando elementos más explícitos –como los aportados por Tony Johannot, en sus ilustraciones tituladas *Cauchemar* (c. 1830) o *Smarra* (1845)–, que evidencia el avance del vampiro masculino como arquetipo de la sexualidad falo céntrica y patriarca» (Rodríguez Domingo, 2012: 219). Pero no solo Antoine Johannot, sino que también los carboncillos de Theodor von Holst y J. Heinrich Ramberg para las piezas de Hoffmann y Goethe; los lápices de Clarke para algunas de las creaciones de Poe e, incluso, las propuestas de David Henry Friston en *Carmilla*, con mujeres de senos voluminosos y escenas de mayor sensualidad..., sirvieron para re-caracterizar de manera latente el concepto que nos atañe.

Con todo lo anterior, estamos en disposición de añadir a la predefinición arquetípica del apartado 2 que, gracias a la evolución del vampiro en las artes figurativas, su estereotipo pictórico mantendría dicha enunciación y se vería reforzado en la condición de ser malvado, lo que le atribuye además rasgos zoomórficos claves que lo asocian directamente con extremidades superiores similares a las de los quirópteros, es decir, lo dotan de la posibilidad de tener alas de murciélago, por un lado, y de desarrollar un tamaño superior en dientes incisivos o caninos, por otro. Asimismo, como condición extrínseca a su fisicidad, hallamos que no posee reflejo por la asimilación que se hace de este con el alma de los seres vivos.

3.2. *Literatura*

Si partimos de las definiciones propuestas para el concepto folclórico y su ampliación como estereotipo en el Arte, la búsqueda de senderos hacia los *topos* temáticos de la literatura se concreta y simplifica de forma sobresaliente. En consecuencia, para posicionar el origen literario del vampiro, conforme a lo que hemos analizado de su germen tradicional y de su homólogo plástico-pictórico, partiremos solo de aquellos textos que contengan figuras con las características descritas en los apartados anteriores. De este modo lograremos disponer de suficientes rasgos para comparar la construcción del personaje creado por Stoker con el personaje creado por Meyer y entender cuáles son los puntos en común y cuáles las perversiones que convierten el mito literario original por excelencia en su imagen postmodernista de la Literatura Juvenil.

Mucho se ha escrito sobre las posibles fuentes de Bram Stoker: Navarro Villoslada (2021), Leatherdale (2019), Lillo (2017), Olivares Merino (1999), entre otros. Tanto que a la obra del irlandés se le asocian decenas de referentes que viran desde reminiscencias bíblicas, hasta *La rama dorada* (1890) de James George Frazer; pasando por *Carmilla* (1872) de Le Fanu; la *Historia de gentibus septentrionalibus* (1555) de Olaus Magnus; *La muerta enamorada* (1836) de Théophile Gautier; el relato incluido *Los mil y un fantasmas* que Alejandro Dumas tituló *Los montes Cárpatos* (1849); el *Lokis* (1868) de Mérimée o *El parásito* (1894) de Arthur Conan Doyle... por citar solo algunos. Lo cierto es que la lista palpita interminable y, con el paso de los años, los investigadores parecen desarrollar un macabro placer en ampliarla, buscando referencias y conexiones entre los resquicios más pequeños. En consecuencia, para poder llegar a entender la transformación de este prototipo en la Literatura

Juvenil actual, proponemos la osadía de reducir tan pingüe nómina a tres textos muy concretos y lo hacemos de acuerdo con las siguientes justificaciones caracterizadoras:

- Sentimientos. *The Giaour, a fragment of a Turkish tale* (1813), de Lord Byron. Composición en la que el poeta apela al lector y presenta la conversión de este en vampiro. Seleccionamos *The Giaour* como referente porque estamos convencidos de que influyó en la constitución del personaje Drácula ya que aquí, en el poema de Byron, por vez primera aparecen detallados los sentimientos del ser que una vez estuvo vivo.

- Sangre y aristocracia. *The Vampyre; A Tale* (1819), de Polidori. Historia en la que el personaje por fin obtiene la sangre directamente dejando marcas en el cuello de sus víctimas. Hasta ahora, en otros relatos, era muy infrecuente que el ¿vampiro? obtuviera su elixir sin la intervención de un demonio, un espectro u otra criatura no humana; además, el protagonista recrea a un aristócrata inglés capaz de embaucar, casi hipnotizar, a sus víctimas por medio de la palabra.

- Poderes y localización. *The Mysterious Stranger* (1853), de autor desconocido. Imprescindible a nuestro juicio, pues, en este relato el ¿vampiro? es un antiguo caballero rumano, un viejo noble que vive en las ruinas de su castillo. Tiene el don de penetrar por las ventanas en forma de neblina y de controlar a los lobos. Sale solo de noche y, durante las horas de luz, permanece en los restos de un ataúd que conserva en lo que queda de su fortaleza. Como caracterización psicológica, se regodea en su condición vampírica y abomina ferozmente todo lo que representa el ser humano vivo.

Con tales precedentes, convergeríamos en la publicación de 1897, *Drácula*, en la cual, se vincula a esa criatura con algunas especies de murciélagos de Sudamérica que se alimentan de sangre (Greenhall, Joermann & Schmidt, 1983: 1-6). Se trata del estereotipo de mayor relevancia y prácticamente prototipo, entendiéndolo como futuro modelo, de lo que sería el devenir del concepto literario juvenil «vampiro». Stoker aún bajo la estructura epistolar la mayoría de las características que, con el paso de los años, se grabarían en el imaginario colectivo. Drácula⁴ es un conde, aristócrata como el de Polidori, con sentimientos o emociones (que recordarán directamente al interlocutor al que interpela Byron en su poema), dotado de una extraña fuerza descomunal y provisto del poder de dominar a determinadas criaturas de la noche, como en el texto anónimo de 1853. Además, se alimenta de la sangre de sus víctimas por contacto directo, dejando una característica marca en sus cuellos, preferiblemente mujeres a las que hipnotiza y seduce, volvemos a Polidori. El personaje de Stoker, feroz, despiadado con el género humano y orgulloso de su condición vampírica, también habita en un castillo y durante las horas del día reposa en un ataúd, volvemos al texto anónimo.

Definición

Así pues, la definición del concepto «vampiro» que generamos para su arquetipo tradicional y que ampliamos con aplicación en el Arte, la hemos de complementar introduciendo las características devenidas del estereotipo literario general y, más concretamente, con las del prototipo concentrado en el personaje de la novela de Stoker.

En consecuencia, nos atrevemos a decir que el vampiro del que proviene la re-creación postmoderna de la Literatura Juvenil es aquel que corresponde a la imagen de un ser

4 Nunca está de más recordar que no se ha podido demostrar la relación del personaje de la novela con el noble de la Transilvania del siglo XV llamado Vlad Drácula, famoso por someter a empalamientos a miles de sus enemigos turcos, sajones o rusos cuando eran derrotados, personaje histórico con el que el conde Drácula de Stoker solo coincide en la alcurnia nobiliaria y en el nombre (Miller, 1999: 192). En rigor, hemos de añadir también que Vlad III, llamados por algunos «el empalador», Tepes, para gran parte del pueblo rumano fue todo un héroe.

malvado de naturaleza humana, cuya ánima no ha abandonado su cuerpo tras haber fenecido. Se trata de un sujeto que permanece en un estado de no putrefacción física, siempre y cuando introduzca en su organismo sangre, preferiblemente humana y extraída directamente del cuello de sus víctimas. Para ello, podrá disponer de atribuciones zoomórficas claves como alas de murciélago, uñas o el desarrollo anormal de los dientes. A todo esto, se le suma una extraordinaria fortaleza, por un lado, y varias destrezas relacionadas con el control mental de determinadas especies de animales y el gobierno de algunas condiciones atmosféricas como la niebla, por otro. De manera particular, el vampiro no proyecta reflejo en las superficies espejadas, recela de objetos sagrados vinculados a la tradición judeo-cristiana, precisa de su tierra patria para recuperar fuerzas y evita el contacto con la luz solar: singularidades todas estas de lo que denominamos caracterización extrínseca, las cuales están imbricadas con su maldad y con todo cuanto se cristaliza de manera metafórica en esta: el odio a la especie humana, la vanagloria de la alta alcurnia, el dominio sensual, la tiranía sobre los inferiores... la sombra, la oscuridad, la animalización, la eternidad del dolor... el poder. El poder de subyugar cuanto desee, como desee y cuando desee.

Llegados a este punto, con una propuesta de disquisición asertiva propia sobre qué podríamos entender como estereotipo artístico-literario, y por ende de prototipo, de la figura «vampiro», retomamos nuestra hipótesis de partida y creemos estar en condiciones de arrojar algo de luz, o en su defecto, de eliminar algo de tinieblas, sobre los interrogantes que motivan este estudio: ¿cómo ha cambiado el vampiro literario original en la Literatura Juvenil del siglo XXI? ¿Qué cualidades pías ha mantenido y qué estigmas han desaparecido para los nuevos jóvenes-lectores? ¿Tiene sentido llamar a esta reescritura púber estético-mítica con la palabra «vampiro»?

4. Drácula vs. Cullen: Literatura primaria vs. Literatura Juvenil devenida

Sin profundizar en pormenores narratológicos de modelos actanciales o de semánticas del discurso, pues no es este el caso que nos compete, a nivel literario y en relación con la recepción del trasunto comunicativo por parte del prosumidor neosecular, asumimos que la caracterización es un «proceso de atribución a los personajes, en el discurso o el relato, de una serie de rasgos y atributos, físicos y/o psicomorales» (Valles, 2008: 169), a lo que añadiríamos que dicha atribución de rasgos determinantes podrá llevarse a cabo de manera *patente* (con descripción narrativa heterodiegética u homodiegética directa), o de manera *latente* (con asunción referencial por parte de otros personajes testigos, indirecta). Dicho de otro modo, conseguiremos llegar a saber cómo son física y psicológicamente los protagonistas de cualquier relato gracias a que el narrador nos los describa directamente cuando cuente la historia, o gracias a que otros personajes hablen de ellos.

Con las premisas conceptuales aclaradas, podemos analizar tanto la *prosopografía* como la *etopeya* y reparar cuáles son sus aspectos exteriores y cuáles sus desarrollos psicológicos: ¿cómo es realmente el conde Drácula? ¿En qué se diferencia moralmente de Edward Cullen?

Recordemos las primeras apariciones de ambos. El encuentro inicial que tiene el lector con la fisicidad del conde proviene de Jonathan Harker, que funciona a modo homodiegético como personaje-narrador-testigo. Harker presenta al protagonista de forma indirecta pues describe a un cochero que no sabremos que es realmente Drácula hasta que avance la trama: «elevada estatura, con una larga barba de color castaño y un gran sombrero negro que le ocultaba el rostro. [...] ojos muy brillantes, [...] rojos. [...] la expresión de su boca era dura, con labios muy rojos y dientes afilados, tan blancos como el marfil» (Stoker, 1993: 110-111).

Sin embargo, la primera toma de contacto que tendrá el lector postmoderno juvenil con Edward Anthony Masen Cullen resulta muy distinta. La sombría ocultación del rostro o la dureza del gesto animalizado (ojos rojos y dientes afilados) no solo se edulcora, sino que se pervierte, en el sentido más etimológico de la palabra, insistimos, hasta transformarse en algo atractivo e irresistible, pues no olvidemos que, aunque «el tema vampírico es ampliamente cultivado en la literatura juvenil del siglo XXI. [...] Estos vampiros son jóvenes, guapos y con un atractivo especial derivado de su aspecto cadavérico, aunque hermoso». (García Sullallés, 2011: 97)

Bella, personaje-narrador, en la saga *Crepúsculo*, describe de manera inicial a la familia Cullen, expresando que uno de ellos, el chico, era:

musculoso [...] cabello del color de la miel. [...] Más pálidos que yo, que soy albina. [...] ojos muy oscuros [...] sus narices, al igual que el resto de sus facciones, eran rectas, perfectas, simétricas [...] sus rostros [...] eran de una belleza inhumana y devastadora. [...] como el semblante de un ángel. (Meyer, 2005⁵)

Podemos observar que entre la novela primaria y la devenida en Literatura Juvenil se genera una situación caracterizadora diametralmente opuesta y, además, a tenor de nuestra condición definitoria de partida, imagen de un ser malvado de naturaleza humana..., el personaje de Meyer tendería más a ser un *vampiroide* que un vampiro prototípico. Estos contrastes, estas contradicciones que alejan a Cullen de Drácula y de cualquier precedente pictórico o literario, se dan a lo largo de toda la saga. No es nuestra intención cuantificar cada una de ellas, sino, simplemente, señalar las que consideramos más relevantes y significativas, cualitativamente hablando, para poder concluir en cómo la visión del receptor-lector juvenil del siglo XXI, en lo que al vampiro se refiere, mantiene poco más que la forma nominativa.

Comparemos ahora lo que el *topos* insiste en llamar «el espejo del alma» y estudiemos la manera en que se nos relata este, la cara, en Stoker. De la belleza devastadora, de los semblantes angelicales de *Crepúsculo*, pasamos en *Drácula* a un conde de rostro:

marcadamente aguileño, de nariz delgada con el puente muy alto [...] los cabellos, escasos en las sienas, eran abundantes en el resto de la cabeza. Sus cejas, muy pobladas, casi se unían por encima de la nariz y eran tan espesas que parecían rizarse por su misma abundancia. La boca [...] más bien cruel, y sus dientes, particularmente blancos y afilados, sobresalían de los labios [...] sus orejas eran pálidas y extremadamente puntiagudas; el mentón era ancho y fuerte, y las mejillas firmes, aunque hundidas. [...] Las uñas eran largas y finas, y estaban afiladas. Al inclinarse hacia mí y rozarme sus manos, no puede reprimir un escalofrío. Tal vez fuese la fetidez de su aliento. (Stoker, 1993: 120-121)

Aunque el aristócrata aparece de manera polimórfica, descrito de diferentes maneras gracias a su poder autotransformador, en todas ellas se destila un halo negativo, desde la inicial como cochero, hasta la última descripción prosopográfica de libro en la que Mina Harker lo refiere como «hombre alto y delgado, con una nariz ganchuda, bigote negro y barba puntiaguda, que [...] observaba a la

5 Al tratarse de un ejemplar en formato e-*pub* no aparece el número de la página. Procedemos de la misma manera de aquí en adelante en los fragmentos extraídos de esta edición.

preciosa joven. [...] facciones duras, crueles, sensuales, y sus dientes, grandes y blancos, que parecían más blancos todavía porque sus labios eran muy rojos, estaban afilados como los de un animal» (Stoker, 1993: 336). Una vez más, el irlandés recurre, para caracterizar a Drácula, a la animalización en sus dos variantes, en primer término «el personaje transfigura de forma abrupta y total su apariencia, [...] en segundo término, se limita esta atribución de bestialidad o de mera deshumanización al comportamiento desnaturalizado de un personaje» (Álamo, 2006: 206).

Empero, la animalización de Edward en la saga juvenil se expone con un halo positivo, protector incluso, nada amenazante. Tanto es así que cuando Bella, en un sueño, parecía estar en peligro por encontrarse en presencia de un gran lobo, el vampiroide apareció, tal y como lo describe el personaje, «caminando muy deprimida de entre los árboles, con la piel brillando tenuemente y los ojos negros, peligrosos. [...] Di un paso adelante, hacia Edward. Entonces, él sonrió. Tenía dientes afilados y puntiagudos. –Confía en mí –ronroneó» (Meyer, 2006). ¿Ronroneó? Desde luego una animalización ronroneante no encaja con los descriptores del mal y de la deshumanización. Incluso la cosificación que en la novela de Stoker funciona umbría y tenebrosa, pues equipara a Drácula con la niebla que él mismo crea, con las minúsculas motas de polvo o con un cuerpo (objeto que no proyecta sombra, que no tiene reflejo y que reside en la oscuridad de la noche), no tiene nada que ver con la cosificación iridiscente de Edward Cullen:

A la luz del sol, Edward resultaba chocante. [...] su piel centelleaba literalmente como si tuviera miles de nimios diamantes incrustados en ella. Yacía completamente inmóvil en la hierba, con la camiseta abierta sobre su escultural pecho incandescente y los brazos desnudos centelleando al sol. Mantenía cerrados los deslumbrantes párpados de suave azul lavanda, aunque no dormía, por supuesto. Parecía una estatua perfecta, tallada en algún tipo de piedra ignota, lisa como el mármol, reluciente como el cristal. (Meyer, 2006)

La oscuridad del prototipo es regenerada en luz; la niebla es convertida en mármol cristalino y las motas de polvo transformados en diamantes incandescentes.

En lo tocante al eros, si ponemos en la misma balanza la sensualidad y la posesión carnal de Drácula unido al modelo tiránico de su psique, frente a los preceptos moralistas de Edward Cullen y su mentalidad cosmopolita, veremos que la *etopeya* de sendos personajes difiere. El conde posee todas las características de la perversidad y la codicia: un ser enmascarado en su condición de nobleza y refinamiento que realmente planea conquistar/colonizar Inglaterra. Una aberración egoísta, cuyo humor apático comparece empeorado en engrimiento patrio cuando relata el pasado de los suyos: «Nosotros, los szekler tenemos derecho a sentirnos orgullosos, ya que por nuestras venas corre la sangre de muchas razas valerosas que se batieron como leones por defender su soberanía» (Stoker, 1993: 137). Nada ni nadie podrá detener su propósito, nada ni nadie parece ser rival de su poder. Por contra, la caracterización psicológica de Edward Cullen roza la mojigatería religiosa: tampoco podemos olvidar la declarada fe mormónica de su autora, hecho muy loable en nuestros días. Cullen es pintado amable, conciliador, sensato, humilde, capaz de sacrificarse y evitar la tentación sexual, apto para enamorarse y declarar a Bella: «yo era de esa clase de chicos que tan pronto como hubiera descubierto que tú eras lo que yo buscaba me habría arrodillado ante ti y habría intentado por todos los medios asegurarme tu mano» (Meyer, 2006). Tanto es así que en lo que a la condenación del alma de la chica se refiere, si Bella cayera en la necesidad de consumir el pecado carnal, Edward aduce que preferiría arder en las llamas del infierno antes que impedir que ella pudiera entrar en el cielo.

Su afabilidad y humor empático no variarán a peor como los de su prototipo stokeriano cuando refiera sus orígenes, al contrario, el clan Cullen comparece preguntándose: «¿No podríamos haber evolucionado igual que el resto de las especies, presas y depredadores? [...] ¿tan difícil es admitir que la misma fuerza que creó al delicado chiribico y al tiburón, a la cría de foca y a la ballena asesina, hizo a nuestras respectivas especies?» (Meyer, 2008). Moralidades opuestas en constructos psicológicos que nada tienen que ver, al igual que nada, o casi nada, tienen que ver las fisicidades del vampiro Drácula con la del vampiroide Edward. La pregunta entonces es si esto será porque la autora, concedora de los mecanismos de la Literatura Juvenil, es consciente de que los «textos literarios invitan a los lectores a verse a ellos mismos y a los acontecimientos de sus propias vidas en función de lo que le ocurre al protagonista de la historia» (Taberner Sala & Tagüeña Segovia, 2020: 116). En nuestra opinión, la respuesta es sencilla: sí.

5. Conclusiones

Comenzábamos este estudio aludiendo a la dificultad misma de entender el término «postmoderno». Esta ¿tendencia? y todos sus «hijos pródigos», desde la metaficción a la auto-ficción, van ganando día a día nuevos adeptos, devotos de los postcánones que rebuscan minorías dentro de las minorías, que mixturán culturas con contraculturas —e inculturas, añadiríamos nosotros—, que demuelen las fronteras de los géneros, incluidos los de la Literatura Infantil y Juvenil. Ante el auge de los ideales *mass media* que prometían estar informados de todo de manera instantánea y no manipulada por nadie, nos hemos visto desbordados, como adujimos, por opiniones que se convierten en epistemes, y más aún cuando hablamos de jóvenes lectores nacidos de lleno en la tolvanera digital de las redes sociales. Y así, inmersos en este panorama, la Literatura Juvenil, como cualquier otro procedimiento de cariz artístico en el que un emisor desee comunicar un mensaje a un receptor, también se ve obligada a adaptarse. A adaptarse o a que la adapten a la fuerza.

Y es que el receptor se ha convertido en un actante activo y no solo reactivo-*a-posteriori*. Ahora es capaz de intervenir en el proceso de creación y de emisión. Lo que Rosique Cedillo (2010) explica como *homo-civis* y *homo-spectador*, nosotros lo entendemos como *prosumidor*: un ente bilocado en productor y consumidor de contenido a un tiempo. La relevancia de esta figura entre los adolescentes del siglo XXI —prosumidores— reside en la perversión de lo que dimos en definir como vampiro cuando in(e)voluciona hacia un modelo literario edulcorado; sobre todo porque dudamos de si tal perversión del prototipo se deba a la nueva generación de autores interesados en continuar tematólogicamente escribiendo sobre aquel motivo, o porque se deba a la reciente generación de lectores-espectadores de *narrativa transmediática*. Y es que, según Jenkins, la narración que se convierte en narrativa transmediática posee la particularidad de reproducirse múltiples veces en diferentes formatos, con diferentes lenguajes, pero, ¡cuidado! Aquí llega lo más revelador, dicha convergencia cultural no se da en los objetos-aparatos mediáticos, no, la tecnología solo funciona como catalizador y resulta que la resignificación se produce en la mente de los consumidores individuales gracias a sus interacciones con otros consumidores individuales (Jenkins, 2008: 15).

Por ello, cuando nos propusimos como objetivo analizar la metamorfosis del germen vampírico en el receptor postmoderno, sabíamos que este, el prosumidor, se trataría de público joven, adolescente, preadulto. Un colectivo de lleno sumergido en las, cada vez menos, nuevas tecnologías como destino final de esta Literatura Juvenil vampírica que pretende romper el orden epistémico. Algo, por otra parte, totalmente lógico ya que «es necesario que el joven tenga la oportunidad y el valor de enfocar

personalmente la literatura, de permitir que ella signifique algo para él directamente» (Rosenblatt, 2002: 92) y qué mejor manera de hacerlo que con todo el arsenal tecnológico del que dispone.

Hemos demostrado que los aspectos claves que definían el concepto «vampiro», desaparecen en su mayoría cuando el estereotipo artístico-literario se convierte en prototipo para la postmodernidad, es decir, hemos detallado de qué manera el «ser malvado de naturaleza humana...» deja de ser malvado si el destinatario a conocer su historia no es un adulto. Igualmente hemos revelado cómo aquella posibilidad de disponer de atribuciones zoomórficas claves como alas de murciélago, uñas o el desarrollo anormal de los dientes desaparece dando paso al bien y al brillo diamantino. Sin embargo, valores estéticos que puedan resultar atractivos a los jóvenes lectores tales como un cuerpo que «permanece en un estado de no putrefacción física», se mantienen férreos en novelas como *Crepúsculo*, eso sí, sin la necesidad de que ninguno de estos seres introduzca en su organismo sangre, preferiblemente humana y extraída directamente del cuello de sus víctimas. Los vampiroides de Meyer solo consumen animales: «Nos llamamos a nosotros mismos vegetarianos, es nuestro pequeño chiste privado. No sacia el apetito por completo, bueno, más bien la sed, pero nos mantiene fuertes para resistir» (Meyer, 2008). Del mismo modo, aquello que denominamos caracterización extrínseca, evitar el contacto con la luz solar, tener que descansar en tierra patria o recelar de objetos sagrados, así como las implicaciones de la maldad metaforizada en el odio a los humanos, las vanaglorias de alcurnia, el dominio sensual, la tiranía... parecen desaparecer por completo y sustituirse por sus polos opuestos: amor, humildad, respeto y sociabilización.

Curiosamente, algunos de los condicionantes definitorios que lindaban con el terreno de lo demoníaco como eran la extraordinaria fortaleza, por un lado, y varias destrezas relacionadas con el control mental de determinadas especies de animales y el gobierno de algunas condiciones atmosféricas como la niebla, por otro, no solo se perpetúan en la reescritura púber estético-mítica, sino que se convierten en poco más o menos que súper poderes. En palabras de Cochran: «Edward personifica las características anticuadas de los héroes de Byron del siglo XIX que aparecen en las novelas románticas favoritas de Bella. [...] se compara como Darcy de *Orgullo y prejuicio*, Rochester de *Jane Eyre*, y Heathcliff de *Cumbres borrascosas*, convirtiéndose en la figura de un clásico caballero victoriano» (Cochran 2010: 22).

De esta manera, si se tiene presente a los lectores de Literatura Juvenil como *target*, es evidente que el vampiro postmoderno —vampiroide— se ha reelaborado anteponiendo la idea de llegar a resultar atractivo a los prosumidores pre-adultos, antes que a la idea de que mantuviese su condición de personaje terrorífico impregnado de maldad. Ya no solo es la atracción de lo prohibido, del héroe fuerte, pero sensible, no; además es la efigie deseable, seductora e idolatrabable: un modelo de poder a seguir⁶. Algo que, nos guste o no, tiene todo el sentido, pues la definición que dimos de vampiro indicaba que este correspondería «a la imagen de un ser...». La imagen: esa producción del sujeto que hace advenir al propio sujeto que la ha producido... Recordemos que aquí estamos hablando de prosumidores adolescentes, de entes bilocados en productores y consumidores a un tiempo. En la era de la comunicación instantánea, coincidimos plenamente con Martínez Lucena (2010) en que la desilusión y hastío, injustificado la mayor parte de las veces, añadiríamos, de la sociedad posmoderna, ha reforzado el interés de un sector importante de la juventud, aunque solo sea por lo fascinante

6 Es de obligado rigor aclarar que, aunque la inmensa mayoría de sagas 'crepusculares' trabajan con esta perversión arquetípico-protípica del vampiro, existen excepciones menos modélicas e idolatrabables, sirva de ejemplo la trilogía de David Lozano, *La puerta oscura —El viajero* (2008), *El mal* (2009) y *Réquiem* (2009)—, en la que el personaje, un profesor honorario del turno nocturno de un instituto, presenta una caracterización bastante stokeriana en los pasajes donde se ve necesitado de sangre.

de la otredad, hacia el *topos* de la muerte. Este hecho provoca que la literatura, el cine, el arte de vampiros atrape en sus redes al público adolescente, el cual puede llegar a sentirse representado con la subcultura de lo gótico-romántico (Martínez Lucena, 2010). Así es: en el fondo, los adolescentes que bucean en los libros⁷ lo hacen, consciente o inconscientemente, en demanda de ideales con los que sentirse identificados, de criaturas incomprendidas, como ellos mismos, que les representen, que les ayuden a compartir los pesares del mundo, a protestar y desinhibirse, a amar y seguir soñando: que afiancen su personalidad.

La autora de *Crepúsculo* configura un personaje individual que, rodeado de otros personajes individuales y gracias a sus interacciones con estos, tal y como explicamos en la convergencia mediático-social que refería Jenkins, se presenta en un libro como estereotipo de vampiro in(e)volucionado —*vampiroide*— o, si se prefiere, la postcriatura de Meyer, el «vampiro posmoderno busca lo que ella cree que necesita la juventud: placer inmediato, belleza y un mundo egocéntrico donde solamente conseguir las necesidades es lo que importa» (Agustí Aparis, 2015: 35).

Y aquí es donde nos saltan las alarmas, si se nos permite la expresión, ya que, si esta búsqueda es realmente tal y como afirma Agustí Paris, nos tortura la postpregunta de si ¿no estaríamos, entonces, un paso más cerca de nuestra definición de 'vampiro: imagen de un ser malvado...!?' Es decir, si la importancia estriba en cubrir las necesidades personales dentro de una sociedad que aboga por la inmediatez del placer, la belleza y el egocentrismo... ¿no andaremos equivocados al denominar *vampiroide* a Edward Cullen? ¿No deberíamos postinterpretarlo como 'vampiro' cargado con todo su halo de maldad solo que revestido con una postmáscara postdiferente? La del poder postmoderno: el poder de subyugar cuanto desee, como desee y cuando desee.

Sea como fuere, el estudio diacrónico está realizado; la definición queda sugerida; la comparación establecida y la duda... la duda nos sobrevuela vampíricamente, dispuesta a absorber nuestra energía y a tentarnos con una continuación de este análisis: aplicar la comparativa teórica a otros textos de Literatura Juvenil, vampírica, que ayuden a mejorar y ampliar esta investigación.

7 A este respecto, sobre las motivaciones lectoras en adolescentes y otras particularidades de la literatura juvenil, recomendamos Jover (2007) y García Padrino (1998).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agustí Aparis, C. (2015). Nuevas generaciones, nuevas lecturas: La influencia de Crepúsculo en la literatura juvenil de sagas en *LIJ. Formación lectora y educación estética – Revista Espéculo*, N.º 55, Madrid: UCM, pp. 29-45.
- Álamo Felices, F. D. (2006). La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas, en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol.15, pp. 189-213.
- Anónimo (1853). The Mysterious Stranger Translated from the German en *Chamber's Repository of Instructive and Amusing Tracts*, IV (62), pp. 1-32.
- Bell, E. (1995). Somatexts at the Disney Shop. Constructing the Pentimentos of Women's Animated Bodies. En Bell, E., Haas, L. y Sells, L. (Eds.). *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, pp.107-124
- Beresford, M. (2008). *From demons to Dracula: The creation of the modern vampire myth*. Londres: Reaktion Books.
- Byron, G. G. (1813). *The giaour, a fragment of a Turkish tale*. Londres: Printed by T. Davison, for John Murray.
- Calmet, A. (1746). *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons & des esprits: et sur les revenans et vampires de Hongrie, de Boheme, de Moravie & de Silesie*. París: Chez De Bure l'aîné, Quai des Augustins à l'Image S. Paul.
- Carnero, S. (2003). Marx, 'El Capital' y el mito vampírico, en *A Parte Rei: revista de filosofía*, N.º 29 versión digital disponible en el enlace: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/carnero.pdf> [recuperado el 19/05/2022].
- Cochran, K. (2012). ¿Un caballero al viejo estilo? La historia imaginaria de Edward, en Reagin, N. R. (Ed.), *La saga Crepúsculo y su historia*. México: Continente.
- Gay, P. (1984). *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud (vol. 1): Education of the Senses*. Nueva York: Oxford University Press.
- González Christen, A. (2003). De vampiros a vampiros, en *Foresta veracruzana*, 5-1, pp. 53-58.
- García Padrino, J. (1998). Vuelve la polémica: ¿existe la literatura... juvenil? *Revista Interuniversitaria Formación del Profesorado*, N.º 31, pp. 101-110.
- García Surrallés, C. (2011). Lo gótico en la literatura juvenil. *ALLJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)* 9, pp. 87-105.
- Greenhall, A. M. Joermann, G. & Schmidt, U. (1983). Desmodus rotundus en. *Mammalian species*, N.º 202, pp. 1-6.
- Hamberger, K. (ed.) (1992). *Mortuus non mordet. Dokumente zum Vampirismus, 1869-1791*. En alemán, trad. En Ardanay (2007) y en Bräunlein (2012)], Viena: Turia & Kant.
- Izzi, M. (1996). *Diccionario ilustrado de los monstruos*, Buenos Aires: José J. de Olañeta Ediciones.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós
- Jover, G. (2007). *Un mundo por leer. Educación, adolescentes y literatura*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- Klaniczka Y. G. (1987). "Decline of witches and rise of vampires in the 18th century Habsburg Monarchy" en *Ethnologia Europaeae* N.º 17, pp. 165-180.
- Leatherdale, C. (2019). *Historia de Drácula: [Un ensayo sobre la obra maestra de Bram Stoker, el conde Drácula y los orígenes del vampirismo]*, Barcelona: Arpa
- Lillo, A. (2017). *Miedo y deseo. historia cultural de Drácula (1897)*. Madrid: Siglo XXI de España.

- Martínez Lucena, J. (2010). *Vampiros y zombis posmodernos*. Barcelona: Gedisa.
- Meyer, S. (2006). *Crepúsculo*, traducción de Pallarés San Miguel, J. M., Madrid: Alfaguara. [e-pub]
- Miller, E. (1999). Back to the Basics: Re-Examining Stoker's Sources for 'Dracula', en *Journal of the Fantastic in the Arts*, N.º 10 (2), pp. 187-196.
- Mondzain, M.-J. (2020). La imagen entre procedencia y destino, en Alloa, E (Ed.), *Pensar la imagen*, pp.: 47-62. Santiago de Chile: ediciones Metales Pesados.
- Morales Lomas, F. (2019). *Modelos infames, magia y adoctrinamiento: estudios sobre literatura infantil y juvenil*. Barcelona: Anthropos.
- Navarro Villoslada, F. (2021). Bram Stoker y el origen de Drácula. Las raíces del vampiro literario. en *Historia y vida*, N.º 644, pp. 58-65.
- Negrete-Portillo, R. (2021). El teatro cubista ante las necesidades del espectador-prosumidor del s. XXI en *Viceversa, (confluencias literarias: investigadores, creadores y docentes)*, N.º 117-2021. Extremadura: Universidad de Extremadura. pp. 63-71.
- Nodelman, P. (2008). *The Hidden Adult*. Baltimore, Johns Hopkins. University Press, pp. 76-81.
- Olivares Merino, (1999). *Evolución del mito vampírico en la literatura en lengua inglesa: de "Dracula" a "Salem's Lot"*, Jaén: Ediciones Universidad de Jaén.
- Pérez Zurutuza, K. (2016). *The Vampire: His Kith and Kin*, Charleston: Forgotten Books., Tesis doctoral dirigida por Ballesteros González. UNED. Disponible en el enlace http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Kperez/PEREZ_ZURUTUZA_Kristian_Tesis.pdf [recuperado, 19/05/2022]
- Polidori, J. W. (1819). *The vampire; A Tale*. Londres: Sherwood, Neely & Jones.
- Praz, M. (1984). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Florencia: Sansoni.
- Rodríguez Domingo, J. M. (2012). Imágenes de perversidad. El vampirismo en el arte, en *Vampiros a contraluz. Constantes y Modalizaciones del Vampiro en el Arte y la Cultura*, Granada: Editorial Comares.
- Rosique Cedillo, G. (2010). El papel del telespectador en los medios audiovisuales. De homo-spectador a homo-civis, en *Icono*, N.º 14-15, pp. 147-163.
- Summers, M. (2008/1960). *The Vampire: His Kith and Kin*, Charleston: Forgotten Books.
- Stoker, B. (1993). *Drácula*, traducción de Molina Foix, J. A., Madrid: Cátedra.
- Toribio-Hernández, A. (2018). El origen y evolución de los vampiros: monstruos de la fantasía, en *Acta Literaria* 57, Segundo semestre 2018, pp. 39-70. Chile: Universidad de Concepción: Facultad de Humanidades y Arte Ediciones.
- Taberner Sala, R. & Tagüeña Segovia, L. (2020). Álbum y desarrollo de la dimensión emocional de los lectores. Análisis de respuestas, *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)* 18, pp. 115-116. DOI: <https://doi.org/10.35869/ailij.v0i18.2698>
- Valles Calatrava, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid: Iberoamericana.

