EL MOTIVO DE LA MUJER VAMPIRO A TRAVÉS DE LA GRAN MADRE DE E. NEUMANN (*CLARIMONDE*, DE T. GAUTIER Y *CARMILLA*, DE LE FANU)

THE FEMALE-VAMPIRE MOTIF THROUGH E. NEUMANN'S THE GREAT MOTHER (*CLARIMONDE*, DE T. GAUTIER Y *CARMILLA*, DE LE FANU)

Marta GÓMEZ-MORENO
Elena Carolina HEWITT HUGHES

martaggomezmoreno@gmail.com
ehewitt@ugr.es

Resumen: La feminidad ha confinado su protagonismo al del carácter más negativo asumiendo por imposición el rol del mal o del pecado *per se*. El siguiente artículo examinará el carácter elemental y transformador del arquetipo de la Gran Madre como Madre Terrible a partir del análisis del motivo de la mujer vampiro en la literatura (*Clarimonde*, de T. Gautier y *Carmilla*, de Le Fanu).

Abstract: Femininity has been confined to the most negative natures taking, by imposition, the role of evil or sin *per se*. The following paper examines the elementary and transformative character in the archetype of the Great Mother as the Terrible Mother by means of analysing the female-vampire motif in literature (*Clarimonde*, de T. Gautier y *Carmilla*, de Le Fanu).

Palabras clave: Mujer vampiro. Gran Madre. Madre Terrible. E. Neumann. Feminidad. T. Gautier (*Clarimonde*). Le Fanu (*Carmilla*).

Key Words: Female vampire. Great Mother. Terrible Mother. E. Neumann. Femininity. T. Gautier (*Clarimonde*). Le Fanu (*Carmilla*).

1. INTRODUCCIÓN

Como una figura que produce una dominante fusión de temor, repulsión moral e incredulidad, la figura mitológica del no muerto se ha enraizado en nuestro inconsciente colectivo de forma permanente, obteniendo un indiscutible papel protagonista en la literatura, así como en el cine y en la pintura (Eetessam Párraga, 2009).

La perspectiva antropológica de la tan arcaica figura, se apoya en su universalidad a título cultural, y no sólo en el archiconocido folclore de Europa del Este. Sería pues imposible pasar por alto la relevancia de esta figura teniendo en cuenta su carácter más arquetípico en la literatura. Dentro de los modelos de feminidad agrupados en el arquetipo de la Gran Madre (Neumann, 2009), la figura de la mujer vampiro encontraría un lugar de vital importancia dentro del género gótico. Tal es así, que se convertiría en la abanderada femenina por excelencia del susodicho género.

La literatura nos muestra cómo el motivo de la mujer-vampiro ha sido el encargado de proyectar algunos contenidos del inconsciente, siempre tan censurados y ocultos bajo el dominio de la consciencia. Dichas figuras se han revelado como abanderadas de complejos sentimientos, censurados en nuestra psique, y que a pesar del paso de los años, siguen teniendo el mismo efecto. Es por ello, que en este trabajo analizamos los rasgos arquetípicos que conforman a la Mujer vampiro según arquetipo de la Gran Madre en sus diversas representaciones. Además, resulta útil estudiar a grandes rasgos el papel mitológico e histórico como parte de nuestro análisis. Ello se lleva a cabo en las secciones siguientes.

2. METODOLOGÍA

Los contenidos del inconsciente colectivo son los llamados *arquetipos* (Jung, 1970). El papel primordial del arquetipo se caracteriza por la tendencia innata a experimentar las cosas de cierta forma y no de otra. De esta for-

ma, un arquetipo es una ocasión de representación, pero, sin embargo, la imagen arquetípica propiamente dicha se constituye del material de la experiencia consciente colectiva (Jung, 2002).

El arquetipo está también formado por un aspecto místico reflejado en el instinto, que, a su vez, se divide en un dinamismo de naturaleza fisiológica y, por otro lado, sus diferentes formas aparecen como imágenes. Aún así, lo dicho hasta el momento ha sido en relación al arquetipo en sí, pero no concretamente en relación a su naturaleza.

Aunque hablemos de formación de imágenes arquetípicas, realmente éstas son irrepresentables, pero al igual que ocurre con las moléculas, éstas encuentran cierto patrón para su representación. En el caso del arquetipo, estas representaciones se denominan «tema o mitologema» (Jung, 1970: 250-255). Por regla general el sujeto se encuentra entre la conciencia colectiva, reconocida por su racionalidad y el inconsciente colectivo, ofreciendo dificultades al entendimiento medio. La conciencia subjetiva escoge las imágenes y creencias de la conciencia colectiva, siendo revelados con total naturalidad, mientras que, por otro lado, los contenidos del inconsciente colectivo se reprimen.

El arquetipo también contiene un «valor afectivo», según Jung (1970: 246), que le brinda toda su significación en la teoría y la práctica y que se transmite de generación en generación y que hace que el ser humano tenga actitudes y diga palabras cuya significación es totalmente inconsciente. Además, nos apoyamos en que todo lo que funciona de forma inconsciente, es instintivamente automático y como consecuencia de naturaleza compulsiva, sin que nadie pueda influenciar su naturaleza. Por otro lado, la «imaginación activa» (Jung, 1970: 249) es la que nos brinda la posibilidad de hallar los arquetipos mediante el descenso al mundo de los instintos, lo cual nos lleva a su vez a una inconsciencia sin habilidad de conocimiento alguno.

Al considerar los rasgos negativos de lo femenino, en su forma de arquetipos, todos los contenidos del inconsciente se expresan como «femeninos» (Neumann, 2009). De la misma forma que la mitología está llena de dioses, demonios, animales y fantasmas de índole femenina como masculina, lo inconsciente da cabida también a todo tipo de complejos, instintos y arquetipos de género masculino como femenino. Lo inconsciente va a ser por norma de índole femenino, y, por lo tanto, lo que pertenece a la consciencia será la manifestación de lo masculino. De ahí que la oscuridad propia de lo inconsciente hará sus manifestaciones a través de lo femenino en sus múltiples formas.

La denominada Madre Terrible, en términos arquetípicos, tal y como Neumann denominaría al lado negativo de la feminidad, adquiere la gran mayoría de sus imágenes del carácter negativo de la misma, manifestada a través de iconos gestados a partir de los mundos de la imaginación y la fantasía. De esta forma, a lo largo de la historia, así como a lo largo de las diferentes culturas, tal y como hemos visto anteriormente, están llenos de iconografías de la Madre Terrible. Desde la mitología a las fábulas de todos los tiempos del ser humano hasta nuestros sueños más horribles, la otra mitad oscura de lo femenino ha hecho su aparición a partir de brujas, espectros, vampiros entre otros (Neumann, 2009). Así pues, se puede observar que si, de un lado, lo femenino administra calor, vida, alimento y amparo, su lado oscuro es sinónimo de muerte, abismo, necesidad de víveres, peligro y desamparo. Así que nos encontramos con una mujer que, por un lado, da vida y, por otro, también la arrebata. Este poder femenino de maldad, encarna a una mujer sedienta de sangre en todas sus acepciones. Es decir, en términos generales, encarna la muerte y la destrucción de todo aquello a lo que ha dado vida. No siempre la representación de las figuras terribles femeninas se da con un aspecto horripilante. Existen muchas figuras femeninas poseedoras de rasgos propios de una bella mujer, mediante los que se sirven para seducir y poder desplegar sus mortíferas intenciones (Neumann, 2009). Seductoras o no, están ligadas a lo negativo inherente al ser humano. Ya sea como devoradoras de almas, como soberanas de la destrucción, señoras de los inmortales, como guardianas de las puertas del inframundo, o como antropófagas de infantes y parturientas fallecidas, así como bebedoras de sangre, es más que evidente la realidad de lo negativo en lo que gira al aspecto terrible de lo que se denomina como la Gran Madre (Neumann, 2009).

No obstante, es importante discernir en el hecho de que Neumann en ningún momento se estará refiriendo a los aspectos de la psique del *género* femenino o masculino (Ashton, 2010). Así que la masculinidad es acogida por aquello que es conocido, ya que tiene que ver con la consciencia, mientras que la feminidad es caracterizada por el misterio que la rodea, debido a su pertenencia al inconsciente. Esta primera diferenciación más o menos caracterizada da paso al segundo estrato de la feminidad que Neumann llama el *Uroboros*. En este estrato, los opuestos como la feminidad/masculinidad o lo bueno/malo se presentan en porciones iguales. Es sólo durante el tercer estrato que el Arquetipo de la Feminidad llega a ser más evidente en su género, quedando aún igualadas las partes buena/mala. Es sólo ahora cuando la forma de la Gran Madre se desarrolla como la Madre Terrible o la Gran Madre, o bien ambas se entremezclan, lo que también es denominado como la Gran Madre.

Neumann utiliza un esquema distinto para probar la división de la feminidad en dos caracteres: el elemental y el transformador (Neumann, 2009). El primero, se refiere al estado matriarcal de la psique o en su otra cara a la simbología inherente a este carácter de la maternidad donde se detalla un estado en el que la consciencia se ve arrasada por el inconsciente.

Mientras que el carácter elemental se decanta más por lo conservador, así como por el lado más estático de la mente, el transformador destaca por su carácter más dinámico. Por otro lado, ambos, el elemental y el transformador, con frecuencia cooperan, pero al final uno acaba dominando al otro. Allí donde la parte central gira en torno al cambio y al desarrollo, el carácter transformador prima; mientras que donde prevalece la subsistencia del *status quo*, el carácter femenino elemental predomina. El contenido y el continente (Neumann, 2009) son los encargados de darle forma al carácter elemental de la feminidad. A priori, el carácter transformador está dentro del carácter elemental, de la misma forma que la vida es inherente a la naturaleza. Más tarde, el carácter transformador se separa, adquiriendo su propia identidad, de la misma forma que el infante se separa de su madre. Así pues, los aspectos simbólicos del carácter transformador de la feminidad son protagonistas de los cambios misteriosos que se dan dentro del cuerpo de la mujer como son la menstruación, el embarazo, el alumbramiento o la capacidad de producir leche de la sangre (Neumann, 2009). Encontramos, pues, diferentes combinaciones de la feminidad (McManus, 1999).

Las figuras elementales que tienden a ser estáticas y cíclicas y se inclinan a actuar fuera de su propio poder, las catalogamos como maternal (M). El carácter elemental positivo de la feminidad desemboca en la Gran Madre (M+). Es la protectora, y da cobijo. Es de una belleza desmesurada y a menudo es relacionada con los colores de la tierra y con la imaginería de la vegetación. La feminidad elemental negativa es o bien la Madre Terrible o la Vieja Bruja (M-). Atacan o destruyen mediante su poder opresor. Tiende trampas, secuestra, devora, desmiembra y castra. Es fea y puede tener cualidades típicas de un monstruo. A menudo se le asocia con el negro, y el rojo de la sangre, así como con la imaginería de la muerte.

La feminidad ligada al carácter transformador se designa como el *ánima* (A). La figura femenina del carácter transformador suele ser joven y lo más parecido a un igual. Suelen ser dinámicas, instigadoras del cambio positivo o negativo. A menudo actúan de forma indirecta, utilizando para ello el poder de otras personas o cosas.

La figura femenina positiva del carácter transformador (A+), por ejemplo, inspirada en la Virgen, socorre al protagonista, bien atrayéndolo o bien inspirándolo a él o a ella, sobre todo a través de la sexualidad. A menudo es asociada con colores pálidos o tonos pastel, especialmente los colores del cielo. Es inocente y natural, de una belleza etérea.

La feminidad del carácter transformador es encarnada por una Seductora, o Joven Bruja (A-). Se centra en debilitar o destruir al protagonista a través de la seducción, los hechizos negativos, o la tentación. Es asociada a colores vivos, especialmente el rojo y el negro, y es de una belleza voluptuosa y exótica.

El hombre, según se recoge en palabras de Neumann, a menudo experimenta el aspecto transformador de la feminidad como una provocación (Ashton, 2010). Se presenta ante él como una fuerza que impone en la masculinidad actuación y cambio. El aspecto de *ánima* debe experimentarse como una mujer de carne y hueso que da lugar a una fascinación positiva o negativa, dependiendo si su imagen es seductora o abominable.

Desde el principio hasta el final de la simbología expuesta por Neumann, el susodicho símbolo gira en torno a lo que se conforma como punto central dentro de la esencia de lo femenino. Además, el autor indica que el interior de éste: «mujer= cuerpo=recipiente» (Neumann, 2009: 51) es desconocido, llegando incluso a ocurrir en su interior todas las funciones vitales básicas. Añade, por otro lado, si pensamos en las partes que lo conforman- (labios, ojos y orejas, genitales, ombligo, piel, boca o el ano), que para el hombre primitivo todos poseen un acento *numinoso*. De ahí que sean objeto de decoración o de un trato especial, desempeñando una función muy relevante en todos aquellos ídolos en los que el ser humano dibuja de forma artística su propia realidad.

Es por lo tanto que Neumann extiende su teoría ligando lo desconocido del interior del cuerpo humano —aquello que es oscuro y misterioso— con el mundo del inconsciente y de los instintos. Una vez más la teoría de Neumann se sostiene en cuanto a la relación de la feminidad y su representación de lo inconsciente. No debemos olvidar que la representación de lo femenino por medio de estos dos caracteres nos supone un intento de traducir de manera uniforme tanto la experiencia que la mujer tiene de su feminidad como la experiencia que el varón tiene de lo femenino.

3. ANÁLISIS

Es hora ya de introducirnos en el análisis de nuestro objeto de estudio. Tal y como ha reflejado la mitología, las mujeres vampiros fueron dotadas o de una gran belleza o de un físico monstruoso. De una forma u otra, su fuerza hipnótica bien por el terror que producen su presencia, bien por el esplendor de su hermosura, es un cepo perfecto para sus víctimas.

Allí donde la transformación de la materia se denota con más claridad, es en la transformación alquímica de la personalidad humana. Pero mucho antes de aparecer en los misterios como una experiencia anímica y personal, se vive en su proyección en la naturaleza ánimada. De ahí que se dé la relación entre la simbología de lo somático y del recipiente, relacionada con el Gran Femenino, donde se da la simbología más abstracta del carácter matriarcal.

Dentro de su simbología, al igual que la sangre se transforma en leche, como derivación del nacimiento y como obra de creación por parte del Gran Femenino. El elixir de la vida conserva su simbología natural y se manifiesta en los símbolos de la planta o del fruto de la inmortalidad, de la flor, o de la pepita y además, según demostraremos más adelante, de la sangre como fruto de la vida (Neumann, 2009).

Lo inconsciente se experimenta como maternal-femenino si lo relacionamos con esa consciencia. De la misma manera que la mitología en sí, llena de dioses, demonios, animales, así como espíritus femeninos y masculinos, lo inconsciente está repleto de complejidades, instintos, impulsos y arquetipos, ya sean propios de lo femenino, como de lo masculino. Pero es necesario recalcar que, por lo general, lo inconsciente se revela simbólicamente como lo femenino, y la consciencia simbólicamente como lo masculino. La realidad simbólica de la Madre Terrible toma prestadas la mayoría de sus imágenes del «lado interno» (Neumann, 2009: 154), o dicho de otra forma, el carácter elemental negativo nace de la imaginación y la fantasía, y no en el mundo real. Es totalmente comprensible, ya que este Terrible Femenino forma parte del inconsciente.

La mitad oscura del Gran Femenino tiene cabida en la mitología de todos los pueblos con todo tipo de seres (desde brujas, fantasmas y vampiros, que dan luz verde), como parte de la nocturnidad de la vida y la psique humana, a sus seres más horrendos. Y si una vez la vida, la naturaleza y el alma experimentó a una mujer que da vida y sustentó a sus hijos, además de protección, su opuesto, también es visto en la imagen de lo femenino, dando lugar a la muerte, a lo amenazador, y la a angustia como parte de la Madre Terri-

ble. Así pues, la mujer que da a luz, es la misma que quita la vida, que engulle, que caza y apresa a sus víctimas (Neumann, 2009).

Los atributos de la feminidad acentúan como recipiente de la muerte, el infierno y el mundo subterráneo que son variantes del receptáculo terrible, del mortífero recipiente ventral negativo en que se encarna el opuesto exacto a su aspecto positivo repartidor de vida (Neumann, 2009). La diosa terrible aparece así recubierta por las características de la lascivia y la seducción que alientan a la devastación y al pecado. El amor y la muerte se desembozan como las dos caras de la misma diosa (Neumann, 2009). Y del mismo modo que en el ritual de fertilidad, sexualidad y alimento forman una unidad, las diversas formas de expresión que hacen referencia a la sexualidad aparecen salpicadas de términos relacionados con la alimentación. De ahí la relación que en nuestro estudio podemos establecer con la Mujer vampiro y su uso de la sexualidad como forma de abastecerse mediante de sus víctimas. Es por ello que la magia sujeta al dominio de la feminidad comenzó por ser una magia alimenticia y sólo mediante la magia de la fertilidad terminó siendo magia sexual y «hechizo amoroso» (Neumann, 2009: 176). Esa faceta, sin duda, añade algo más a nuestro análisis de los rasgos negativos propios de la feminidad, ya que, tal y como demostraremos más adelante, la mujer vampiro hará uso de la capacidad de hechizar mediante la lascivia para alimentarse.

El seno, la puerta y fauces son consignados en atraer, tragar y, en definitiva, liquidar. En términos mitológicos este poder de succión se encarna en el poder que éste tiene sobre el ser humano, la vida, la consciencia y el hombre, a cuya atracción sólo el héroe puede supuestamente escapar, no siendo así en todos los casos (Neumann, 2009).

La protagonista de nuestro objeto de estudio recurre de forma reiterada al mismo patrón de comportamiento. Con esta primera succión del poder de la voluntad de la víctima, como símbolo de la consciencia, la Mujer vampiro acaba engullendo la sangre de la víctima como símbolo de la vida, o destapando todos aquellos sentimientos que han estado censurados por la consciencia. Tomando a Neumann como base de nuestro estudio, trasladamos su proposición a la literatura de vampiros, donde encontramos la consciencia como símbolo de la masculinidad, de lo correctamente establecido por la moralidad, encarnada por los hombres protagonistas, mientras que las Mujeres vampiro encarnan lo inconsciente. Es decir, el inconsciente (la feminidad) acaba con la consciencia (la masculinidad) de la misma forma que lo asesina físicamente o bien anula su voluntad para sus propios fines. La lucha entre la

víctima y la Mujer vampiro es vista de la misma forma que lo es, cuando lo que subyace en nuestro inconsciente intenta ganar la batalla a la censura de la consciencia.

Lo ineludible de que la tierra y la vida vistas como femeninas tengan que estar incitadas a la fecundación y reavivarse con sangre, muerte y cadáveres, es el concepto que el canje de la vida por la muerte en la naturaleza viene a fortalecer incesantemente, y que recubre al Gran Femenino como terrorífico y espantoso. Por ese motivo, es posible, una vez más, incluir en esta lista de diosas terribles, la figura de la Mujer vampiro, haciendo hincapié en su particular canje de la vida por la muerte. Del concepto de la renovación por la sangre, reforzando sus características de Madre Terrible como parte de la constelación que conforma el Gran Femenino.

El arquetipo de la Gran Madre se ve reforzado por la idea de proyectar lo varonil en la figura femenina que conforta su interior, es decir, el *ánima*. Esta figura es representada en figuras como la sacerdotisa, la Sofía o bien la Joven Bruja, haciendo que la vinculación hacia éstas sea mayor, «cuanto más inconsciente sea el varón» (Neumann, 2009: 291). De esta manera, podemos observar cómo la psique masculina se ve regida por una compañía de mujeres de todas las edades con poderes mágico-espirituales.

La idea de acercar este análisis al arquetipo femenino, subyace en la realidad simbólica de la toma de imágenes de lo femenino originadas en la imaginación y la fantasía, y qué mejor para ello que su representación en una narración del género gótico. Este hecho resulta incomprensible en la realidad por tratarse de un símbolo de lo inconsciente (Neumann, 2009). La mitología y las narraciones populares de todos los pueblos y todas las épocas, hasta en lo más profundo del ser humano, las pesadillas, las brujas, vampiros, espectros y fantasmas, han hecho mella en el ser humano con igual similitud. De ahí que en la imagen de lo femenino no sólo se describiera como la bondad *per se*, sino además como un ser que puede tornarse en peligro, sufrimiento y amenaza.

El carácter elemental negativo, sin embargo, a diferencia del carácter elemental positivo, nace en la experiencia interior, y la desazón, el pánico a la naturaleza inherente al Gran Femenino. No obstante, no siempre pueden relacionarse los atributos que ejercen al margen de lo teóricamente establecido para lo femenino. Al no dejar de ser menos habituales, las veces en las que se observan que esas reacciones psíquicas negativas son relacionadas con la Madre Terrible, Neumann nos brinda la oportunidad de conocer en qué términos habría que interpretar a la Madre Terrible en general. Pero siguiendo la

proposición de Neumann, en términos más genéricos, nuestra tarea es la preguntarnos, en el caso que nos concierne, el del motivo de la Mujer vampiro, cuál podría ser el fundamento de este ansia humana, así como ahondar y describir en qué términos debería ser interpretada, en este caso ayudándonos de la literatura.

A lo largo de nuestro análisis, podremos observar cómo el inconsciente del texto nos provee con más pensamientos inconscientes. Los deseos del inconsciente se manifestarán a través de diversos fenómenos físicos y mentales, tales como los sueños, fobias, enfermedades psicosomáticas, cuya interpretación psicoanalítica incrementará nuestro conocimiento, además de la simbología que se esconde tras la conducta del ser humano.

También es necesario destacar los rasgos comunes del motivo de la Mujer vampiro, para más tarde entrar en detalles, analizando otros rasgos dentro de ambos caracteres y que se despliegan en diferentes personajes que se han creado a partir del motivo de la mujer vampiro. A priori, nos puede parecer que todas las Mujeres vampiro cumplen los mismos rasgos, pero es nuestro objetivo diferenciar las particularidades negativas de cada una dentro de lo que conforman las características comunes inherentes al carácter transformador negativo de *ánima* (A-), así como las referentes al carácter elemental negativo maternal (M-). Pero centremonos ahora en los rasgos comunes a la figura que nos ocupa.

En primer lugar, observaremos el rasgo maternal del carácter elemental (M-). Éstas estarán lejos de ser figuras que encarnan el alumbramiento de vida, la protección o incluso la bondad (M+). La feminidad, dentro del carácter negativo, encajará con la figura de la Mujer vampiro debido a su naturaleza de devorar (A-). Dentro del carácter elemental negativo, el símbolo que mejor la describe es sin duda el referido a *boca negativa* (McManus, 1999), a la hora de describir el motivo de la mujer vampiro. Dentro de este símbolo, destaca la atención que recae sobre la prominencia de sus dientes, y más en concreto, de sus colmillos, como rasgo negativo de la feminidad. Este último se completa en otro rasgo común a la mujer vampiro inherente a la imagen de la feminidad transformada. Pero entremos ya de lleno en nuestro análisis.

Théophile Gautier hizo uso del motivo de la Mujer vampiro en *La Morte Amoureuse* (1836). Fue traducido al inglés con diversos titulos, tales como el de la versión que hemos usado, titulado *Clarimonde* (2011). La obra maestra por excelencia de Gautier, muestra a una mujer muerta que vuelve a la vida por la fuerza del deseo. Nos topamos con una novela cor-

ta donde la presencia del arquetipo de la feminidad hará que choque la moralidad cristiana con lo pagano. O dicho de otra forma, un claro ejemplo del choque entre lo moral y lo inmoral (consciencia *vs*. inconsciente). La feminidad, en su lado negativo, como simbología de lo inmoral, resurge con el personaje de Clarimonda, donde se mezclan lo bello con lo terrible, algo tan incompatible, y, a la vez, tan peculiar del arquetipo de la feminidad. Pero adentrémonos más en nuestro primer análisis de la obra de Gautier. Desde el principio, Clarimonda, de una belleza voluptuosa y exótica, se nos muestra como la feminidad del carácter transformador. Encarna a una Seductora, o Joven Bruja (A-). A lo largo de la obra, veremos cómo debilita a Romualdo a través de la seducción, los hechizos negativos o la tentación.

Si atendemos a lo dicho anteriormente, el hombre a menudo experimenta el aspecto transformador de la feminidad como una provocación (Ashton, 2010). Se presenta ante él, como una fuerza que impone en la masculinidad actuación y cambio:

> *And gazing I felt opening within me gates that had until then remained closed, vents long obstructed became all clear, permitting glimpses of unfamiliar perspectives within […] I strove to cry out that I would not be a priest, but I could not speak; my tongue seemed nailed to my palate, and I found it impossible to express my will […] she seemed conscious of the martyrdom I was undergoing […]* (Gautier, 2011: 168).

El aspecto de *ánima* debe experimentarse como una mujer de carne y hueso que da lugar a una fascinación positiva o negativa dependiendo de si su imagen es seductora o abominable. Romualdo, como seminarista, sólo ha conocido lo femenino en la proyección de la Madonna, como Madre de la Iglesia, visto desde el carácter positivo transformador de la Buena Madre (M+) (Andriano, 1993). Aquí vemos todos los colores relacionados con la Virgen que, a su vez, proyecta a la Buena Madre (M+). Estos colores son los tonos pasteles y colores claros (Neumann, 2009). Así pues, en aspecto, Romualdo la compara con María, la madre de Jesucristo:

> *The greatest painters, who followed ideal beauty into heaven itself, and thence brought back to earth the true portrait of the Madonna […] she was rather tall, with a form and bearing of a goddess. Her hair, of a soft blonde hue […] Her forehead, bluish-white in its transparency […]* (Gautier, 2011: 166-167).

Clarimonda también proyectará el lado negativo de la feminidad, a priori desconocido para él, ya que es la primera mujer que vislumbra tras este halo de feminidad bondadosa (Andriano, 1993). Lo desconocido para él era todo aquello que proyecta Clarimonda; ese *ánima*, que está relacionado a su vez con el arquetipo de la Madre y que nunca ha llegado a conocer:

> *I had never gone into the world […] I knew in a vague sort of a way that there was something called Woman, but I never permitted my thoughts to dwell on such a subject, and I lived in a state of perfect innocence* (Gautier, 2011: 165).

Dicho de otra forma, la seducción, en definitiva, la proyección de lo inmoral. Es por ello, que incluso llega a comparar el conocer a esta seductora mujer con el hecho de interferir en su integridad como sacerdote, ya que todo esto se da en mitad de la Eucaristía, algo por el momento, demasiado sagrado para Romualdo:

> *I accidentally lifted my head, which until then I had kept down, and beheld before me, so close that it seemed that I could have touched her […]* (Gautier, 2011: 166).

En su aspecto del carácter transformador, en términos generales, sus rasgos incluyen juventud, así como la idea de instigar un cambio en el protagonista. Clarimonda cumple con los rasgos de juventud, además de influenciar al protagonista de forma totalmente indirecta, teniendo un claro efecto psicológico sobre Romualdo, de ahí su rasgo de arquetipo. Esto en términos más específicos, aunque por otro lado, su carácter transformador negativo (A-) también queda demostrado a partir de la exótica belleza con la que es descrita, destacando su porte de diosa, así como su voluptuosidad hipnotizadora:

> *Teeth of the most lustrous pearl gleamed in her ruddy smile, and at every inflection of her lips little dimples appeared in the satiny rose of her adorable cheeks […] Agate gleams played over the smooth lustrous skin of her half-bare shoulders, and strings of great blonde pearls […] descend upon her bosom* (Gautier, 2011: 167).

Romualdo incluso llega a darse cuenta al principio de que Clarimonda se aleja del concepto de la feminidad común. No podemos olvidar que Romualdo, tal y como hemos indicado anteriormente, conoce el concepto de la feminidad a partir de la imagen divina de la Virgen. Romualdo es consciente de que hay algo desconocido para él en Clarimonda y que ella se en-

cuentra en el lado opuesto al concepto, basado en la Virgen, y que él tiene de la feminidad:

> *That woman was either an angel or a demon, perhaps both. Assuredly, she never sprang from the flank of Eve, our common mother* (Gautier, 2011: 167).

Es entonces, donde a partir de la cita anterior, nos queda claro que el concepto para Romualdo de la feminidad es siempre a partir de la madre común, la Virgen María, la Buena Madre, o, dicho de otra forma, el carácter positivo elemental (M+). Más adelante, la descripción de Clarimonda nos hace creer que, además, tiene rasgos del carácter transformador positivo (A+). La figura femenina positiva del carácter transformador (A+), por ejemplo, inspirada en la Virgen, socorre al protagonista, bien atrayéndolo o bien inspirándolo a él o a ella, sobre todo a través de la sexualidad. En este caso, Clarimonda se ajusta a la fémina que atrae al protagonista a través de la sexualidad, pero teniendo la idea de inspirarlo en su transformación. Al final de la novela corta, podemos observar cómo la protagonista es vista por Romualdo como un *ánima* positiva, maternal que quiere sacarlo de la censura, es decir, de su votos de sacerdote, y con ello darle la libertad y alcanzar el *Self* (el yo; Jung, 2002):

> *Clarimonde watched me with an air of maternal pleasure, and appeared well satisfied with her work* (Gautier, 2011: 186).

Por otro lado, también queda patente la autoridad que ejerce Clarimonda sobre Romualdo a través de la seducción y el encantamiento negativo. De un lado, el encantamiento hace que Romualdo deje de tener el control de su vida:

> *[…] as though I was greatly troubled at the time, nothing escaped me* (Gautier, 2011: 168).

Clarimonda intenta expandir su hechizo negativo sobre Romualdo intentando que abandone a Dios a quien incluso llega a compararse. Intenta instigarlo manipulando sus creencias más arraigadas:

> *If though wilt be mine, I shall make thee happier than god Himself in His paradise […] Fling forth the wine of that chalice, and thou arte free* (Gautier, 2011: 168).

Nos quedaba aún por demostrar una de las peculiaridades del carácter transformador negativo de Clarimonda, la destrucción del protagonista. En

consideración al personaje de Romualdo esta destrucción es vista en lo que se podría denominar como la posesión del *ánima* (Jung, 2002). Como se sabe, el arquetipo de la Gran Madre también está relacionado con el *ánima*, ya indicamos anteriormente que la feminidad ligada al carácter transformador se designa como el *ánima* (A+ o A-). De esta forma, Clarimonda, al proyectar claramente el *ánima* de Romualdo, consigue a través del carácter transformador negativo (A-), poseer por completo a Romualdo, es decir alterar casi por completo su comportamiento:

> *I gave myself up to a thousand extravagancies. I kissed the place upon my hand which she had touched. I only needed to close my eyes in order to see her distinctly as though she were actually present* (Gautier, 2011: 53).

Romualdo intenta por todos los medios, censurar todo aquello que está desmoronando su integridad. Clarimonda, como una parte de su inconsciente que resurge, intenta devorar el camino de lo moralmente establecido que Romualdo sigue.

A menudo, las autoridades eclesiásticas o las familiares actúan como detractores de lo que se aleja de lo establecido. El personaje del abad Serapión adquiere este rol en términos eclesiásticos, los cuales tienen que encargarse de que nada ni nadie perturben los votos de Romualdo, es decir, lo creado por la censura. Con la perspectiva de nuestro análisis, este tipo de rol simboliza la voz de la consciencia de Romualdo. El abad, en todo momento y aunque no participe directamente en los sucesos que le acontecen a Romualdo, sabe certeramente que algo maligno le ronda. Conoce todos los sentimientos que están naciendo en él, a la vez que los problemas que están creándole. Es entonces, cuando Romualdo se siente culpable ante el criterio que le impone el abad como autoridad. Es decir, tal y como uno se siente ante las normas impuestas por la consciencia:

> *[…] he constantly kept his two great yellow lion-eyes fixed upon me, and plunged his look into my soul like a sounding lead, Suddenly he said, in a clear vibrant voice, which rang in my ears like the trumpets of the Last Judgment […]* (Gautier, 2011: 181).

Es entonces, cuando la voz de la moralidad, o dicho de otra forma, de la consciencia, simbolizada en el abad Serapión, entra en escena para aniquilar la influencia del inconsciente proyectado en Clarimonda. Ésta representa, una vez más, la negatividad inherente a la feminidad que se aleja de la imagen de la feminidad divina. Lejos de dar calma y bondad, brinda ansia e inmoralidad:

> *Your conduct is altogether inexplicable. You - always so quiet, so pious, so gentle - you to rage in your cell like a wild beasty! The words of the Abbe Serapion restored me to myself, and I became a little more calm* (Gautier, 2011: 172).

De nuevo, Clarimonda es asociada con los colores típicos del carácter transformador positivo de la feminidad (A+), colores claros como el blanco en su proyección de instigar el cambio en Romualdo, vista como un *ánima* positiva:

> *At that instant, I know not yet whether it was a reality or an illusion, I fancied I saw gliding along the terrace a shapely white figure, which gleamed for a moment in passing and as quickly vanished* (Gautier, 2011: 173).

También sus ojos son comparados con el color puro del fósforo, blanco, y que a su vez es de nuevo otro de los distintivos propios del carácter transformador positivo de la feminidad (A+). Clarimonda, que ha vuelto a la vida tras estar aparentemente muerta durante unos días, conseguirá transformar a Romualdo. Éste a priori ha sucumbido a los encantos de Clarimonda, produciendo en él una metamorfosis antes totalmente censurada:

> *I was no longer the same person, and I could not even recognize myself […] I was handsome, and my vanity was sensibly tickled by the metamorphosis* (Gautier, 2011: 185).

Una vez más, en Clarimonda se proyecta cierto halo maternal. Esta proyección maternal hace que Romualdo se acerque más y más a lo que desea su inconsciente, ya que Clarimonda hace que desprenda de su interior todo lo que había estado reprimiendo. Con Clarimonda, en la proyección del arquetipo de la Gran Madre, aunque sea dentro de las figuras de la feminidad, el tipo A-, brinda a Romualdo todo lo referente a la protección que da una madre, aunque en este caso, tal y como hemos indicado, aunque finalmente sea la madre que devora. Aún así, también esta cita nos recuerda que tiene un efecto positivo en él, ya que Romualdo no censura lo que siente, que tan reprimido ha estado por la presencia en su vida del sistema eclesiástico, en este caso, simbolizando la consciencia:

> *In that hour I had forgotten everything, and I no more remembered having ever been a priest than I no more remembered what I had been doing in my mother's womb, so great was the fascination which the evil spirit exerted upon me* (Gautier, 2011: 186).

Y añadimos cómo la consciencia, y, por ende, la censura intenta siempre reprimir todo lo que viene del inconsciente, y que lo proyecta la feminidad, es decir, Clarimonda:

> *But the words of the Abbe Serapion concerning her recurred often to my memory, and never ceased to cause me uneasiness* (Gautier, 2011: 188).

Finalmente, podemos observar cómo la consciencia le gana la batalla al inconsciente. Lo moralmente establecido gana a lo que censura, y es así cómo mediante el temor que le produce Clarimonda como Mujer vampiro se simbolizará el temor de aquello que se sale de la norma. Una vez más el abad Serapión, al que hemos etiquetado como símbolo de la consciencia, será el encargado de mostrarle la verdadera naturaleza de Clarimonda y sus intenciones. Asimismo, la consciencia (el abad Serapión) logrará convencer a Romualdo para que vuelva a su vida normal, donde la represión y la moralidad van de la mano:

> *Further doubts were impossible. The Abbe Serapion was right. […] Yet my priestly scruples commenced to torment me more than ever, and I was at a loss to imagine what new penance I could invent in order to mortify and subdue my flesh* (Gautier, 2011: 191).

En una última aparición, Clarimonda, en su proyección del inconsciente mediante el arquetipo de la Gran Madre dentro del carácter transformador negativo, recordará a Romualdo que ha perdido la oportunidad de conseguir la totalidad de su ser, el equilibrio, el *Self* (el yo; Jung, 2002). Tal es así, que de la misma forma que la pierde a ella, pierde su libertad. Vuelve a censurar todo aquello que ocultaba en su inconsciente y que una vez, al conocer a Clarimonda, cruzó la barrera de la consciencia para dejarse llevar por quien realmente es. En este sentido, atendiendo a la cita, observamos cómo la posibilidad de seguir conectado a su *ánima* se ha terminado. La censura ha ganado por encima de lo que desea:

> *What hast thou done? Wherefore have hearkened to that imbecile priest? Wert thou not happy? […] All communication between our souls and our bodies is henceforth forever broken* (Gautier, 2011: 194).

El propio Romuald destaca la encarnación de la perdición, en la feminidad, vista, en esta novela corta, a través de una mujer vampiro. A pesar de saber que Clarimonda le hacía feliz, y admitir que nada le hará más feliz, advierte en su narración de los encantamientos que vierten las mujeres y de la problemática que esto acarrea en el alma:

> *I have regretted her more than once, and I regret her still. My soul's peace has been very dearly bought […] Never gaze upon a woman […] for however chaste and watchful one may be, the error of a single moment is enough* (Gautier, 2011: 194).

Así pues, queda demostrado cómo la Mujer vampiro proyecta todo aquello que le reprime, en concreto, visto desde la perspectiva de la masculinidad. El consejo de Romualdo, pues, denota que todo aquello que tenga que ver con la feminidad es igual a lo inmoral, perturba el alma y, por ende, el raciocinio, ya que la mujer, en este caso, Mujer vampiro, hace aflorar todo aquello que se esconde, de ahí la peligrosidad que representa el arquetipo de la feminidad.

El motivo de la sexualidad dentro de la literatura de vampiros está sin duda perfectamente trazado en la archiconocida obra de Le Fanu, *Carmilla* (1872). De nuevo observaremos la aparición del arquetipo de la Gran Madre, pero esta vez de forma ambigua. Esta ambigüedad es causada por una de nuestras protagonistas, lo que nos ayudará a reflejar con mayor nitidez, de un lado el carácter transformador negativo (A-) proyectado en una figura femenina Seductora; y de otro, también veremos en la misma figura el carácter elemental negativo (M-) proyectado en la Madre Terrible (M-). Como distintivo de las otras obras analizadas, en este caso la novedad será la influencia que ejerce una mujer sobre otra.

El simbolismo del arquetipo está relacionado con la manera en la que éste se torna visible en imágenes concretas de la psique y que se hacen visibles también para la consciencia. Como veremos más adelante, estas imágenes pueden ser terroríficas o más amables (Neumann, 2009). El esqueleto del arquetipo está formado por la complicada estructura formada por la dinámica, simbolismo y significado, y cuyo núcleo está formado por el arquetipo. La principal manifestación de la dinámica del arquetipo está compuesta por el inconsciente con arreglo a la conducta del ser humano. Por otro lado, la composición del arquetipo está ligada, de forma inamovible, a una agitación bio-psíquica (Jung, 2002).

Ésta puede revelarse en un plano propio del carácter afectivo y que se hará cargo de la personalidad sobre la que el arquetipo se apodera. De ahí que la manifestación de los instintos en la consciencia, o dicho de otra forma, su capacidad de hacerse visibles en imágenes es inherente a las condiciones esenciales de la consciencia y el origen de ésta, como un componente de la psique de vital importancia, primordialmente está relacionado con este reflejo en ella de los procesos psíquicos del inconsciente. El contenido que obra ese

influjo inconsciente se torna frente a la consciencia en la figura simbólica de una imagen. Una imagen psíquica que deba llamar la atención de la consciencia con el objetivo de provocar una escapada. Por ejemplo, en el caso de un vampiro, deberá llamar tanto la atención como para que su rastro no pueda pasar inadvertido.

Obviamente la imagen de un vampiro, ya sea porque produzca horror o bien por su belleza hipnótica, hace que la joven Laura no pase por alto la llegada accidental de la joven y bella Carmilla, quedando impresionada por su belleza:

> *Carmilla was looking charmingly. Nothing could be more beautiful than her tints. Her beauty was, I think, enhanced by that graceful languour that was peculiar to her* (Le Fanu, 2005: 63).

De otro lado, Carmilla también proyecta el arquetipo de la Madre Terrible, una figura de carácter elemental negativo (M-). Sin duda, este arquetipo se gesta desde la infancia, ya que Laura no crece con su madre. Es, por ello, que Carmilla desde la infancia de Laura, como veremos más adelante, ocupa el lugar de la madre, pero no una Madre Bondadosa, sino todo lo contrario. De ahí que esta primera aparición fuese relacionada con un encuentro con la Madre Terrible (M-):

> *I was wakened by a sensation as if two needles ran into my breast very deep at the same moment, and I cried loudly. The lady started back with her eyes fixed on me […]I was now for the first time frightened, and I yelled with all my might and main* (Le Fanu, 2005: 10).

De nuevo, observamos cómo las dos facetas del arquetipo se despliegan en el personaje de Carmilla: la imagen terrorífica del monstruo/espectro, y la imagen dulce de bella de una joven. Al hilo de esta afirmación, las manifestaciones del inconsciente, no son sólo una expresión espontánea del inconsciente, sino también reacciones producidas por la situación consciente del sujeto. Esto quiere decir que la aparición de estos arquetipos está causada por la organización tipológica e individual, por la situación en la que se ve involucrado el sujeto, la conducta de su consciencia, su edad, etc.

El *ánima*, tan relacionada con el arquetipo de lo femenino, tiene una primera base en el género físico, por lo que puede obtener tanto un papel masculino, como femenino (Jung, 1970). En cualquier cultura, se espera que el comportamiento del hombre o la mujer siga ciertos cánones de conducta, basados en su mayor parte en los diferentes roles producidos durante la reproducción y en otros detalles.

El arquetipo contaba con un polo negativo y otro positivo. En este caso, obviamente, se le ha cedido un lugar prominente al negativo (Neumann, 2009). La acción de éste gira en torno a la transformación, disolución, expulsión y despojo, conformando así un carácter más de muerte anímica-espiritual que de muerte física en sí. De ahí que Laura, curiosamente, a pesar de ser mordida por un vampiro, no se convierte en uno de ellos. El efecto que crea Carmilla en ella es el efecto negativo de estos arquetipos y que produce un maleficio propio de una influencia a causa de la seducción, y la tentación, por ejemplo, de una bella bruja, o en este caso una joven Mujer vampiro. Es decir, de acuerdo con el arquetipo de la Gran Madre, Carmilla proyecta la Madre Terrible (M-), así como de la Seductora (A-) en relación al *ánima* negativa (Neumann, 2009). El éxtasis que producirá en Laura está relacionado con una desintegración de su personalidad, de su psique. De ahí, que el debilitamiento producido sea la enfermedad, ya sea física o psíquica, como resultado de tan absoluta influencia, siendo la única forma de acabar con este influjo de un *ánima* negativa.

Al final de la historia, observamos cómo Laura acaba muy enferma por motivos que se desconocen, pero que en ningún momento nos dejan entrever que sea por causa del vampirismo. Es ahí, donde, por lo tanto, queda reflejado el embrujo causado por Carmilla, en su proyección del A- y de la M-:

> *He told me that he could not be mistaken; no natural disease exhibited the same symptoms…He said that the patient was suffering from the visits of a vampire! […]* (Le Fanu, 2005: 94-95).

Hemos destacado el arquetipo de la feminidad encarnado en Seductora o la Joven Bruja (A-). En el polo negativo del arquetipo femenino, según el análisis, nos encontramos con figuras cautivadoras que ejercen sobre el sujeto una seducción fatal (Neumann, 2009). Ejemplo de ello son diosas como Afrodita, Ártemis, aparecidas como Lilith y Lorelei y formas personalizadas como Circe y Medea. En torno a ellas radica la característica de ser seres cautivadores y que llevan a la destrucción; seres como las ondinas, los duendes y también los elfos. Como característica inherente a estos seres, se erige su pertenencia al estrato del inconsciente:

> *Being myself wholly sceptical as to the existence of any such portent as the vampire, the supernatural theory of the good doctor furnished, in my opinion, but another instance of learning and intelligence oddly associated with some one hallucination* (Le Fanu, 2005: 94-95).

No debemos olvidar la relación de este *ánima* con otras mujeres, lo que puede representar la existencia del complejo de síntomas. A Laura le parece agradable su tacto, aún siendo una niña. Existe el primer contacto más cercano con otra mujer. Debido a su edad, puede parecerle agradable la presencia de Carmilla, ya que su primer contacto con ella es parecido a la falta de contacto maternal. No hay referencia alguna a la madre de Laura, lo que hace pensar que ha tenido una falta de contacto maternal considerable y que Carmilla en algún caso proyecta la madre que nunca ha tenido, siendo en este caso la proyección de la Madre Terrible (M-):

> *Neither was my nurse there […]I was vexed and insulted at finding myself, as I conceived, neglected, and I began to whimper […] when to my surprise, I saw a solemn, but very pretty face looking at me from the side of the bed […]I looked at her with a kind of pleased wonder…she caressed me with her hands […] I felt immediately delightfully soothed […]* (Le Fanu, 2005: 9-10).

A priori, según la ambivalencia de las dos caras del arquetipo en sí, es decir, aspectos positivos y negativos, Carmilla hace una primera aparición en la vida de Laura, destacando esos aspectos más positivos respecto a su relación con la pequeña muchacha. La grandeza de lo femenino se sujeta como elemento universal a que todo lo que contiene, protege e incluso alimenta como razón de ser, y, a la vez, todo lo que se somete a ella, siempre destaca por sus características de debilidad e indefensión, quedando a su merced tanto en la vida como en la muerte (Neumann, 2009).

Pasados aquellos años, en los que el primer contacto con Carmilla fue meramente maternal, el arquetipo representado por Carmilla, suscita una interpretación con tintes de ansiedad por parte de Laura. Y es aquí, cuando el inconsciente de Laura comienza a intentar pasar por el filtro de la censura y los hechos que comienzan a acaecer con la llegada de Carmilla:

> *For my part, I was delighted. I was longing to see and talk to her; and only waiting till the doctor should give me a leave…There could be no harm certainly in my seeing her, if we both wished it; and, with this permission, I sent, forthwith, to know whether she would allow me to visit her for a few minutes in her room* (Le Fanu, 2005: 24-25).

Desde entonces Carmilla es esa parte de su yo (inconsciente) que desconoce, es esa parte de su feminidad y/o sexualidad que desconoce, sería el reflejo de lo que le atrae a Laura, de aquello que no entiende, pero le gusta:

> *I saw the very face which had visited me in my childhood at night, which she remained so fixed in my memory, and on which I had for so many years so often ruminated with horror, when no one suspected of what I was thinking […]. But almost instantly lighted into a strange fixed smile of recognition. There was a silence of fully a minute, and then at length she spoke; I could not* (Le Fanu, 2005: 94-95).

Carmilla le produce a Laura un sentimiento que aun no reconoce, ya que está censurado/reprimido por su consciencia:

> *Her smile had softened. Whatever I had fancied strange in it, was gone, and it and her dimpling cheeks were now delightfully pretty and intelligent* (Le Fanu, 2005: 27).

Incluso se atreve a cortejarla:

> *I took her hand as I spoke. I was a little shy, as lonely people are, but the situation made me eloquent, and even bold. She pressed my hand, she laid hers upon it, and her eyes glowed, as, looking hastily into mine, she smiled again, and blushed* (Le Fanu, 2005: 26).

Claramente, en esta cita se puede observar la influencia que comienza a ejercer sobre Laura. Aquí podemos comparar la atracción que ejerce el vampiro sobre un humano, de la misma manera que intenta hacer el inconsciente sobre el consciente atravesando la censura. Toda esta ecuación también se consigue a través de la influencia femenina sobre los demás, tal y como reza en la simbología negativa de la feminidad en el arquetipo de la Gran Madre, y que nosotros acuñamos en esta ecuación: Inconsciente=vampiro=Carmilla aINFLUJO aconsciente= Laura.

El resto de los personajes también tiene mucho que decir al respecto de la incapacidad de nuestra protagonista por aceptar los mensajes del inconsciente. El primer rechazo de cualquier pensamiento de atracción hacia Carmilla, en términos de homosexualidad rechazado por el consciente, que más tarde también veremos cómo es encarnado por el sistema patriarcal, se denota cuando Carmilla (inconsciente) es figurada en un monstruo mediante el mecanismo de deformación del sueño, que, según Paraíso (1995), se presenta como lo que atemoriza a Laura en sus pesadillas:

> *It appeared to me about four or five feet long for it measured fully the length…I was terrified…The room was lighted and I saw a female figure standing at the foot of the bed, a little at the right side* (Le Fanu, 2005: 52).

Tras descubrir que hay un ser humano o sobrenatural que parece estar atacando a Laura mientras duerme, dos figuras se muestran relevantes para nuestro análisis. El sacerdote y el padre representan dos figuras que son las encargadas de restablecer el equilibrio en la vida de Laura, así como en la comunidad. El sistema patriarcal es sinónimo de racionalidad, así que todo lo que no está moralmente aprobado por el susodicho sistema, queda desechado. Copjec y Dólar se centran en la ansiedad como sinónimo de terror (Gelder, 1994). Atendiendo a lo afirmado por Gelder, en la erradicación de dicha ansiedad el ambiente familiar se expone como el principal hábitat donde liberarse de ansiedad.

En el caso que nos concierne, vemos cómo estos personajes masculinos son los encargados de establecer los acontecimientos sobrenaturales como algo irracional. Estas figuras paternas, como el doctor, el general o el padre de Laura son creídas, debido a su autoridad masculina dentro del sistema patriarcal. Asimismo, los personajes masculinos serán los únicos que solucionen el problema con el vampiro. Nuestra protagonista se apoya en el sistema patriarcal, representando lo que debe hacer, de ahí que el personaje del sacerdote, el general y el padre de Laura sean los encargados de representar la racionalidad en el argumento y creencia en vampiros. Nuestro análisis hace que destaquemos a estos personajes masculinos como representantes de la función del super yo (García de la Hoz, 2004).

El super yo asimila todas las represiones del inconsciente, a la vez que es la imagen de los objetos temidos y odiados, estando relacionado a la vez con la Carmilla paterna, de ahí su correspondencia con las figuras masculinas. Por otro lado, dichos personajes nos parecen aún más significativos, debido a que la raíz del super yo se forma a partir de lo que se debería ser, siendo así en esencia aquello que censura lo inmoral. Ahora podemos ver más claramente cómo las figuras masculinas son las encargadas de establecer la moralidad, el equilibrio, en definitiva, de acabar con aquello que perturba matando al vampiro y con ello a todo lo que representa. Por consiguiente, Laura se deja llevar por ellas (el super yo=figuras masculinas) para volver a encontrar el equilibrio en su interior.

> *If human testimony, taken with every care and solemnity, judicially, before commissions innumerable, each consisting of many members, all chosen for integrity and intelligence […]for my part I have heard no theory by which to explain what I myself have witnessed and experienced […]* (Le Fanu, 2005: 102).

Una vez muerta Carmilla, Laura se siente liberada:

> *Nothing but your earnest desire so repeatedly expressed, could have induced me to sit down to a task that has unstrung my nerves for months to come, and reinduced a shadow of the unspeakable horror which years after my deliverance continued to make my days and nights dreadful, and solitude insupportably terrific* (Le Fanu, 2005: 104).

A pesar de su sentimiento de liberación, teme que Carmilla vuelva a su vida, es decir, que el inconsciente de nuevo traspase esas barreras que en principio deben seguir siendo infranqueables. Como ocurre con todas las demás obras que hemos analizado, desaparecida la Mujer vampiro, desaparece el miedo a lo que proviene del inconciente, ya que éste parece silenciarse. De nuevo gana la batalla la consciencia.

4. CONCLUSIONES

La subestimación a la que se ha visto sometida la mujer desde su creación ha sido con el único objetivo, injustificado desde todas las perspectivas, de sostener un sistema machista y patriarcal. Esto ha sido el resultado de mujeres amenazantes desde un punto de vista histórico o mitológico. Por ello, la insurrección de la mujer se ha visto salpicada con mujeres que históricamente, así como en el mundo de la ficción, han contribuido a personificar las características negativas de la feminidad. Desde un punto de vista mitológico, otros demostraron cómo la mujer ha heredado estos males disfrazados en cuerpo y alma, quedando así deformadas las características de lo femenino. Como consecuencia, a lo largo de la historia del folklore y la mitología, así como en sus representaciones literarias, la mujer ha sido identificada como la representación de la sexualidad en su sentido peyorativo, cuyo carácter negativo ha provocado miedo y rechazo.

En otras ocasiones, ha sido incluso repudiada, por algunas religiones, acusándola de la encarnación de lo pecaminoso e incluso como la mano ejecutora de lo maligno en la tierra. Y es por eso, que esta transmisión de figura negativa se ha traspasado de la mitología a la literatura. De esta forma, se ha conseguido transmitir más aún el aspecto negativo de la feminidad a lo largo de la historia de la literatura como principal fuente de origen.

Es así, pues, que desde el carácter elemental y transformador, en el caso que nos ocupa en su lado más negativo, la Mujer vampiro actúa conforme al

siguiente orden proyectado en la simbología expuesta por el arquetipo de la feminidad en la visión de madre (M-) y en la de *ánima* (A-). De acuerdo a los resultados que hemos obtenido mediante el estudio del arquetipo del Gran Femenino o, del más concreto, el de la Gran Madre, hemos visto cómo la Mujer vampiro, se ha ajustado perfectamente a los rasgos expuestos por el carácter elemental negativo, la Madre Bondadosa (M+), transformándose en una Madre Terrible (M-) en su carácter elemental. Mientras que en su carácter transformador adquiere los rasgos distintivos de la imagen de la feminidad en la figura de la Seductora (A-), en lugar de aquellos representados por el carácter transformador positivo encarnado en la Virgen (A+). El orden de actuación del comportamiento amenazante de la Mujer vampiro ha quedado así desglosado en sus rasgos negativos, tal y como hemos detallado en nuestro análisis.

La temática de la Mujer vampiro tiene en estas dos obras el denominador común de mostrar el arquetipo de la Gran Madre en la forma de Madre Terrible, como lo que devora y no protege. Por otro lado, estos encantamientos que vierten sobre los protagonistas inducen a sacar lo que reprimen. De este modo, el personaje del vampiro también es visto como lo que queremos y no podemos alcanzar por la represión de la sociedad: en *Carmilla,* el sistema patriarcal y en *La Morte Amoureuse,* el sistema eclesiástico.

En *La Morte Amoureuse* (1836), Clarimonda está compuesta de los aspectos negativos, y positivos, con la idea de conseguir la integridad del *Self* (el yo) de Romualdo, haciendo que éste reconozca y admita sus sentimientos verdaderos, con la ayuda de su *ánima* proyectada en Clarimonda. En su proyección del A+ ayuda, aunque sea de forma no tan bondadosa, a sacar su *ánima* para alcanzar el *Self*. En su proyección de A- intenta, mediante tretas de encantamiento, luchar contra la consciencia que tanto censura a Romualdo, sacando, en el caso de Clarimonda, sus aspectos más negativos. Como aspectos negativos entendemos todo aquello que Romulado no concibe y de lo que se aleja por la elección de una vida dentro del ámbito eclesiástico.

En el caso de *Carmilla* (1872), el atractivo y la tentación de la Mujer vampiro amenaza de forma aún más destructiva sobre el control de la joven Laura sobre sí misma, y más en concreto sobre su sexualidad. Si ya de por sí, el motivo del vampiro es el máximo representante de la sexualidad y la tentación inherentes a ella, esto adquiere aún mas importancia si se observa al personaje de Carmilla como una forma de tratar un componente sexual, tan atrevido para la época en la que fue escrita. O dicho de otra forma, según nuestro análisis, una forma de representar la negatividad de la sexualidad, in-

cluso en su vertiente homosexual. En esta ocasión, este tipo de seducción, encarnado en Carmilla, se ve, de acuerdo con la historia de Le Fanu, como una transformación de la feminidad en su forma más amenzante. Ejemplo de ello lo vemos en la incensante focalización del autor en las artes amatorias en términos de seducción y persuasión. Como encarnación del inconsciente de Laura, Carmilla representa perfectamente todas las pulsiones que deben ser censuradas, todo aquello que se oculta en el inconsciente de su joven víctima.

El carácter elemental negativo acoge la cualidad de manejar la voluptuosa belleza externa de su recipiente que irá tornándose en bestial y monstruoso, para más tarde devorar a su víctima. La simbología principal de este carácter se centra en la forma negativa de las bocas con dientes prominentes (colmillos). Con la idea de devorar a sus víctimas, se desplegará el carácter transformador negativo a través de la seducción mediante sus dotes sexuales, haciendo que su víctima pierda la consciencia del autocontrol. Otra vertiente en la que desemboca el carácter negativo transformador, como siguiente paso en su comportamiento amenazante, es a través del resultado de la seducción al respecto de la pérdida de las facultades, dando un paso más allá en sus dotes de seducción, es decir, esclavizando, hechizando a sus víctimas.

Finalmente, la actuación de la Mujer vampiro culmina con el uso del otro lado negativo del carácter elemental. Este polo elemental negativo se produce en la figura de la Madre Terrible a partir de su transformación espiritual. Esta figura preside los Misterios de la Muerte, que están basados en la función de devorar la vida del otro, simbolizando este acto en el hecho de volver a ser dueña de la vida otra vez, es decir quitando la vida de su víctima, bien para no dársela, bien para darle una nueva vida, pero esta vez inmortal (Neumann, 2009). De ahí, su relación con las tumbas y los cementerios, es decir, la Mujer vampiro como figura principal que una vez fue recipiente de vida (matriz) y que también representa a aquello que nos da cobijo cuando nos la arrebata (la muerte, la tumba, el cementerio).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRIANO, J. (1993). *Our Ladies of Darkness: Feminine Daemonology in Male Gothic Fiction*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

ASHTON, P.W. (2010). «Great Mother: A Story Viewed through the Lenns

of Neumann's The Great Mother». *Jung Journal: Culture & Psyche* 4.1, 151-160.

EETESSAM PÁRRAGA, G. (2009). «Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *Femme Fatale*». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 18, 229-249.

GARCÍA DE LA HOZ, A. (2004). «Sobre la génesis de la moral en psicoanálisis». En *De Edipo a Narciso*, Antonio García de la Hoz (coord.), 95-107. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

GAUTIER, T. (2011). «*Clarimonde*». En *The Best Vampire Stories 1800-1849: A Classic Vampire Anthology*, Andrew Barger (ed.), 163-195. United Kingdom: Bottletree Books LLC.

JUNG, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo.* Barcelona: Editorial Paidós.

— (2002). *Arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Carmen Gauger (trad.). Madrid: Editorial Trotta.

LE FANU, J. T. Sheridan (2005). *Carmilla.* London: Prime Classics Library.

McMANUS, B. F. (1999). «Feminine Archetype: Central Symbolism of the Female». *http://www2.cnr.edu/home/bmcmanus/femarchstructure.html.*

NEUMANN, E. (2009). *La Gran Madre: Una fenomenología de las creencias femeninas de lo inconsciente*. Madrid: Editorial Trotta.

Recibido el 7 de mayo de 2012.

Aceptado el 24 de septiembre de 2012.