

La madre vampira

Hay diversas maneras de abordar el estudio de las figuras femeninas siniestras que forman parte del cortejo de las divinidades preolímpicas y el nudo de ogresas fantasmales que ruge en nuestro propio interior. Aunque la vía regia parece seguir siendo el psicoanálisis, no es la única y debe ser completada con otras aportaciones. La historia del arte y de la cultura se ocupan de ellas desde hace relativamente poco tiempo, pero con buenos resultados, con vistas a confeccionar una iconografía del horror y una genealogía de lo femenino fatal en sus diversas ramificaciones.¹

Algunas de estas madres abyectas, las más terribles, las más profundas, se resisten a emerger como objeto de estudio con la excusa de su propia banalidad, si bien su ausencia constituye un síntoma del gran poder que todavía tienen sobre nosotros. Habrá que obligarlas o persuadirlas a salir a escena y decir lo que sepan sobre su condición, por precaria que sea, más allá de su aparición como imágenes fantásticas. Una de ellas es la muerta en sus distintas variantes: la muerta en su lecho de muerte, como objeto de contemplación y de horror, la muerta acompañada por su hijo pequeño, la muerta sometida a la autopsia por un médico anciano, la descompuesta, la desenterrada, la resucitada. De todas ellas hay abundancia en la literatura y el arte desde la Pentesilea de los griegos arcaicos hasta las últimas manifestaciones de las artes plásticas que trabajan con la imagen del cuerpo como objeto abyecto.

Hay una muerta antigua, prestigiosa en principio como las otras pero banalizada por el cine hasta el punto de constituir casi un objeto de irrisión, que proporciona muy buenos informes sobre las profundidades si nos acercamos a ella con la misma curiosidad creadora, además del armazón teórico, con que Freud se acerca a Medusa o Kristeva al Cristo muerto de Holbein. Nos referimos a la vampira, que participa de la naturaleza de la difunta terrible y de la amante peligrosa, y además, del vacío interior de la autómatas y el misterio de la madre devoradora.

Los griegos lo dijeron todo sobre la vampira, o al menos dijeron lo esencial. Su *empusa* no es un personaje mítico propiamente dicho sino, como las sirenas y las esfinges, una clase de espectros infernales, capaces de transformarse a vo-

* Escritora. Profesora de Historia del Arte de la Universidad de Valencia.

¹ Mario Praz: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, 1969; B. Dijkstra: *Idols of perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, Nueva York, 1986; P. Pedraza: *La Bella, enigma y pesadilla*, Valencia, 1983, Barcelona, 1991; José Jiménez: *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*, Mondadori España, S.A., Madrid, 1989; E. Bornay: *Las hijas de Lilith*, Madrid, 1990. L. Verdi: *Habeas corpus. Figure sociali del corpo*, Milano, Franco Angeli, 1996.

luntad en diversos animales o en mujeres seductoras que chupan la sangre de los jóvenes para adquirir consistencia y vitalidad. En las *Asambleístas* de Aristófanes, unas viejas que requieren de amores a un muchacho son comparadas por éste con una empusa, y en *Las Ranas*, Dioniso y Jantias encuentran en su camino a los infiernos una empusa que les sale al paso adoptando diversas formas, entre ellas la de una mujer hermosa. Al mago Apolonio de Tiana se le apareció una cuando iba hacia el río Indo. Logró ahuyentarla insultándola, que es algo que al parecer no pueden soportar.² Pero la más famosa y la que influyó en la historia posterior de las vampiras es otra empusa, también perteneciente al curriculum de Apolonio, cuya historia cuenta Filóstrato con cierto detalle.³ De no haber sido por la intervención de Apolonio, esta monstrua hubiera arruinado la vida del joven filósofo Menipo, que la había conocido bajo la forma de una hermosa extranjera rica y generosa. El muchacho se prendó de ella, y estaba a punto de desposarla cuando conoció a Apolonio, quien, con su dotes de adivino y taumaturgo, se dio cuenta enseguida de que la vida del joven estaba siendo devastada por una empusa. Se lo advirtió, pero Menipo, cegado por el amor, no le hizo caso. Apolonio acabó desenmascarando a la vampira en el banquete de bodas, realizado en un escenario suntuoso y fantasmal, al revelar que tanto ella como su entorno no eran «materia sino apariencia de materia». Cuando las riquezas y los sirvientes se evaporaron, la empusa lloró pidiendo que no se la torturara ni se la forzara a reconocer lo que era; es decir: nada. Al insistir Apolonio y no dejarla escapar, tuvo que confesar que era una empusa y que cebaba de placeres a Menipo con vistas a devorar su cuerpo, pues acostumbraba a comer cuerpos hermosos y jóvenes porque su sangre era pura.

Goethe se inspiró seguramente en este episodio para su balada titulada *La novia de Corinto*, en la que un joven novio pagano es visitado por su difunta novia, cristiana, que cobra energías y vitalidad al beber su sangre. Esta obra responde a la vieja tradición del regreso de las vírgenes muertas que no pudieron gozar en vida de la experiencia del amor, o de las jóvenes casadas que no llegaron a ser madres y vuelven de la tumba para sacudirse la frustración vengándose de quienes han sido más afortunadas que ella, las que arrebatan su prole. La difunta novia de Corinto dice a su madre, cuando ésta la sorprende con el muchacho tras una noche de amor vampírico:

Este joven me fue prometido
 Cuando el alegre templo de Venus estaba en pie.
 Madre, la palabra se rompió
 Porque una extraña, una falsa promesa nos había unido [...].
 De la tumba yo me he levantado
 A buscar mi prometido bien,

² Filóstrato: *Vida de Apolonio de Tiana*, II, 123. P. Pedraza: *La bella, enigma y pesadilla*, cit., pp. 150-156.
³ *Ibidem*, IV, 25.

Para hallar al hombre al que amar
Y beber la sangre de su corazón.⁴

También Keats se inspiró en este episodio para su poema *Lamia*. Pero quien más de cerca sigue el texto de Filóstrato es Flaubert, que lo incorpora casi literalmente a la *Tentación de San Antonio* poniéndolo en boca de Damis, que dice de la empusa: «¡Era un vampiro que saciaba los deseos de los jóvenes hermosos para comer su carne, porque no hay nada mejor que la sangre de los enamorados para esta clase de fantasmas!». Por su parte, Murnau homenajea a esta figura mítica dando su nombre al barco donde viaja Nosferatu. La goleta, que en la novela de Stoker se llama Demeter, en la película es la Empusa, de modo que el vehículo mismo del mal adquiere por medio del nombre una cualidad maléfica, que se manifiesta también en la puesta en escena en su manera de invadir el encuadre a su llegada a la ciudad, y en otros siniestros detalles como la semejanza de las cuerdas en cubierta con una maldad de intestinos.

La empusa de Filóstrato es la antepasada de la vampira moderna, cuyas representantes mayores son la Clarimonda de Théophile Gautier (*La muerta enamorada*, 1836) y la *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu, sin olvidar la menos conocida pero interesante princesa vampira de George McDonald (*Lilith*, 1885), y Aurelia, protagonista del cuento de Hoffmann titulado *Vampirismo* (1821). La más opulenta y clásica, heredera directa de la empusa de Filóstrato, es la Clarimonda de Gautier. Gran cortesana, muerta tras una orgía que ha durado ocho días con sus noches, arrastra al joven sacerdote Romualdo a una angustiada doble vida, hasta que la intervención del anciano Serapio pone fin al funesto encantamiento. Clarimonda envuelve al joven cura en una maraña de sexo y lujo como la empusa a Menipo, a cambio de extraer de sus venas el alimento de su vacío. Serapio, que sabe dónde está enterrada, ve consumirse día tras día a Romualdo en su amor perverso y decide acabar con el problema enfrentando al joven con el verdadero objeto de su amor cuando éste se encuentra indefenso, inerte, incapaz de fascinar. Lo conduce a la tumba, que abre, y rocía el cadáver de la vampira con agua bendita. Inmediatamente el bello cuerpo se convierte en un montón de cenizas y huesos calcinados. A la noche siguiente, Clarimonda se aparece a Romualdo y le dirige los mismos reproches que podríamos imaginar en boca de la empusa desalojada del mundo de Menipo por Apolonio:

¡Desgraciado, desgraciado! ¿Qué has hecho? ¿Por qué has escuchado a ese sacerdote imbécil? ¿Qué te hice yo para que violara mi tumba y pusieras al descubierto las miserias de mi nada? Toda comunicación entre nuestras almas y nuestros cuerpos ha quedado rota. Adiós. Me echarás de menos.

⁴ *Vampiros*. Madrid, Siruela, 1992, pp. 5-15.

Las miserias de mi nada. Clarimonda y la empusa de Filóstrato son espectros, ilusiones ópticas, la belleza espejeando ante los ojos de varón como señuelo del sexo para conducirlo al vacío. Ellas mismas sufren cuando son obligadas a reconocer las miserias de su nada por los sabios y virtuosos ancianos que poseen las claves para librar de sus acechanzas a los jóvenes incautos, que, sin embargo, tanto han gozado con ellas. Más allá de esta neblina de sangre y oropeles hay también en las historias de Clarimonda, de Carmilla y de la vieja empusa el mismo terror que late en la pornografía decimonónica hacia la mujer emancipada, concebida como la gran cortesana que vive espléndidamente –como Juliette y Clairwil de Sade– a expensas de la estupidez y el vicio de los hombres, sin otro freno que su propio capricho ni más placer auténtico que el sáfico. Porque Lesbos es la patria del placer femenino en la sospecha de los hombres, como bien saben los amantes de la literatura erótica.

Aurelia, la vampira de Hoffmann, la más antigua de las modernas, no es una bebedora de sangre como sus congéneres, sino profanadora de tumbas y devoradora de carroña, por contagio o transmisión materna. Su madre es la verdadera portadora del mal. Y es precisamente esta madre lo que más intriga, el elemento que indica dónde late el más profundo dolor de estas historias. Ambas, la madre y la hija, se introducen inesperadamente en la vida del conde Hipólito, de quien son parientes no muy apreciadas, ya que el difunto padre de Hipólito no quería en vida ni oír hablar de la «vieja baronesa», como la llama Hoffmann. Sin embargo, no decía claramente en qué se basaba su aborrecimiento: «Hablaba de ella con repugnancia, y a todas la personas que trataban de acercarse a ella les aconsejaba que se alejasen, aunque sin explicar jamás los motivos del peligro. Cuando se le preguntaba al conde, solía decir que había ciertas cosas sobre las que más valía callar que hablar». De todas formas, el hijo las acoge en el palacio, porque la joven le gusta. Cuando da la mano a la vieja por primera vez, ésta entra en un extraño trance e Hipólito siente su mano apresada por unos dedos rígidos y helados como los de un muerto y le parece que la enorme y huesuda figura de la baronesa está envuelta en una mortaja. Pero ella sale enseguida del trance, que no parece sino una apreciación subjetiva del conde al entrar en contacto con un ser monstruoso, que pertenece al mundo sepulcral. No tarda en morir y dejar libre a la hija, que sin embargo se siente perseguida por la madre mientras dura el corto noviazgo con Hipólito. «En mitad de los más dulces transportes amorosos, sentíase sobrecogida de terror, palidecía como una muerta y abrazaba al conde derramando lágrimas, como si quisiera asegurarse bien de que un poder invisible y enemigo no la llevase a la perdición. Entonces gritaba: “No, nunca, nunca”».⁵

Una vez casada con el conde, Aurelia expresa sus sentimientos abiertamente y habla de su madre: «¿Hay algo más espantoso... que odiar a la propia madre

5 E. T. A Hoffman: *Cuentos*, 2, Madrid, Alianza, Ed. de. C. Bravo Villasante, 1986, p. 88.

y tener que aborrecerla?». Cuenta la historia de su calvario junto a la baronesa, mujer de vida desordenada y aventurera, además de confesar a su esposo que, desde el día mismo de la muerte de la vieja, se siente dominada por los más lúgubres y sombríos presentimientos. No puede evitar sentir un miedo espantoso a que los muertos salgan de sus tumbas y la arranquen de los brazos de su amado para llevarla al abismo. Con razón se preocupa, porque algo muy grave empieza a sucederle. El conde, viendo que su comportamiento y su salud sufren cambios inexplicables, la sigue una noche y descubre sus actividades, heredadas sin duda de la madre:

Rápidamente corrió el conde tras ella, atravesó la puerta del muro del cementerio, que halló abierta. Al resplandor clarísimo de la luna vio un círculo de espantosas figuras fantasmales. Viejas mujeres semidesnudas, con el cabello desmelenado, hallábanse arrodilladas en el suelo, y se inclinaban sobre el cadáver de un hombre, que devoraban con voracidad de lobo. ¡Aurelia hallábase entre ellas!⁶

Aurelia ha caído finalmente en el mundo abyecto de las ogresas, fuera de la naturaleza humana: «¡Maldito aborto del infierno, ya sé por qué aborreces el alimento de los hombres, te cebas en la tumbas, mujer diabólica!», le dice el conde. No ha sabido sortear el escollo de la abyección femenina, no se ha librado de ser un juguete del vacío diabólico que constituye la esencia del vampirismo, especialmente del vampirismo femenino, y ha terminado dejándose arrastrar por la vileza materna al territorio salvaje y estéril de las viejas desnudas y desmelenadas que, como bacantes del demonio, se sacian en la carne de los muertos.

De entre las grandes vampiras, ninguna aventaja a la *Carmilla* (1872) del irlandés Joseph Sheridan Le Fanu, en popularidad, en gran parte gracias a su vertiente lésbica. Narrada en primera persona por la protagonista, *Carmilla* es, junto con *Vampirismus* de Hoffmann, el cuento de vampiros que mejor pone de manifiesto la faceta maternal de la vampira en relación con sus víctimas femeninas, su cualidad de imagen materna perversa, su especularidad problemática respecto de ellas. Este aspecto es mucho menos espectacular que su aparente carácter lésbico pero más profundo y universal. En ambos relatos la joven vampira es depositada como un huevo, con cierto menoscabo de las conveniencias sociales, por una madre entrada en años, enérgica y despótica, en un nido aristocrático en el que justamente falta la madre natural. En el caso de *Carmilla*, la madre portadora del mal es doble. Sin que sepamos por qué ni lo exija la economía del relato, son dos las mujeres que acompañan a *Carmilla* hasta depositarla bajo la tutela del dueño del castillo. Una de ellas «era lo que se dice una mujer de muy buen aspecto para su edad, y debía de haber sido bella. Esbelta mas no delgada, iba vestida de terciopelo negro, y parecía un poco pálida, aunque de semblante orgulloso y autoritario, no obstante la agitación del momen-

⁶ *Op.cit.* p. 100.

to». La otra, la que no sale del carruaje y sólo es vista por la institutriz, presenta rasgos francamente inquietantes:

Entonces [la institutriz] nos describió a una espantosa mujer vestida de negro, con una especie de turbante de color en la cabeza, que estuvo todo el tiempo mirando por la ventanilla del coche, haciendo muecas y riéndose burlonamente de las damas. Sus ojos, muy brillantes, parecían salirse de las órbitas, y enseñaba los dientes como si estuviera hecha una furia.⁷

¿Quién es esta estantigua, a quien no se vuelve a mencionar en la novela? ¿Una reduplicación añosa de la joven y centenaria Carmilla? ¿La auténtica Carmilla, que envía al mundo como emisaria una imagen de sí misma fresca y ambigua a cosechar víctimas, mientras ella se queda en el coche riéndose de todo y actuando por medio de una dama de compañía de mediana edad?

Carmilla ataca a sus víctimas tomando la apariencia de un gran felino negro que, tras pasearse por la alcoba impaciente como una fiera enjaulada, salta sobre la cama y muerde en el pecho. Pero eso es vivido por la víctima como un sueño. Cuando despierta dando un grito, ve una figura femenina a los pies de la cama. Se trata de una imagen fantasmagórica de aterradora inmovilidad pero capaz de desplazarse, como si aboliera el espacio. «Llevaba un holgado vestido negro, y su cabello suelto caía sobre sus hombros, cubriéndolos. Un bloque de piedra no hubiera podido estar más inmóvil. No se advertía en ella el más leve indicio de respiración. Mientras yo la miraba fijamente, la figura parecía haberse movido, y estaba ahora más cerca de la puerta. Luego llegó junto a ella, la puerta se abrió y aquella salió».

Carmilla es la forma juvenil y seductora que adopta esta madre de tinieblas, cuyo mal, sentido por ella misma tanto como por su víctima, es la languidez y la melancolía, el *pathos* del vacío propio del vampiro, el de la pérdida irreparable. Ha perdido la vida y el alma, así como las está perdiendo, junto con su propia sangre, la víctima. También sufre una profunda melancolía la Aurelia de Hoffmann, que teme, con fundamento, estar siendo poseída por la depravada vampira caníbal que ha sido su difunta madre. Aurelia, además de la melancolía vampírica, experimenta una ansiedad provocada por lo que Kristeva denomina el «despiadado peso materno».⁸

Sheridan le Fanu estaba familiarizado con la tradición espiritualista de Swedenborg y de Hoffmann, de lo cual hay una huella espléndida en la novela. La institutriz de la narradora, *Mademoiselle De Lafontaine*, es hija de un alemán «y como tal, supuestamente psicólogo, metafísico y un poco místico», como el propio Hoffmann. Es ella quien, antes de que las vampiras salgan a escena en el relato, prepara el escenario y crea una atmósfera favorable al misterio, a la epi-

7 J. Sheridan Le Fanu: Carmilla, en *Vampiros*, (cit.) 1992, p. 136.

8 Julia Kristeva: *Les pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, 1980.

fanía de las figuras siniestras, refiriéndose a la intensidad con que brilla la luna y a que ello indica una especial actividad espiritual.

Esta noche, la luna –dijo– está cargada de influjos ódicos y magnéticos. Observen, si se vuelven a mirar la fachada del castillo, cómo brillan y centellean todas sus ventanas con ese resplandor plateado, como si unas manos invisibles hubiesen iluminado las habitaciones para recibir a unos huéspedes espectrales.

Esto, acompañado por cierta languidez que acomete a los circunstantes y un presentimiento que agita al padre, es el magnífico pie con que se da paso a la irrupción del vehículo que contiene, como un huevo fatal, a las tres mujeres funestas: la enigmática vieja, sólo vista por la institutriz hipersensible, la madre intermediaria y la hermosa hija, que se resumen en la vampira. Tres personas –máscaras– distintas y un sólo ente destructor.

Carmilla es el soporte, entre otras, de la película *Vampyr* de Carl Theodor Dreyer (1931), fiel al espíritu del vampirismo materno de la novela de Sheridan Le Fanu y de Hoffmann, aunque no a la anécdota. En ella, la vieja vampira Marguerite Chopin permanece casi invisible, delegando en la cámara su presencia y su acecho, mientras la joven víctima se debate en el lecho de muerte contra los terrores y la angustia de la nada que la va invadiendo.⁹ Sólo la buena muerte, tras la disolución de la vampira, la librará del sufrimiento.

La cripta del cine clásico guarda muchas vampiras seductoras que deambulan en camisón por las galerías ofreciendo turgentes escotes y miradas lascivas a un público que no tiene nada que temer de ellas. Las tenebrosas del cine de género de los años 30 a los 60 no han añadido gran cosa a los arquetipos sexistas del mundo de los vivos ni los han transformado. Tampoco son de gran ayuda desde el punto de vista de la función catártica del arte. Gran parte de la culpa de esta regresión reaccionaria la tiene el abandono por parte del cine de Hollywood de la herencia expresionista, su conversión de la *Unheimlichkeit* en ligero escalofrío producido por un espectáculo muy codificado y totalmente domesticado. Sólo el terror psicológico de Jacques Tourneur conserva, en películas como *Cat People* (*La mujer pantera*, 1943) y *I Walked with a zombie* (*Paseo con un zombie*, 1943), el genuino aroma de lo fantástico. Y sólo la mujer zombificada de la segunda, pese a su cuidada melena rubia, a sus saltos de cama de gasa y a su porte de modelo de alta costura, es una auténtica dama de las tinieblas, una autómatas del demonio. Está petrificada, sujeta por hilos espirituales, convertida en algo inanimado como la muñeca que la representa en el *homeford* y de la que se sirven los brujos vudú para manejarla. Ni Tourneur ni Val Lewton eran unos simples artesanos dedicados a cultivar una imagen de la mujer basada en un estereotipo fatal del tipo de «vampiresa». Por el contrario, sus creaciones femeninas están llenas de sutileza y complejidad. En *La mujer pantera* Irena se convierte o cree

⁹P. Pedraza: *Máquinas de presa. La cámara vampira de Carl Theodor Dreyer*, Eutopías, Valencia, 1997.

convertirse en pantera porque no desea que los hombres le pongan la mano encima y porque le gusta estar sola y no soporta la presión de una sociedad que quiere padres y madres para todos los chicos y chicas. Por su parte, la Jessica de *I Walked with a zombie* ha sido zombificada por su propia suegra y su situación de inerte maniquí es un castigo simbólico a su inadecuado comportamiento como esposa adúltera. Si Irena tiene en Alice una especie de madre celosa que intenta apartarla del hombre que ambas se disputan, Jessica tiene dos madres: la enfermera Bessie, que desea a su esposo, y su propia suegra, que la ha reducido a su condición actual zombificándola tras su muerte natural.

Michel Henry¹⁰ señala con acierto la perplejidad de los héroes y heroínas de Tourneur ante lo extranjero. La vieja Europa es un lugar oscuro, habitado por seres «sospechosos de estar relacionados con un mundo tenebroso, ya sea éste el de los espíritus o el del inconsciente». No sólo Europa: el universo antillano de *I Walked with a zombie* es un mundo del revés donde el brillo nocturno del mar enmascara la corrupción, donde se celebran las muertes con regocijo y los nacimientos con duelo, donde los misioneros y los médicos blancos practican el vudú y donde la suegra petrifica y reanima de modo maligno el cadáver de la nuera para tenerlo siempre a la vista. La goleta, que se parece sin inocencia a la Empusa de *Nosferatu*, parte del puerto de Antigua y avanza a contraluz hacia la tierra oscura de los monstruos llevando en su interior a la mujer blanca, a la enfermera. Además del carácter sospechoso de la extranjería hay en algunas películas de Tourneur y Val Lewton, y a veces sólo de Tourneur, una extranjería más: la de la feminidad. Heroínas solitarias, condenadas a la mayor de las soledades que se podía concebir en la época en que se crearon: la de mujeres sin hombre y sin hijos, sin posibilidades de llevar una vida razonable, como la misma Irena lamenta en *Cat People* cuando dice que envidia a las que ve pasear con los cochecitos de los niños. Mujeres histéricas como Irena, inertes y autistas como Jessica, marginales y malditas como Anne Providence [*Anne of the Indies* (1951)]. Y por eso mismo, personajes con entidad, sujetos que ocupan un lugar en el mundo, aunque sea el de la frontera con lo monstruoso.

Un concepto algo estrecho del cine clásico puede llevar a pensar que directores como Tourneur no hacían sino poner en escena guiones preexistentes, féreos e inamovibles, a los que es achacable en última instancia el film, y que por otra parte los guionistas se servían de materiales literarios muy elaborados que, sometidos a fórmulas de oficio, daban como resultado las historias que vemos en la pantalla. La realidad parece haber sido más compleja. En el caso de *I Walked with a zombie*, la favorita de Tourneur, de la que él mismo dice que se trata de una versión de *Jane Eyre*, el punto de partida fue un texto de Inez Wallace.¹¹ Se trata

10 «El jardín de los senderos que se bifurcan», en VV.AA., Jacques Tourneur, Festival de San Sebastián y Filmoteca Española, San Sebastián-Madrid, 1988.

11 *I walked with a Zombie*, aparecido en el *Hearst Sunday Supplement*. *Yo anduve con un zombi*, en *Amanecer Vudú*, selección de Jesús Palacios, Valdemar, Madrid 1993, pp. 69-75.

de un artículo sobre el fenómeno del zombismo en Haití. Además de generalizaciones sobre el tema, contiene tres «casos» oídos, que ilustran el misterioso fenómeno. El primero de ellos es la historia de un blanco que llega a Haití y mantiene relaciones con una negra llamada Gramercie, pero acaba casándose con una mujer blanca. Ésta muere al año de casados. Dos noches después del entierro, la tumba aparece removida. Tras indagar sobre el asunto, el esposo encuentra a la difunta trabajando la caña con otros zombis en una plantación, como venganza de la abandonada Gramercie. La zombi es muerta definitivamente administrándole sal, y la bruja muere a manos de los propios negros, que no ven con buenos ojos unas prácticas tan depravadas. La segunda historia de Wallace es la de un hombre blanco que libera a un puñado de negros zombis haciéndoles comer sal. En cuanto la han probado, ellos mismos corren al cementerio y caen en pedazos. Y la tercera narra el inquietante caso de la negra Bretèche, que dirige un espectáculo de baile con zombis a los que ha dado la vida por medio de la manipulación de figuras de barro.

El texto de Inez Wallace, con sus tres historias, es muy interesante y sin duda influyó en el concepto general del guión de Curt Siodmak y Ardel Wray, pero la historia debe más a *Jane Eyre*, como ha señalado el propio Tourneur en entrevistas, y a los gustos y preocupaciones de Wal Lewton y de Tourneur. Hay además un eco, lejano pero indudable si se aguza el oído, de esa queja universal de la joven «vaciada» por una figura materna, en otros casos la madre, en éste la suegra. Y de la marginación de ese monstruo, su retirada de la circulación social y su relegamiento al mundo de los turbios deseos, de los fantasmas, de las vampiras y zombis tan bonitas, tan seductoras y en el fondo tan patéticas en su nada. No pueden competir con las robustas muchachas que han escapado de esa succión materna y están en condiciones de ser madres a su vez, mientras las otras se enfangan en el *sabbath* con las viejas caníbales desnudas y desmelenadas, o encerradas en jaulas miran impotentes desde el fondo de su panteridad, o deambulan de noche vaporosas y rígidas como muñecas infernales.