



# HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

## UNA IMAGEN Y MÁS DE MIL PALABRAS: EL LEGADO DE VARNEY, THE VAMPIRE OR, THE FEAST OF BLOOD (1845-1847)

Nicolás Coria Nogueira  
Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras

**Resumen** || La Revolución Industrial en el siglo XIX supuso un período de grandes cambios para la economía, la sociedad y la cultura de Gran Bretaña. Como consecuencia de ello, apareció un nuevo tipo de ficción conocida como *penny dreadfuls*. Una de estas publicaciones, *Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood* (1845-1847), es muy importante para la ficción de vampiros ya que introduce algunos de los motivos más importantes en el género, los cuales pueden ser rastreados directa o indirectamente en muchas de las producciones vampíricas subsiguientes.

**Palabras Clave** || ficción de vampiros, *penny dreadfuls*, influencias.

**Title** || *A Picture and More than a Thousand Words: The Legacy of Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood* (1845-1847).

**Abstract** || *The Industrial Revolution of the 19<sup>th</sup> century was a period of great changes for the economy, the society and the culture of Great Britain. Consequently, a new type of popular fiction appeared, known as penny dreadfuls. One of these productions, Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood (1845-1847), becomes very important for the vampire fiction as it introduces some of the most known motifs in the genre, which can be traced – directly or indirectly– in most of the subsequent vampire productions.*

*Key words* | | *vampire fiction, penny dreadfuls, influence.*

---

### *Literatura de espanto*

El proceso de industrialización y las nuevas tecnologías de producción del siglo XIX tuvieron una serie de repercusiones económicas, sociales, políticas y culturales en Inglaterra. En el campo de la literatura supuso principalmente el desarrollo y la expansión de una cultura de lo impreso. A nivel cultural, esto fue fundamental para la aparición de nuevos discursos, formas y géneros literarios que se correspondieron con un acelerado proceso de alfabetización de las clases bajas británicas (Flanders 1). Tanto estos desarrollos tecnológicos como la creciente alfabetización en la población fueron la condición de posibilidad para el surgimiento «de un mercado de masas que demandaba materiales impresos de distinto tipo» (Taunton 1). En este sentido, «se hizo evidente que los millones de ingleses debían tener una nueva forma de escape y relajación, una manera nueva (...) de comprometer sus mentes y su imaginación» (Altick 4) tras la práctica y el hábito de la lectura.

De esta manera apareció en Inglaterra hacia mediados de la década de 1830 un tipo de publicación que, debido a sus contenidos sensacionalistas y a su valor –un penique–, se denominó *penny dreadfuls* o *penny bloods*. Este tipo de textos incluía historias de crímenes, melodramas amorosos y, como señala Louis James, «fue concebido para dar placer sólo por unas pocas horas, y los menores esfuerzos que significara para la comprensión del trabajador cansado, mejor» (33). Además de su contenido escrito sensacionalista, cada entrega semanal incluía una ilustración en su portada, producida la mayoría de las veces por un autor anónimo. Estas ilustraciones «eran un elemento esencial [de las publicaciones], tanto una herramienta publicitaria como artística» (Flanders 2) puesto que, al igual que el propio contenido escrito de las historias, instaban a continuar la lectura semana a semana.

En este sentido, el tratamiento del texto como mercancía efímera se vincula con dos de los hitos más importantes a nivel cultural y literario del siglo XIX: el surgimiento de un «mercado literario» (Williams 35) y la profesionalización del escritor (Fischer, 82). Los *penny dreadfuls*, entonces,

constituyen objetos culturales importantes en tanto pueden considerarse «verdaderamente la primera ficción proletaria en Inglaterra, un producto de la Londres multitudinaria y de las metrópolis fabriles emergentes, en las cuales las enormes masas semianalfabetas leían literatura sensacionalista con avidez» (Bleiler vi-vii). Resulta interesante advertir que, a pesar de su «mala calidad» literaria efectista, «deben haber sido probablemente los mayores *bestsellers* del victorianismo» (Brantlinger y Thesing 4), vendiendo tanto o más que las novelas de Charles Dickens.

Junto a *The Mysteries of London* (George W. M. Reynolds, 1844-1846) y *The Knight of the Road or, The Black Bess* (Edward Viles 1866-1867), uno de los ejemplos más conocidos de este tipo de literatura es *Varney the Vampyre or, The Feast of Blood*. Este serial, que fue publicado por Edward Lloyd en más de cien entregas semanales entre 1845 y 1847 y como libro en septiembre de 1847, es atribuido hoy en día a James Malcolm Rymer, un prolífico autor de *penny dreadfuls*<sup>1</sup>. Sin embargo, como consecuencia de las propias condiciones de producción –la necesidad de publicar, autores ocupados en más de un trabajo– y debido a una serie de motivos literarios –cambios abruptos en la historia, cambios de nombres en los personajes, suspensiones e incrustaciones de otras historias en la trama principal–, no se descarta la posibilidad de que hubiera más de un autor. De ser así, se cree que uno de los autores o colaboradores en la escritura de esta novela podría ser Thomas Peckett Prest, otro famoso escritor de novelas por entrega y colega de Rymer<sup>2</sup>.

A pesar de no integrar el canon literario, este *penny dreadful* reviste importancia por ser una de las obras en prosa de vampiros que más impacto tienen en la literatura posterior del género. Si bien no es la primera, su éxito masivo y su extensión son las responsables de materializar una creencia folklórica extendida por gran parte de Europa y de «establecer al vampiro de manera sólida en la cultura del lector común y corriente» (Twitchell 124).

Este trabajo analizará la importancia que tiene *Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood* tanto para la literatura de vampiros en tanto instaurationes tópicos y escenas clásicas en el género.

### *Un comienzo punzante*

La primera obra en prosa de la que se tiene registro que introduce un vampiro es la novela corta *The Vampyre; A Tale*. Fue publicada en el número

---

<sup>1</sup> Entre las historias que se le atribuyen se encuentra también *The String of Pearls: A Romance* (1846-1847), que introduce al villano Sweeney Todd (Smith; Collins).

<sup>2</sup> Para no confundir, y debido a que la autoría está adjudicada sobre todo a Rymer, este trabajo se referirá solo a éste como el autor del serial.

63 del primer volumen de la *New Monthly Magazine* en abril de 1819, y fue escrita por el médico escocés John Polidori. Esta obra es recordada, entre otras cosas, tanto por constituir un acontecimiento en la historia de la literatura<sup>3</sup> (Twitchell 113) como por su consecuente problema respecto de la autoría, la cual fue disputada, al principio, entre Lord Byron y el joven científico.<sup>4</sup> Aunque su lectura no esté muy extendida, esta narración breve reviste importancia, además de por su carácter originario, porque introduce una serie de características en el personaje que luego serían recuperadas en las sucesivas producciones sobre vampiros. Entre éstas pueden destacarse la palidez dérmica, el poder curativo de la luna, y la habilidad de disfrazarse, que ya se retoman, justamente, en *Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood*.

Aunque respete alguno de estos aspectos generales del personaje creado por Polidori, esta novela popular es realmente muy importante para el género y para la historia de la literatura. En particular, porque la ficción de Rymer instauro la característica física más notable de los vampiros: sus colmillos afilados con los que atacan a sus víctimas. Esto constituye, como se verá, un aporte fundamental tanto para el personaje, el género y las sucesivas producciones literarias y cinematográficas, como para toda una extensa bibliografía crítica al respecto que vincula al personaje, por un lado, con lo sexual (Nystrom) y, por el otro, en relación con el sistema capitalista (Moretti).

*Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood* surge en un contexto histórico-social totalmente distinto al de la creación del artista romántico, y constituye un ejemplo notable del tipo de producciones textuales populares que publicaba Edward Lloyd. Como se sugería anteriormente, «cada “número”, o episodio, constaba de ocho (u ocasionalmente dieciséis) páginas, con una ilustración en blanco y negro en la mitad superior de la primera página» (Flanders 1) que representaba –y a veces anticipaba– una escena importante de la historia. En este caso, lo primero que cualquier lector de esta novela popular conoció del texto fue una imagen extremadamente impactante, la cual se convertiría en la escena paradigmática del vampirismo. Se trata de una ilustración que dialoga con un título por demás sensacionalista («Varney, el Vampiro, o El Festín de Sangre») que anticipa la descripción textual de una escena inquietante.

---

<sup>3</sup> Esta historia tiene su génesis en la famosa jornada de creación literaria de 1816 de la cual participaron Lord Byron, Percy B. Shelley, Mary Wollstonecraft Godwin y el propio John Polidori. De este acontecimiento surgieron, además del texto de Polidori, lo que luego se conocería como «Fragmento de una novela» de Byron (publicado el mismo año), y *Frankenstein, o el Prometeo moderno* (finalmente publicada en 1818), de la joven escritora que, tras casarse, pasaría a llamarse Mary Shelley.

<sup>4</sup> En realidad se trató de una operación editorial cuyo fin era el éxito de ventas (Twitchell 106-107).

Si observamos la ilustración de la portada de esta primera entrega (fig. 1) puede verse a dos figuras antagónicas: una criatura humana masculina con facciones cadavéricas y una mujer de rasgos finos, completamente vestida de blanco, siendo atacada por este sujeto. El ataque consiste en una serie de coacciones físicas sobre la joven, que yace indefensa en su cama. En el centro de la imagen resaltan el rostro del atacante, que exhibe sus dientes afilados con los cuales está por morder el cuello de la mujer.

Al mismo tiempo que le muerde el cuello, puede observarse que la criatura utiliza una de sus manos para tirar del pelo de la joven mientras que, con la otra, toma uno de sus senos. Resaltan en esas manos unas uñas largas y afiladas. Esto permite vincular inmediatamente el personaje del vampiro con lo monstruoso y lo animal (dichos dientes se denominan *caninos*) pero también, evidentemente, con lo sexual. Puesto que «[S]imbólicamente, morder el cuello de alguien es un acto altamente erótico, que está en consonancia con la representación del vampiro como un depredador sexual» (Karg, Spaite y Sutherland 89), la escena resulta esencial a la hora de vincular a la figura del vampiro con este aspecto.

Tras montar el escenario en el que se desarrolla la acción, se constituye en palabras la descripción física del intruso: «*The figure turns half round, and the light falls upon the face. It is perfectly white –perfectly bloodless. The eyes look like polished tin; the lips are drawn back, and the principal feature next to those dreadful eyes is the teeth –the fearful looking teeth– projecting like those of some wild animal, hideously, glaringly white, and fang-like*» (Rymer 3).<sup>5</sup> Los términos de esta descripción, a los que se suman «*its long nails, that appear as if the growth of many years had been untouched*» (Rymer 3),<sup>6</sup> se oponen, sin dudas a la imagen del vampiro de Polidori. Así, mientras que el Lord Ruthven de *The Vampyre* tiene una personalidad y una conducta seductoras que se asemejan a las del compañero de viaje del científico escocés –Lord Byron–, el personaje de Rymer es protagonista de una imagen verdaderamente *punzante* (Barthes 2015), que atemoriza a la joven al punto de inhabilitarla a reaccionar y que se corresponde con la ilustración: «*He drags her head to the bed's edge. He forces it back by the long hair still entwined in his grasp. With a plunge he seizes her neck in his fang-like teeth –*

---

<sup>5</sup> [L]a figura da medio giro, y la luz cae sobre su rostro. Es perfectamente blanco –perfectamente falto de sangre. Los ojos parecen de estaño pulido; los labios están replegados, y la característica más sobresaliente junto a esos horrorosos ojos son los dientes –sus aterradores dientes– proyectándose como los de un animal salvaje, brillante y horriblemente blancos, y como colmillos]. Todas las traducciones son del autor excepto que se indique lo contrario.

<sup>6</sup> [sus largas uñas, que parece como si el crecimiento de muchos años no hubiera sido alterado].

*a gush of blood, and a hideous sucking noise follows»* (Rymer 4).<sup>7</sup> Como se ve, el diálogo entre el texto escrito y esa primera ilustración cumple en esta novela popular un papel esencial en la conformación de la imagen moderna del vampiro, ya que le otorga centralidad al ataque del vampiro a la joven mujer. En esta escena se construye un determinado carácter en el físico y en el accionar del personaje, que se volverá clásico en las sucesivas producciones artísticas.

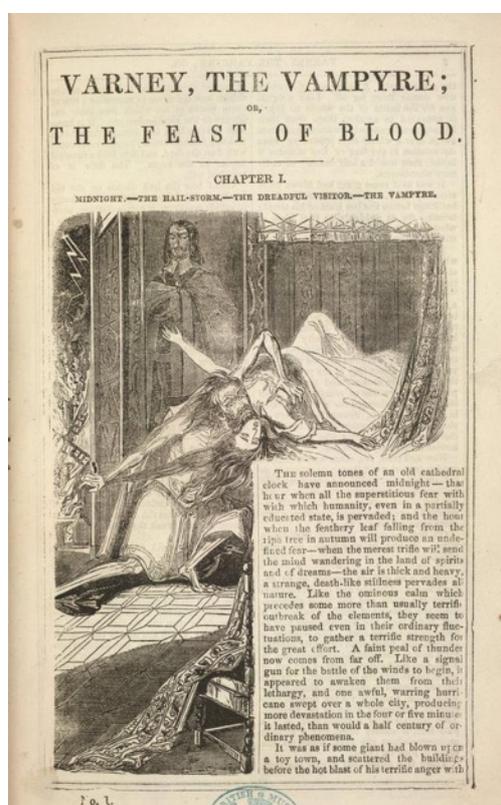


Figura 1

<sup>7</sup> [Él arrastra su cabeza hacia el borde de la cama. La obliga a recostarse con el pelo largo aún entrelazado en sus dedos. Con un salto toma su cuello entre sus dientes como colmillos –a esto le sigue un chorro de sangre y un espantoso ruido de succión].

*Poseer o no poseer*

*Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood* «es una de las obras más redundantes, exorbitantes, digresivas, emocionantes, tediosas y fantásticas jamás escritas» (Twitchell 123). En este sentido, establecer una continuidad en la trama de este serial es una tarea ambiciosa y probablemente imposible. Esto se debe a su extensión (más de medio millón de palabras repartidas en dos años de publicación), a la consecuente imposibilidad de comprometerse con un solo argumento y a las ya mencionadas condiciones de producción. De esta manera, está compuesta de un cúmulo heterogéneo de historias de todo tipo, algunas de las cuales incluso contradicen lo dicho en un capítulo precedente.

A pesar de la heterogeneidad de su contenido, hay sin embargo algunas constantes que se repiten a lo largo de toda la ficción. En este sentido, el único motivo que se respeta en toda la trama es el afán de posesión material por parte de Sir Francis Varney, el vampiro que ataca a la joven Flora Bannerworth en esa primera escena. Puede observarse entonces que lo fundamental de la vulneración de la propiedad y del espacio privado por parte del personaje del vampiro en su ataque a la joven Flora es justamente su deseo de apropiarse de la mansión en la que residen ella y su familia (su madre, y sus hermanos Henry y George).<sup>8</sup> En este sentido, la novela elabora una descripción de la habitación de Flora, que refleja la arquitectura aristocrática de la que quiere apropiarse el vampiro:

*There is an antique chamber in an ancient house. Curious and quaint carvings adorn the walls, and the large chimney-piece is a curiosity in itself. (...) The window is latticed, and filled with curiously painted glass and rich stained pieces (...). There is a stately bed in that chamber, of carved walnut-wood is it made, rich design and elaborate in execution; one of those works of art which owe their existence to the Elizabethan era. It is hung with heavy silken and damask furnishing; nodding feathers are at its corners –covered with dust are they, and they lend a funereal aspect to the room. The floor is of polished oak. (Rymer, 2)<sup>9</sup>*

El «aspecto fúnebre» de esta habitación resulta fundamental para entender el vínculo entre esta propiedad y el ataque a la joven. Así, tras el

---

<sup>8</sup> El personaje de George desaparece misteriosamente de la historia a partir del «Capítulo XXXVII».

<sup>9</sup> [Hay una habitación ancestral en una casa antigua. Grabados curiosos y pintorescos adornan las paredes y la gran chimenea es una curiosidad en sí misma. (...) La ventana es entramada y está llena de fragmentos de vidrio pintados y coloreados de manera curiosa y rica. (...) En esa habitación hay una cama majestuosa, de nogal tallado, rico en diseño y de ejecución elaborada; una de esas obras de arte que le deben su existencia al período isabelino. Le cuelga decoración de seda y rosada; hay plumas en sus esquinas –están cubiertas de polvo y le dan un aspecto fúnebre a la habitación. El piso es de roble pulido].

avance de los capítulos, se vuelve explícito que el propósito del atacante es obligar a la familia a abandonar la propiedad –el llamado Salón Bannerworth–, símbolo y lo único que resta de la fortuna pasada de Marmaduke Bannerworth (el «padre de familia», y quien se suicidó debido a una serie de problemas que derivaron en su ruina económica).

El deseo de Varney es tan fuerte que se propone hacerse de la residencia de la familia a cualquier costo. La importancia de dicha propiedad es, justamente, su valor oculto: hay allí un presunto tesoro escondido por Marmaduke Bannerworth antes de darse muerte, del cual aparentemente solo tiene conocimiento el vampiro. Junto a estos *clichés* cuya finalidad es captar la atención, generar un suspenso constante y fundamentalmente aumentar el número de ventas, a lo largo de toda la narrativa hay fragmentos que registran esta *voluntad posesiva* del vampiro. Así, en otro de sus ataques a la joven Flora, le confiesa: «*"I covet Bannerworth Hall" (...) "And I must have it. I will have it, although my path to it be through a sea of blood. You understand me, maiden?"*» (Rymer 95).<sup>10</sup> Además de constituir su voluntad, poseer la casa se revela incluso como un imperativo. En otro pasaje el vampiro reflexiona en voz alta: «*"It shall be done by force or fraud, by love or by despair, I care not which; the end shall sanctify all means"*» (Rymer 151).<sup>11</sup> En este sentido, Varney utiliza a la propia joven como medio para lograr su fin.

Por su parte, es interesante advertir la importancia de la casa también para la familia, que en ningún momento expresa seriamente una voluntad de abandonarla. En medio de sus ataques a Flora –a quien reitera sus amenazas de muerte–, Varney intenta incluso comprarla por una gran suma («Capítulo XIII»), a lo cual también se niegan. La voluntad de ambas partes se vincula de manera directa con el contexto social y económico de mitad del siglo XIX. En este sentido, resulta evidente cómo los deseos del vampiro y de la familia tienen como centralidad la necesidad y la ambición por el dinero y el status económico: Varney quiere poseer el lujoso Salón Bannerworth porque allí hay aún más dinero, mientras que la familia –camino a la definitiva ruina económica– no quiere ni puede resignar lo único que les queda como registro de su pasado económico próspero. Puesto que «sin dinero, un individuo no constituía ante el resto sino alguien desagradable, inútil, malo, deshonesto o estúpido» (Gagnier 56), gran parte del texto consiste en la lucha por la posesión del Salón, símbolo del buen pasar económico, pasado o futuro.

Después de largos capítulos que tienen como objeto la disputa por la propiedad bajo la amenaza del vampiro, la ficción incluye la propia experiencia colectiva de la comunidad ya que ingresa en la historia una

---

<sup>10</sup> [Codicio el Salón Bannerworth. (...) Debo tenerlo. Lo tendré aunque mi camino a ello sea a través de un mar de sangre. ¿Me comprende, jovencita?]

<sup>11</sup> ["Debe ser hecho mediante fuerza o fraude, mediante amor o desolación, no importa; el fin santificará los medios"].

multitud iracunda que se propone atraparlo y darle muerte. Es interesante remarcar que, ante la imposibilidad de hacerlo, se desquitan justamente incendiando su casa. Como consecuencia de esta persecución, comienzan las aventuras de Varney en solitario y finaliza, de este modo, lo que puede denominarse la «saga Bannerworth» (Herr 2007), es decir, los capítulos que tienen como protagonistas también a la familia. A partir de este momento, sus viajes lo llevan por una serie de escenarios heterogéneos, y se extienden hasta el final de la historia. Como se sugería anteriormente, la constante resulta ser la búsqueda de una propiedad en la que establecerse o, en su defecto, dinero. De esta multiplicidad de aventuras que comienzan a partir del capítulo XCIII, pueden dedicársele algunas palabras a la primera, ya que funciona como paradigma de los episodios repetitivos que suceden durante el resto de la historia.

Demostrando su gran capacidad para disfrazarse, Varney se hace pasar por el Barón Stelmuyer de Salzburgo, y llega a un pueblo llamado Anderbury, ubicado al sur del Salón Bannerworth. Allí se hace de la Mansión Anderbury sobre el Monte, la casa más importante del pequeño pueblo, que consta de «*twenty-seven rooms in it, and it stands altogether upon three hundred acres of ground*» (Rymer 422).<sup>12</sup> Tras reservar la propiedad (con un cheque falso), Varney expresa su felicidad: «*am I at last settled?*» he said to himself, as he stood in a large saloon. *Am I at last settled in a home such as I can really call my own? –and shall I not be hunted from it by my enemies?*» (Rymer 452).<sup>13</sup> El contento que le da esta posesión y la protección que le brinda habilita un nuevo vínculo entre lo inmobiliario y la utilización de una mujer para sus fines. Sus reflexiones dan cuenta de ello:

*I will be quick in giving such an entertainment here (...). It shall be such an entertainment as shall present me all of youth, beauty, rank and wealth, that can be found in the neighbourhood; and out of them I will choose some one who shall be the baroness, and, for a time, pace the stately halls as their mistress –for a time; yes, I have said only for a time. I wonder if there be a family vault to this property, because, if there be, I may want to use it".* (Rymer 452-453).<sup>14</sup>

La conexión entre el tormento hacia una mujer y la ambición económica –expresada en la *voluntad de la posesión inmobiliaria*– estarán

---

<sup>12</sup> [Veintisiete habitaciones y que se erige sobre trescientas hectáreas de terreno].

<sup>13</sup> [“¿Estoy asentado, finalmente?”, dijo para sí mismo, mientras se encontraba en un gran salón. “¿Estoy asentado finalmente en un hogar tal que puedo llamar realmente el mío propio? ¿Y ya no seré cazado por mis enemigos?”].

<sup>14</sup> [Voy a apurarme en ofrecer un festejo aquí. (...) Será un festejo tal que me presentará a toda la juventud, belleza, rango y riqueza que pueda encontrarse en el barrio; y de todo aquello voy a elegir a alguien que sea la baronesa y que, por un tiempo, pasee por los majestuosos salones como su señora –por un tiempo; sí, dije solo por un tiempo. Me pregunto si habrá algún tipo de cripta familiar en esta propiedad porque, de ser así, puede que quiera usarla].

presentes en la obra de vampiros más importante de la literatura: *Dracula*, del irlandés Bram Stoker (1897).

### *El monstruo alemán*

Las influencias de *Dracula* en la cultura occidental son numerosas y se registran de manera clara en la abundante cantidad de material visual que suscitó en el siglo XX. Pueden contarse así más de cien producciones cinematográficas (entre adaptaciones originales, reversiones y parodias) y otras tantas series de televisión y adaptaciones teatrales. Aunque el lugar de *Dracula* en el canon es incuestionable, el aporte de *Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood* resulta, sin embargo, crucial para la novela de Stoker.

Si tanto la descripción física del personaje como la narración de la escena más emblemática del género están presentes ya en la novela seriada de mediados de siglo XIX, entonces puede afirmarse que existe una *influencia mediada o indirecta* de esta novela popular respecto de las producciones posteriores a la novela de Stoker. Así, pueden tomarse como ejemplos de ello las producciones cinematográficas *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Friedrich Whilhelm Murnau, 1922) y *Nosferatu the Vampyre* (Werner Herzog, 1979) puesto que recuperan, aunque con algunas ligeras variantes, el argumento de *Dracula*. Ambas películas leen e interpretan dicha ficción y, al hacerlo, retoman los motivos de la literatura vampírica anterior. Por su parte, tanto el nuevo contexto sociocultural como el cambio de lenguaje (del literario al cinematográfico) les permite producir una nueva forma que supone nuevos sentidos y nuevas lecturas para esa narrativa.

Estructurada en cinco actos, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Friedrich Whilhelm Murnau, 1922) es una película expresionista de la década de 1920 y, además de ser seguramente una de las películas más conocidas y exitosas del cine mudo alemán, constituye una de las primeras adaptaciones cinematográficas de *Dracula* (Mayne). Si bien recupera en términos generales la ficción de Stoker, se vio forzada a realizar algunas modificaciones –sobre todo en los nombres de los personajes y los escenarios– debido a que no había obtenido los derechos de adaptación por parte de los herederos del escritor irlandés (McDunnah). La película estuvo incluso a punto de perderse para siempre tras la orden de Florence Stoker (viuda del escritor) de destruir las copias que de todos modos plagiaban la historia. Celebrando su aporte a la cinematografía alemana, Werner Herzog realizó su propia versión de esta película en 1979 como homenaje a Murnau, realzando incluso los procedimientos y las técnicas expresionistas

(Johnson 174).<sup>15</sup> La elección de estas películas permitirá trazar una línea que atraviesa un camino de adaptaciones e influencias mediadas que remiten a esa primera escena tan importante de *Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood*.

En un inesperado diálogo con el serial, si nos detenemos en el argumento de ambas películas podemos ver que hay un componente inmobiliario –económico– determinante para la historia. De hecho, el comienzo de ambas películas se centra en el viaje de Thomas Hutter/Jonathan Harker hacia el castillo del Conde Orlok/Dracula con el fin de ofrecerle una propiedad en venta ubicada a poca distancia de la casa en la que reside con su esposa<sup>16</sup>. La conexión entre la dimensión económica y la sexual comienza a sugerirse en este primer momento. La película muda se refiere a la comisión posible con las siguientes palabras de Knock (quien está bajo la influencia de Orlok) al joven Hutter, su empleado: «*You could earn a tidy sum...*».<sup>17</sup> Y, al igual que la versión de Herzog, concluye con el siguiente aviso: «*May take you a long time, cost you a lot of sweat... and possibly also... a bit of blood*».<sup>18</sup> Así comienzan a conectarse los puntos que remiten a *Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood*.

Tras el viaje del agente inmobiliario al castillo del vampiro, este último toma conocimiento de la esposa de este joven, y acelera la compra de la propiedad. Así queda planteada la *voluntad posesiva* del personaje del vampiro, que ya se había visto en el *penny dreadful*. Sin embargo, el camino que se realiza es exactamente inverso. Así, mientras que en *Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood*, el ataque sexual a Flora tiene como fin atemorizar a la familia para apropiarse de la casa, en las películas –al igual que en *Dracula*– la decisión de hacerse propietario de la casa funciona como medio para lograr otro fin que es nada menos que la posesión sexual de Ellen/Lucy. Es decir, en ambas historias se vinculan, de modo aparentemente indisoluble, la posesión sexual –metaforizada en ese acto de morder el cuello– con la posesión material –expresada en la adquisición o toma de una casa.

Para construir la acción motivada por el deseo sexual, la trama de las películas lleva a cabo un movimiento que va de un exterior –una

---

<sup>15</sup> Se trata, en realidad de dos versiones: una hablada en alemán y la otra en inglés. Por su parte, incluyen los nombres de la novela de Stoker.

<sup>16</sup> Al igual que el resto de los personajes, la mujer recibe distintos nombres en las películas. Mientras que en la adaptación de Murnau recibe el nombre de Ellen, en la de Herzog recibe el nombre de Lucy. Ambos se corresponden con el personaje de Mina en la novela de Stoker.

<sup>17</sup> [Podría usted ganar una buena suma...].

<sup>18</sup> [Puede que le cueste mucho tiempo, mucho sudor... y posiblemente también... un poco de sangre].

geografía marginal gótica<sup>19</sup> a un interior –una ciudad moderna. Conforme pasan los minutos (tras las escenas que corresponden a la peste originada por el Conde) se genera un dramatismo que va aumentando radicalmente a medida que se acerca a Ellen/Lucy: el avance de la historia es el avance del vampiro hacia la intimidad de la mujer.

Para expresar la voluntad posesiva del vampiro en el plano sexual, Murnau diseña a su personaje con el fin de lograr un efecto dramático en la escena del final. En esta escena tiene lugar el sacrificio de la joven –la única que entiende rápidamente el vínculo sexual que se plantea con el monstruo– y la metáfora de la consumación del deseo del vampiro. No es de extrañar, entonces, que el físico del Conde Orlok parezca extraído de la ficción de Rymer (Vest y Muelsch 129): a excepción del cabello largo y desarreglado, el personaje del vampiro presenta rasgos cadavéricos sobre una piel pálida, una figura alta y delgada y, como característica sobresaliente, un par de colmillos y unas uñas largas y afiladas. Sumado a esto, el juego de sombras distorsionadas que realiza en los movimientos del vampiro, que alargan aún más su cuerpo, constituye uno de los procedimientos fílmicos más característicos de la película de 1922. Por su parte, la versión de Herzog respeta el procedimiento a tal punto que incluso calca algunas escenas. Como se verá, estas características físicas son determinantes en la historia.

#### *de Varney*

La escena del sacrificio del final en ambas películas se vincula fuertemente con aquella escena inicial de *Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood*. De esta manera se llega al punto cúlmine que, como se verá, constituye a la vez un homenaje involuntario a la novela popular de James Malcolm Rymer.

La escena final del Acto V de la película de Murnau presenta, de manera implícita, una imagen similar a la de la ilustración en la portada del primer número del *penny dreadful*. Probablemente ante el riesgo de censura, puede advertirse en el fotograma reproducido más abajo (fig. 2) que no es el vampiro quien toma el seno –o el corazón– de Ellen, sino la propia mujer, desde luego con menos violencia y con un rostro que denota pena y espanto. Actuando de manera involuntaria, sus ojos están fijos en la figura que se aproxima poco a poco. Ante la imposibilidad de explicitar ese contacto físico sexual, el Conde «toma» el cuerpo de Ellen con la inconfundible sombra de su mano (fig. 3). Con esta metáfora de la consumación sexual –que constituye el fin que buscaba el vampiro–, la mujer se sacrifica y avala el festín de sangre del Conde. Tras saciar su

---

<sup>19</sup> En la versión de Herzog, el movimiento es desde Varna a Wismar. La referencia de Varna está tomada de *Dracula*, y puede ser vinculada gráficamente, a su vez, con el nombre *Varney*.

apetito, el cuerpo del vampiro es alcanzado por los rayos de la mañana, que terminan por consumirlo. Luego de una escena que muestra la muerte de la joven y celebra su heroísmo, la película llega a su fin. Ahora bien, si esta escena con un contenido sexual metafórico no podía ser representada de manera explícita en 1922, en la versión de Herzog se da un giro que nuevamente da cuenta de la influencia del contexto en la representación. Producida en un contexto de mayores debates sobre la posición de la mujer en la sociedad patriarcal, en la película de 1979 «la identificación sexual con el vampiro está trazada con más énfasis que en la película de Murnau» (Mayne 125). Esto se torna claro cuando ella establece una barrera de hostias que impiden el movimiento de su esposo, devenido vampiro.



Figura 2



Figura 3

De esta manera, convocado por un magnetismo similar al de la mirada de Varney, el Conde penetra en la habitación de Lucy, quien se recuesta, totalmente vestida de blanco, en su cama. Cuando el monstruo se acerca hacia la mujer, «ella atrae al vampiro hacia sí con un gesto que habla tanto del deseo de él como el de ella» (Mayne 125); tras esto dispone su cuerpo –su sangre– para acabar con el deseo del vampiro que es, a la vez, el suyo. Esta escena del final muestra lo que Murnau comunica de modo más implícito. En el tercer fotograma extraído del film (fig. 4) se puede observar el momento en que el Conde Dracula toma el seno de la joven mientras le hinca sus dientes en el cuello, como lo haría un animal; como lo hiciera Varney, el vampiro, en aquella primera publicación seriada.



Figura 4

## *Pay in blood*

A pesar de la improbabilidad de que tanto Murnau como Herzog hayan leído *Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood* o incluso sabido de su existencia, el análisis de esta escena tanto en las películas como en la obra de James Malcolm Rymer permite establecer claras conexiones entre ambos textos y señalar la influencia evidente del *penny dreadful* no sólo en *Dracula*, sino en el género en sí. De esta manera, al instaurar en su comienzo una escena que se tornará clásica, ambas películas remiten al texto de mediados de siglo XIX con lo que se denominó en este trabajo una influencia mediada.

Como se vio, la relación de los textos supone más que la mera reproducción de la misma escena. En este sentido, aunque la historia de las películas y la de *Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood* trazan movimientos distintos, en ambas es fundamental la relación entre la posesión material y la sexual, ya que remiten a una *voluntad posesiva* en el personaje del vampiro. La diferencia de contextos, por su parte, supone distintos acentos en las producciones. De este modo, mientras que el *penny dreadful* de mediados de siglo XIX dialoga con su contexto inmediato y sugiere la relación entre la mujer y el sexo como medio para introducir un drama de clase (el dinero y la propiedad privada), las producciones cinematográficas «vuelven a poner en escena el conflicto que enfrenta a la mujer con el vampiro, en parte para acentuar el conflicto sexual de la novela de Stoker» (Mayne 124), lo que denota nuevas posibilidades de reflexión en ese tipo de literatura. A su vez, pueden verse las diferencias en el modo de expresar el conflicto sexual entre ambas películas.

De esta manera, si consideramos las producciones de vampiros que suceden a *Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood* y evaluamos su impacto tanto en la literatura como en los estudios literarios culturales, sociológicos, de género y psicoanalíticos,<sup>20</sup> podemos reivindicar así el legado de esta novela popular surgida con el mero fin de entretener a las clases populares de la sociedad británica.

## **Bibliografía**

Altick, Richard D. *The English common reader: a social history of the mass reading public, 1800-1900*. Columbus: Ohio State University Press, 1998.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2015.

---

<sup>20</sup> En su libro *The Living Dead: A Study of Vampires in Romantic Literature*, James B. Twitchell cita una extensa bibliografía sobre el género (4).

Brantlinger, Patrick, y William B. Thesing. *A Companion to the Victorian Novel*. Oxford [England]; Malden, Mass.: Blackwell, 2013.

Bleiler, E. F. «Introduction to the Dover Edition [1970]». *Varney the Vampyre or, The Feast of Blood*. Au. James Malcolm Rymer o Thomas Peckett Prest. Mineola, New York: Dover Publications, 2015.

Collins, Dick. «Introduction to the Revised Edition». *The String of Pearls*. Au. James Malcolm Rymer. London: Wordsworth Editions, 2010.

Fischer, Ernst. *The necessity of art. A Marxist approach*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1971.

Flanders, Judith. «Penny Dreadfuls». British Library Web. <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/penny-dreadfuls> (15/02/19).

Gagnier, Regenia. «Money, the Economy and Social Class». *A Companion to the Victorian Novel*. Eds. Patrick Brantlinger y William B. Thesing. Oxford [England]; Malden, Mass.: Blackwell, 2013.

Herr, Curt. «Introduction». *Varney, the Vampyre*. Au. James Malcolm Rymer. Crestline, California: Zittaw Press, 2008.

James, Louis. *Fiction for the Working Man 1830-50: A Study of the Literature Produced for the Working Classes in Early Victorian Urban England*. Brighton: Edward Everett Root, 2017.

Johnson, Laurie Ruth. «Monstrous Belief in *Nosferatu* (1978)». *Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*. Rochester, New York: Camden House, 2016.

Karg, Barb, Arjean Spaite y Rick Sutherland. *The Everything Vampire Book: From Vlad the Impaler to The Vampire Lestat – A History of Vampires in Literature, Film and Legend*. Avon, Massachusetts: AdamsMedia, 2009

Mayne, Judith. «Herzog, Murnau, and the vampire». *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. Ed. Timothy Carrigan. New York/London: Methuen, 2013.

Mays, Kally. «The Publishing World». *A Companion to the Victorian Novel*. Eds. Patrick Brantlinger y William B. Thesing. Oxford [England]; Malden, Mass.: Blackwell, 2013.

McDunnah, Michael G. «*Nosferatu* (1922)». Independent Study in World Cinema. <https://unaffiliatedcritic.com/2013/01/nosferatu-1922/> (25/03/19).

Moretti, Franco. «Dialectic of Fear». *Signs taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*. Trad. Susan Fischer, David Forgacs y David Miller. Londres/Nueva York: Verso, 1997.

Nystrom, Lisa. «Blood, Lust, and the Fe/Male Narrative in *Bram Stoker's Dracula* (1922) and the Novel (1897)». *Draculas, Vampires, and Other Undead Forms: Essays on Gender, Race and Culture*. Eds. John Edgar Browning y Carolina Joan (Kay) Picart. Plymouth: The Scarecrow Press, 2009.

Rymer, James Malcolm o Thomas Peckett Prest. *Varney the Vampyre or, The Feast of Blood*. Mineola, New York: Dover Publications, 2015.

Smith, Helen. *New Light on Sweeney Todd, Thomas Peckett Prest, James Malcolm Rymer and Elizabeth Caroline Grey*. London: Jarndyce, 2002. <http://www.edwardlloyd.org/helen-smith.pdf> (15/02/19).

Taunton, Matthew [2014]. «Print Culture». British Library Web. <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/print-culture> (15/02/19).

Twitchell, James B. *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham: Duke University Press Books, 1981.

Vest, Elizabeth y Elisabeth-Christine Muelsch. «The Role of Nosferatu in the development of Gender Identity, Sexuality and Androgyny in Vampire Film». *Crius: Angelo State Undergraduate Research Journal*. 3.1 (2015).

Williams, Raymond. «The Romantic Artist». *Culture and Society 1780-1950*. New York: Anchor Books - Doubleday & Company, 1960.

### **Filmografía**

*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Dir. Friedrich Wilhelm Murnau. Films Arts Guild, 1922. Fílmico.

*Nosferatu the Vampyre*. Dir. Werner Herzog. 20<sup>th</sup> Century Fox, 1979. Fílmico.

---

**Referencia electrónica** || Coria Nogueira, Nicolás. «Una imagen y más de mil palabras: El legado de *Varney, the Vampyre or, The Feast of Blood* (1845-1847)». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* (2019): 26-42. <http://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/una-imagen-y-mas-de-mil-palabras-el-legado-de-varney-vampyre-or-feast-blood-1845-1847-130>

Fecha de recepción: 30.04.19

Fecha de evaluación: 31.05.19

Fecha de publicación: 30.10.19