

«SOY VAMPIRO, PERO TAMBIÉN UNA CHICA»:
VAMPIROS REGENERADOS
EN *TRUE BLOOD*

ANTONI MAESTRE BROTONS
Universitat d'Alacant
antoni.maestre@ua.es

Recibido: 14-01-2016
Aceptado: 28-04-2016



RESUMEN

En la literatura y el cine góticos clásicos, el vampiro se concebía como un monstruo al que cabía eliminar. Sin embargo, en los últimos cuarenta años, novelas, películas y series revelan una voluntad de asimilarlo a la sociedad humana, un proceso conocido como domesticación o regeneración. Como metáfora de la diferencia sexual, racial, de género o de clase, tal asimilación representa, de acuerdo con los postulados de Foucault, una operación que lleva a cabo el poder para someterlas, integrándolas en el orden social y cultural establecido. La serie estadounidense *True Blood* (2008-2014) refleja a la perfección este proceso dual de regeneración que implica, a su vez, sometimiento. Relacionado con los supuestos de la corrección política, el nuevo monstruo ya no simboliza al «perverso» sino al «diferente» que se debe proteger y aceptar en el seno de la sociedad, pese al riesgo de cohesión social y amenaza para la familia que comporta.

PALABRAS CLAVE: Vampiro, sexualidad, desviación, familia, *True Blood*

ABSTRACT

In classic gothic fiction, vampires were conceived of as a monster to be destroyed; however, in the last forty years novels, films and TV series tend to assimilate them to human society. This process is known as domestication or regeneration. As a metaphor for sexual, racial, gender or class difference, this adaptation represents, according to Foucault, an operation of power to subdue these differences and integrate them in the social and cultural order. *True Blood* (2008-2014) perfectly shows this process of regeneration which simultaneously entails subjugation. Related to political correctness, the new monster no longer symbolizes the «perverted», but the «different» in

need of protection and acceptance notwithstanding the risks for social and family cohesion.

KEY WORDS: Vampire, sexuality, deviation, family, *True Blood*



1. INTRODUCCIÓN

La serie *True Blood*, producida por la cadena HBO, se emitió entre 2008 y 2014 a lo largo de siete temporadas. Se basa en las novelas de Charlaine Harris tituladas genéricamente *The Southern Vampire Mysteries* o *The Sookie Stackhouse Novels*, publicadas entre 2001 y 2013. Fue dirigida por Allan Ball, también creador de *Six Feet Under (A dos metros bajo tierra)*, otra serie de culto de la llamada Tercera Edad de Oro de la Televisión y que estuvo en pantalla entre 2001 y 2004. Como guionista, además de algunos textos teatrales, es autor de las series *Grace Under Fire* (1994-1995), *Cybill* (1995-1998) y *Oh, Grow Up* (1999), y de las películas *American Beauty* (1999) y *Towelhead* (2007). En las siete temporadas de la serie, se desarrolla una compleja trama argumental en torno a las hostilidades entre seres humanos y criaturas fantásticas –vampiros, mutantes, brujas, hombres lobo, mujeres pantera y hadas– a los que cabe sumar otros personajes con poderes sobrenaturales como espiritistas o chamanes, si bien la historia principal se centra en la convivencia conflictiva de vampiros con humanos en Bon Temps, un pequeño pueblo del estado norteamericano de Louisiana. Entre todas las intrincadas relaciones que unos y otros establecen a lo largo de las siete temporadas, destaca el triángulo amoroso formado por los tres personajes principales: el hada Sookie Stackhouse y los vampiros Bill Compton y Eric Northman, que rivalizan por ella y representan dos posturas opuestas de la relación que su comunidad mantiene con los humanos.

Hay numerosos estudios sobre la serie de Allan Ball que abordan aspectos muy diversos, si bien es cierto que predomina el interés sobre la forma en que se reproducen las múltiples identidades que retrata, algo favorecido por la gran cantidad de personajes que aparecen en las siete tem-

poradas.¹ De hecho, como destaca Boyer (2011: 24) –basándose a su vez en Hutchings– el género del horror expresa el temor por la muerte y la pérdida de la identidad en la época contemporánea, de modo que el monstruo simboliza las preocupaciones y las inquietudes no tanto individuales como colectivas; en definitiva, como metáfora del «otro», el monstruo representa las interpretaciones y los significados conflictivos de las diferencias en las que se fundamenta una sociedad de carácter represivo. Mutch (2011), a su vez, explica la renegociación de identidades raciales, sexuales y nacionales en un mundo globalizado. Por su parte, Boyer (2011) problematiza las nociones de diferencia y otredad en relación con el sur de los Estados Unidos –un espacio asociado a la represión y el racismo que ha dado pie a la existencia del llamado «Southern Gothic»–, basándose en el concepto de abyección formulado por Julia Kristeva en *Pouvoirs de l'horreur* (1980), el análisis de la monstruosidad femenina que lleva a cabo Barbara Creed en *The Monstrous-Feminine* (1993) y la noción de identidad fronteriza desarrollada por Henry Giroux en *Border Crossings* (1997). Dado el carácter liminal del vampiro, que se sitúa en la frontera de algunas categorías como el de vida y muerte, Campbell (2013) lo considera encarnación perfecta de lo *queer* al desafiar las identidades predominantes y estables en cuanto al género, la etnia, la sexualidad y la clase. De hecho, las campañas a favor de la aceptación de los vampiros en la sociedad estadounidense establecen paralelismos evidentes con el movimiento LGBT (acrónimo de personas lesbianas, gays, bisexuales y transgénero). En este sentido, el vampiro simboliza una identidad interseccional o múltiple, atravesada por varios tipos de opresión, en contraste con la sociedad hegemónica, que se fundamenta en un eje identitario único; el personaje de Lafayette, homosexual y negro, es el ejemplo más relevante de esta identidad interseccional que mezcla identidades y políticas. Hudson (2013) analiza en términos muy parecidos la política de identidades que *True Blood* expone, ya que el vampirismo sirve como recurso para expresar la minorización social y legal, así como defender el derecho a la ciudadanía en unos Estados Unidos postcoloniales cuyo pasado racista, no obstante, continúa modelando las relaciones sociales y políticas. El estudio de Calvo (2012) también sigue esta misma línea al explorar cómo la serie cuestiona la heteronormatividad y la diferencia de género; según el autor, el vampirismo

1. Existen estudios más generales sobre el vampiro en la literatura, el cine y la televisión que suponen un referente en la materia, como *Our Vampires, Ourselves* de Nina Auerbach (1995) o *Blood Read. The Vampire as a Metaphor in Contemporary Culture* (1997). Sin embargo, en este artículo me centro exclusivamente en los trabajos que analizan específicamente las series televisivas y en especial *True Blood*.

se perfila como una nueva identidad biológica que no está asociada a un género ni a una sexualidad concreta. En otras palabras, los vampiros no distinguen entre hombres y mujeres, sino entre humanos y no humanos, de modo que tampoco diferencian entre relaciones homosexuales y heterosexuales. Surge así un «tercer género», el sobrenatural, caracterizado por rasgos étnicos y sexuales que no despiertan ninguna problemática como sí ocurre en el caso de los humanos ya que tan solo se trata de cualidades físicas. Los personajes sobrenaturales reproducen así la mutación y el desplazamiento propios de la identidad posmoderna y, en última instancia, el carácter performativo del género que postula Judith Butler (2007). Especialmente relevantes para mi propio análisis son las conclusiones que extraen Rabin (2010) y Tyree (2009); en efecto, según el primero, aunque la serie hace gala de un talante liberal al aceptar todo tipo de identidades, en cambio no resuelve la inequidad basada en la diferencia, con lo cual se acerca a la opinión de Tyree, según la cual los vampiros no convierten su identidad subversiva en un motivo de reivindicación política. De hecho, este autor pone de relieve las paradojas y las contradicciones que entrañan los personajes, tal como manifiesta el predominio de las relaciones sentimentales heterosexuales y cierto conservadurismo condescendiente con los gays.²

En este artículo quiero llamar la atención sobre la dinámica que la sexualidad transgresora representada por el vampiro establece con el poder y que se materializa en la estrategia de asimilación llevada a cabo por el poder social preponderante en obras como *True Blood*. Si el género gótico y los monstruos reflejan toda suerte de inquietudes y temores socioculturales, distintos según la época de que se trate, en efecto la preocupación más notable –y persistente– que simbolizan radica en la transgresión de prácticas sexuales e identidades de género hegemónicas. Junto al desasosiego provocado por el terrorismo, las epidemias, las catástrofes ambientales, la crisis financiera, la experimentación genética, el desarrollo tecnológico y las migraciones típicas de una época como la actual, caracterizada por cambios frenéticos (Piatti-Farnell, 2014), la sexualidad heteronormativa, la supremacía masculina

2. Otros enfoques sobre los variados temas que trata la serie se hallan en trabajos como por ejemplo el de Koven (2012), que analiza la influencia de los cuentos de hadas. Por otro lado, Fitch (2014) centra su interés en el postfeminismo y la representación de las relaciones públicas -las campañas de la American Vampire League en pro de los derechos de los vampiros-, mientras que Atkinson (2013) explora la crítica al capitalismo basado en la globalización y la producción cultural. Por su lado, Beck (2011) examina la condición de rebelde marginado del vampiro. Finalmente, Lindgren (2012) analiza el papel que las emociones juegan en la historia, no como estados psicológicos, sino como prácticas sociales y culturales. Así, la autora explora las emociones que provienen de las múltiples representaciones que la figura del vampiro ha ido acumulando con el paso del tiempo, en concreto el temor, el deseo y la repulsión.

na y, en definitiva, el declive de la familia tradicional han provocado una enorme incertidumbre en el plano social, cultural y económico. Como figura extrema de la transgresión moral de las normas sexuales y de género, en los relatos clásicos del siglo XIX y buena parte del siglo XX, el vampiro ha sido finalmente aniquilado al final de cada historia. Sin embargo, en obras cinematográficas y literarias más recientes, el vampiro ha experimentado un proceso de asimilación social hasta prácticamente convertirlo en un humano «diferente» con una serie de atributos sobrenaturales como la inmortalidad como algunos personajes en *True Blood* o *Crepúsculo*.³ Sin embargo, tal asimilación no equivale a aceptación, pues el vampiro, como tal, sigue sin tener cabida en la sociedad.

El artículo se inscribe en el marco teórico de los estudios que abordan la figura del monstruo en el cine desde un punto de vista representacional; tal como observan Levina y Bui (2013), este tipo de estudios exploran el modo en que los monstruos producen y representan los cambios que, de manera acelerada y dinámica, tienen lugar en la esfera política, social, cultural y económica del siglo XXI. Según esta perspectiva, lo que en realidad está en juego en el análisis representacional del monstruo es la definición de lo humano o la producción discursiva de la subjetividad, puesto que encarna todo lo que debe considerarse abyecto, ajeno, repudiable. Parto de la idea de Jacques Derrida según la cual el monstruo deja de serlo en cuanto el ser humano lo reconoce y acomete un proceso de aculturación –«movement of acculturation» (Derrida, 1995: 386)– que persigue apropiárselo, asimilarlo, legitimarlo y normalizarlo; en definitiva, domesticarlo para que desaparezca la anomalía que encarna. Tal proceso normalizador es el que efectivamente se produce en la serie, que empieza con la «salida del ataúd» de los vampiros, es decir, su voluntad de coexistir pacíficamente con los humanos, lo cual exige poner fin a la caza de personas y consumir como sucedáneo la sangre sintética embotellada que da título a la obra. Aun así, no todos los vampiros aceptan esta política de asimilación instaurada por las autoridades vampíricas y precisamente de la negativa de unos cuantos surgen los conflictos que animan la trama. Tras una intrincada trayectoria plagada de luchas entre vampiros en defensa y en contra de la asimilación que se suman a otras peleas entre vampiros, seres sobrenaturales, monstruos y humanos, la serie culmina con un final feliz en el que final-

3. En otras versiones, como *Only lovers left alive* de Jim Jarmusch (2013), el vampiro es un ser totalmente marginado y recluso que se ve obligado a comerciar con sangre de hospitales en el mercado negro. De otro lado, la serie *Penny Dreadful* (2014-2016), ambientada en la época victoriana, conserva la imagen original del vampiro como monstruo depredador y sangriento propia de la novela gótica de esa época.

mente los personajes supervivientes se redimen de su anterior vida depravada, se estabilizan y forman sus respectivas familias. Sin embargo, como decía, no todos los vampiros aceptan la asimilación y permanecen, así, como representantes de un modo de vida alternativo al patrón sociocultural predominante. Este desenlace ha dado pie a algunos críticos a hablar de ambigüedad moral o de irresolución de las iniquidades étnicas y sexuales. Desde mi punto de vista, Alan Ball en realidad simplemente muestra, especialmente en el final de la serie, la persistencia del poder hegemónico, que impone la asimilación o, contrariamente, la aniquilación. Por lo tanto, los referentes teóricos del artículo están formados por los estudios sobre género y sexualidad que siguen la teoría de Michel Foucault tal como la expone especialmente en *Histoire de la sexualité* (1976). En general, me parece pertinente para mi análisis la perspectiva sobre la perversión que Jonathan Dollimore expone en *Sexual Dissidence* (1991) como aquella categoría asignada a los individuos que subvierten las normas establecidas en cada época histórica; el desviado sexual es, según él, verdaderamente un antihéroe (Dollimore, 1991: 212). También la obra *La familia en desorden* de Élisabeth Roudinesco (2004) resulta iluminadora para comprender la lectura que *True Blood* hace sobre la sexualidad y el género, ya que la asimilación o la integración de los vampiros de la que hablan muchos críticos equivale en el fondo a lo que en términos coloquiales se llama «sentar la cabeza», es decir, adquirir una pareja estable y tener hijos. Este tipo de familia corresponde a la modalidad que la autora denomina «familia moderna», es decir, burguesa, según la cual un matrimonio «civilizado» debe normalizar la sexualidad, con fines tanto procreativos como placenteros, censurando toda actividad sexual ajena a la estricta unión de los cónyuges (Roudinesco, 2004: 107). «I'm a vampire, but also a girl», exclama en el último capítulo Jessica, uno de los personajes principales de la serie; es decir, aunque es «diferente» –por lo tanto, un monstruo según las normas sociales hegemónicas–, no deja de ser una chica convencional que anhela casarse. Su deseo hace patente la voluntad de normalizarse, renunciando a su lado monstruoso. Todo ello no deja de señalar, una vez más, la redención del monstruo que se observa en muchas obras de terror de los últimos años, si bien resulta cierto que desde los inicios del género, algunas novelas góticas como *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) ya señalan este aspecto.

Aunque se desarrollan diferentes y complejas tramas en todas las temporadas, me basaré especialmente en el eje temático principal, que gira en torno a la voluntad de integración de los vampiros en la sociedad y los conflictos que ello provoca, superando así la oposición establecida entre el bien y el

mal o entre monstruosidad y humanidad que se da en la narrativa gótica clásica (Somogyi y Ryan, 2013: 197). Tal reinscripción pasa por la prohibición de atacar a los humanos y la ingesta de sangre artificial para alimentarse. Sin embargo, como ya he indicado, muchos vampiros se muestran incapaces de «normalizarse», llevados por los impulsos irreprímibles de su condición. En la serie aparecen muchos otros monstruos fantásticos, si bien el vampiro sigue siendo la figura que presenta una conducta sexual más disruptiva. En primer lugar, expondré el proceso general de aculturación o de regeneración del vampiro que, si bien ya se halla presente en obras literarias anteriores –por ejemplo, *Las historias naturales*, de Joan Perucho (1960)–, se agudiza en la ficción más reciente y que, sobre todo, se advierte muy claramente en *True Blood*. En segundo lugar, examinaré más a fondo cómo se produce tal proceso en la serie, centrándome particularmente en el desenlace, que da la clave para comprender la visión de Allan Ball sobre la asimilación y la resistencia a las reglas del género y la sexualidad.

2. EL VAMPIRO SIMPÁTICO

Describir la evolución del vampiro en la literatura, el cine, la televisión, el cómic y otros discursos es una tarea que desborda con creces el espacio de este artículo. De hecho, hay numerosas monografías dedicadas al tema que recogen abundantes datos de obras sobre todo desde los inicios del género gótico en el siglo XVIII. Sin embargo, vale la pena apuntar una serie de diferencias relevantes que distinguen a los personajes vampíricos en los últimos años y que ilustran hasta qué punto el monstruo, a grandes rasgos, se amolda al contexto histórico de cada época. Una de estas peculiaridades, sin lugar a dudas, radica en la secularización; en efecto, si en las novelas y las películas más antiguas del género, el vampirismo constituye el reverso oscuro de la religión cristiana, en una sociedad progresivamente laicizada como la nuestra, las inquietudes espirituales se esfuman. Prueba de ello es la desaparición del agua bendita o de los crucifijos como armas contra el vampiro, si bien es cierto que en *True Blood* las preocupaciones religiosas se dejan entrever en el fanatismo de los grupos que se oponen a la socialización de los vampiros –la Hermandad del Sol y sus acólitos–, especialmente en las dos primeras temporadas, además de la superstición, la brujería y la santería.⁴ Al mismo tiempo, los

4. Este sería un tema interesante para abordar en otro trabajo. Solo anotaré que la serie incluye a personajes fanáticos y supersticiosos que combaten a los vampiros igual que suele ocurrir en la novela gótica tradicional.

vampiros dejan de ser personajes aristocráticos para llevar un modo de vida aburguesado e incluso hay miembros de la clase trabajadora, si bien en algunos casos todavía conservan cierto estatus social.⁵

Sin embargo, el cambio más conspicuo es la irrupción del vampiro «simpático» en los últimos cuarenta años. Aunque ya hay ciertas obras del siglo XIX como *Varney the Vampyre* (1847) y *Carmilla* (1872) en las que el vampiro aparece más como víctima que como depredador, la tendencia se acentúa en la ficción más reciente, como apuntaba antes. Carol Senf observa, en la narrativa posterior a 1970, un interés creciente en «the positive aspects of the vampire's eroticism and on his or her right to rebel against the stultifying constraints of society» (1988: 163). Al convertirse en vampiro, este nuevo monstruo o demonio deja de ser la persona que fue. Además, algunos de los personajes incluso se muestran menos sedientos de sangre que los propios humanos. Uno de los ejemplos más representativos se encuentra en la serie televisiva *Dark Shadows* (1966-1971), en la que el protagonista, Barnabas Collins, pasa de ser un temible villano a un vampiro que despierta la simpatía de personajes y espectadores. Lo cierto es que, sin contar parodias y versiones infantiles, la manipulación de la novela original de Bram Stoker, que fija el modelo clásico de vampiro en el que se basan las abundantes reescrituras posteriores, ya se detecta en las películas hollywoodienses de los años 20 y 30, cuando la historia del conde Drácula transforma el primigenio relato de terror en un melodrama romántico. El «nuevo» vampiro surge, así, como un ser neutral o incluso bueno que conserva las cualidades personales anteriores a su transformación en demonio, tanto las buenas como las malignas; en definitiva, la condición de vampiro no modifica nada su personalidad. En consecuencia, a partir de los años setenta, el vampiro –y en general el monstruo– simboliza cada vez más al ser que es simplemente distinto, o sea, a las minorías oprimidas. Por ejemplo, en *The Dracula Tape* (1975), Fred Saberhagen retrata a un conde Drácula como un personaje noble perseguido por una panda de supersticiosos intolerantes capitaneados por el profesor Van Helsing, un tema que se repite en la Hermandad del Sol de *True Blood*.⁶ En la novela, el

5. Por ejemplo, Bill Compton es un rico propietario de plantaciones en Bon Temps, donde conserva la mansión de estilo colonial que pertenecía a su familia. En la saga *Crepúsculo*, también los Cullen son una familia adinerada.

6. A pesar de ello, también se estrena una serie de películas en las que el vampiro vuelve a encarnar el mal, pero no como posesión demoníaca sino especialmente como metáfora de la enfermedad, a raíz de la propagación de la epidemia del sida que asola a la población mundial en la década de los ochenta. En cualquier caso, la maldad del personaje se concibe como algo más biológico que sobrenatural; en otras palabras, la maldad depende de las cualidades propias y personales de cada vampiro, no están determinadas por su condición monstruosa (Carter, 2001).

aristócrata rumano declara su voluntad de ser aceptado como un humano más, negando así la acusación que se le imputa de querer conquistar el civilizado Reino Unido. La conversión en vampiro no está provocada por una maldición o un acto sacrílego: de no-muerto reanimado por el diablo, se convierte en un ser que actúa con voluntad propia y es responsable desde el punto de vista moral. Por consiguiente, el vampiro se seculariza: ya no es un demonio sino un depravado –en caso de retener cualidades malignas– o bien se trata de alguien tan virtuoso o malvado como cualquier otro humano. En definitiva, el vampiro se humaniza; prueba de ello es el énfasis que las historias ponen en las similitudes que guardan con las personas, con un comportamiento incluso más sanguinario.⁷

Somogyi y Ryan (2014) denominan al vampiro que elige integrarse en la sociedad «the mainstreamer» o «mainstreaming vampire», que se podría traducir por «vampiro convencional» o «normalizado». Si tienen que matar para alimentarse, sus víctimas serán humanos despreciables como criminales –Edward Cullen en *Crepúsculo*– o «donantes» voluntarios en *True Blood*. Otra de las innovaciones que presentan las historias vampíricas más recientes se relaciona con esta normalización: se trata de personajes híbridos entre vampiro y humano que se dedican a cazar a vampiros, tal como sucede en *Blade*.⁸ Al contrario que en la narrativa clásica, en la que el vampiro es un ser distinto del que era antes de su conversión, estos vampiros guardan recuerdos de su vida mortal e intentan volver a comportarse tal como eran; en definitiva, son vampiros con conciencia moral –«with a conscience»–, como el personaje de Louis en *Entrevista con el vampiro* (1976), de Anne Rice, o bien están dotados de alma, tal como se observa en la serie *Buffy Cazavampiros* (1997-2003). Basándose en Fred Botting, Lindgren (2012: 47) califica a este nuevo arquetipo de vampiro de «rebelde romántico», errante y solitario, consciente de su diferencia. Atraído por la fragilidad y la mortalidad de los humanos, busca compañía y seguridad y despierta más deseo que temor, lo cual acarrea una crisis de identidad típica de la postmodernidad, en tanto en cuanto en algunos casos este tipo de vampiros no se aceptan a sí mismos. El ejemplo más representativo en *True Blood* lo ofrecen Godric y Bill Compton. De algún modo, el vampiro ya no

7. En algunas series televisivas recientes, igual que ocurre en la literatura, la tendencia a convertir personajes malvados en seres empáticos no solo afecta a vampiros, sino que caracteriza a criminales y asesinos en general, tal como reflejan *Dexter* y *The Wire* o, por poner un ejemplo literario, las novelas de Anne Rice.

8. Renesmee, la hija de Bella Swan y Edward Cullen en *Crepúsculo* es otro ejemplo de esta especie híbrida que simboliza la definitiva alianza entre humanos y vampiros y, en última instancia, la plena normalización social del monstruo.

encarna una alteridad externa al humano; al contrario, es simultáneamente noble y abyecto, normal y desviado. Al mismo tiempo, en el fondo se han vuelto personajes dotados de complejidad psicológica (Somogyi y Ryan, 2014: 203), abandonando así el carácter estereotipado que poseían tradicionalmente, de modo que las historias muestran un interés mayor por comprender la naturaleza ambigua del mal o de aquel que se considera malvado, abyecto y monstruoso.

El vampiro convencional o normalizado, como sujeto de pleno derecho, vive en sociedad, si bien en algunos films, pese a cohabitar con los humanos, en realidad permanece segregado u oculto –por ejemplo en *Blade* (1988), *Underworld* (2003) o *Only Lovers Left Alive* (2013). Sin embargo, Godric y Bill, incapaces de soportar los remordimientos por todo el mal perpetrado, optan por suicidarse. Lo que en el fondo retrata la serie es la crisis de un mundo que se desmorona: los antiguos roles ya no funcionan. Los vampiros ya no pueden seguir siendo depredadores y sus víctimas tradicionales se rebelan contra ellos, desde un gobierno que les obliga a pagar impuestos y les conmina a integrarse rechazando su supremacía sobre los humanos, hasta los grupos exaltados de fanáticos que directamente los quieren aniquilar. En el lado opuesto, se encuentran vampiros como Russell Edgington, quien se niega a abandonar el rol de depredador y concibe a los humanos como primitivos, ganado o mascotas. Menos sangriento aunque igual de prepotente resulta Eric Northman, que encarna el típico seductor canalla que manipula a sus víctimas a voluntad. Esta actitud también la ejerce su protegida, la sarcástica Pam, absoluta *femme fatale* con pocos escrúpulos que hace gala de una superioridad solo frenada por su condición de mujer sujeta a vampiros masculinos más poderosos que ella. No creo, como algunos estudios señalan –por ejemplo, Lindgren (2012: 50)– que la serie represente únicamente tensiones basadas en la diferencia étnica en unos Estados Unidos cuyo origen fue precisamente la lucha por la liberación de los esclavos negros del yugo de sus explotadores blancos en las plantaciones de algodón del sur. Más bien el conflicto que sugiere reviste múltiples facetas relacionadas además de la raza con el género, la sexualidad y la clase. En el fondo, el vampiro simboliza la diferencia, toda diferencia, en un mundo donde la preponderancia del patrón hombre-occidental-heterosexual-burgués está en entredicho. *True Blood* retrata muy bien la reacción, las más de las veces violenta, de estos grupos otrora hegemónicos ante el temor de perder su supremacía social, cultural y económica. Pese a haber puesto punto y final a la historia, sin embargo, la serie insinúa varias soluciones o posturas que indican que la tensión entre poder y resistencia aún persiste.

Mientras algunos como Eric y Pam optan por seguir comportándose de acuerdo con su naturaleza pese a hacerlo en la sombra, en cambio otros eligen castigarse a sí mismos mediante la muerte –sería el caso antes señalado de Godric y Bill. De todos modos, la mayoría acata la obligación de asimilarse, eligiendo incluso el modo de vida más convencional posible: la fundación de una familia tradicional –Sookie, Jason, Jessica.

La humanización, que supone más bien una operación políticamente correcta destinada a dignificar la imagen del «otro», del diferente o inadaptado, se logra mediante una serie de estrategias que lo presentan simultáneamente como víctimas –se trata de una condición impuesta, no elegida libremente–, marginados glamurosos y seres sujetos a las normas autoritarias que gobiernan su propia comunidad y con las que no siempre están de acuerdo (Somogyi y Ryan, 2013: 206). Por este motivo, el vampiro sufre la misma opresión que cualquier otra minoría como la población negra, los homosexuales o los inmigrantes. No se trata de que se les retrate como víctimas en conjunto, sino que más bien reflejan las mismas desigualdades que existen entre los humanos por cuestión de género, etnia, clase o sexualidad. Incluso algunos humanos transformados en vampiros consideran una liberación el desprenderse de las reglas a que su familia o la comunidad en la que viven les imponen, tal como le ocurre a Jessica en *True Blood*. No obstante, en el lado opuesto, otra de las protagonistas, Tara, pese a convertirse en vampiro, continúa subyugada debido a su condición de mujer negra y está obligada a trabajar para Pam y Eric en Fangtasia, el club nocturno que regentan ambos.

En definitiva, queda claro que estas narrativas no conciben al vampiro como una víctima incomprendida y maltratada injustamente, sino como un depravado, un delincuente, obligado a aceptar un programa de reinserción para poder ser integrado. En una sociedad políticamente correcta como la norteamericana, se tolera e incluso se protege al diferente como ciudadano de pleno de derecho que paga sus impuestos siempre que acepte las normas; en caso contrario, es un disidente que debe ser perseguido y castigado.

3. EL NUEVO VAMPIRO

En su análisis de la saga *Crepúsculo*, la serie *True Blood* y la película *Let the Right One In* (2008) –en castellano, *Déjame entrar*–, Tyree (2009) pone de relieve el proceso de domesticación del vampiro, es decir, cómo los humanos someten a un ser que cuestiona los límites en los que se fundamenta la socie-

dad y la cultura, especialmente en cuanto al género y la sexualidad.⁹ De hecho, en conjunto, *True Blood* expone el conflicto que se desata en un espacio marginado y retrasado como el sur de Estados Unidos sobre la aceptación de estilos de vida alternativos o identidades diferentes: homosexuales, vampiros, cambiaformas, hombres lobo, mujeres, negros e incluso las combinaciones entre tales categorías: homosexual negro, mujer lobo, mujer negra vampiro. Se trata, así, de una alegoría sobre la tolerancia y la integración en múltiples facetas, aunque sobre todo se relaciona con el debate americano sobre el matrimonio gay y la lucha por los derechos civiles de la población negra (Tyree, 2009: 32). Si bien es cierto que la serie contiene paradojas y contradicciones sobre tal discusión –como buena muestra de que se trata de una polémica candente–, en *True Blood* los vampiros que rechazan asimilarse quedan representados como villanos. Por este motivo, y a la luz de la controversia sobre la unión de parejas homosexuales, se ha acusado a Alan Ball de cierto conservadurismo «gay-friendly», algo que ya se entreveía en su anterior serie *Six Feet Under* (2001-2005).

En efecto, los protagonistas de las tres obras a las que alude Tyree, Angel –*Déjame entrar*–, Edward Cullen –*Crepúsculo*– y Bill Compton –*True Blood*–, repudian su naturaleza vampírica en grados diferentes. Por ejemplo, la familia Cullen de *Crepúsculo* se denominan a sí mismos «vegetarianos» al no consumir sangre humana, haciéndose eco de otro de los debates candentes en la sociedad actual. Wright (2014: 390) indica que, aunque en el pasado el término vegetariano implicaba debilidad, asexualidad, feminización o ascetismo, en cambio en los últimos años el vampirismo «vegano» se ha convertido en una postura política que desafía y cuestiona valores hegemónicos como la alimentación carnívora o el sexismo homófobo. Por otro lado, en *True Blood*, se invierte la supuesta monstruosidad del vampiro al transformarse en comida para los humanos: concretamente, la sangre vampírica funciona como una droga euforizante y un antídoto no solo contra la muerte sino contra todo tipo de enfermedad. El vampiro domesticado no es sino una encarnación del depravado que la sociedad religiosa o burguesa condenan: la violencia, la excitación de los sentidos mediante la droga, el disfrute de una sexualidad sin ataduras morales, el tabú de la muerte, la destrucción de la familia. Domesticar al vampiro supone reprimir lo que la religión o la moral burguesa han considerado horrible, pecaminoso, antinatural, aberrante y, en definitiva,

9. Loza (2011) se refiere a este proceso en términos más gráficos como «pérdida de colmillos» («how vampires got defanged»).

monstruoso, especialmente en el plano sexual. De este modo, el vampiro asimilado no es sino lo que vulgarmente se llamaría un reprimido. Wright (2014: 383) explica esta reconversión del vampiro cuando advierte de que, en *Crepúsculo*, «Meyer's rewriting of vampire mythology strips vampires of their characteristic darkness and countercultural natures». Esta autora también destaca cómo en *True Blood* los vampiros asumen aparentemente el código ético humano para mostrarse «simpáticos» a los humanos y poder así convivir entre ellos, aunque en la práctica pocas veces lo consiguen y se abalancen hambrientos contra sus presas. Este comportamiento inestable refleja el debate interior que experimentan al luchar contra su propia naturaleza, el complicado proceso de asimilación a los que les obliga la Autoridad.

En definitiva, las historias más recientes sobre vampiros siguen siendo cómplices –aunque eso sí, en varios grados– de un orden social conservador igual que lo es la novela *Drácula* de Bram Stoker; la diferencia es que, en esta obra, el vampiro es destruido, mientras que en algunas novelas, películas y series recientes como la que analizo aquí, tal monstruo es obligado a integrarse. El concepto de perversión que representa el vampiro asimilado está más cerca del enfoque que de él da Michel Foucault –la perversión como constructo que permite el control y la organización social– que de la explicación que ofrece Freud –la perversión como energía reprimida, transformada y reutilizada (Dollimore, 1991: 106). Parafraseando al fundador del psicoanálisis, Dollimore (1991: 175) considera que la perversión, en general, engloba toda práctica que se desvíe del coito genital heterosexual o que adopte un objeto erótico inapropiado, como alguien del mismo sexo. Como varios estudios destacan, *True Blood* muestra un amplio abanico de sexualidades alternativas y transgresoras como el sadomasoquismo, el *bondage*, disciplina y castigo, el incesto, la escopofilia, la homosexualidad femenina y masculina y la bisexualidad (Shubartt, 2013: 50), sin contar el canibalismo que implica realmente la ingesta de sangre humana. Para Schubartt (2013: 50), el apetito monstruoso se funde con las emociones sexuales; en este sentido, monstruoso equivale a sádico, ya que el dolor infligido sobre todo por las mordeduras del vampiro o del hombre lobo produce placer tanto en el que muerde como en la víctima. En *True Blood*, se permiten estas prácticas sexuales perversas, incluido el mordisco y la ingesta de sangre, mientras haya consentimiento mutuo; en caso contrario, las violaciones se castigan con la muerte. Ciertamente, la norma del consentimiento revela un código moral sobre la sexualidad bastante ambiguo, tal como ocurre en la realidad. Como indicaba Roudinesco, en la sociedad burguesa, las prácticas sexuales no reproductoras están permitidas siempre que

se realicen en la intimidad del matrimonio; por lo tanto, se toleran siempre que se sometan a una regulación cuyo fin es supuestamente evitar el desorden social. Siguiendo a Foucault, el vampiro domesticado refleja el tránsito de la sociedad disciplinaria a la sociedad de control, es decir, una sociedad en la que los individuos interiorizan la represión.¹⁰

Como he destacado, la innovación que presentan estas obras con respecto a las anteriores radica en que ya no se elimina a los vampiros, sino que se les fuerza a la asimilación. Se trata de relatos ejemplarizantes en los que se muestra la posibilidad de redención de la maldad que encarnan. Para ello, el comportamiento de los vampiros «buenos» se contrasta con la vileza de los «malos» que se resisten a integrarse, a someterse a las normas humanas: los Vulturi en *Crepúsculo*, o Russell Edgington y Eric Northman en *True Blood*. En esta última, son varios los procedimientos con los que se les intenta subyugar: el ataque de la ultraconservadora y fanática Hermandad del Sol –que evoca la Hermandad de la Luz de Van Helsing en la novela de Stoker–, la imposición de la abstinencia mediante la comercialización de una sangre sintética sucedánea y la propagación del virus V, una modalidad de hepatitis que provoca la muerte de los vampiros en las dos últimas temporadas.¹¹ Así pues, el conservadurismo moral de la época victoriana que dio lugar a la irrupción de los monstruos clásicos –Frankenstein, Drácula, Mr. Hyde– continúa vigente en la actualidad; la actitud hacia la enfermedad, la homosexualidad y la disolución de la familia ha cambiado poco. No es que *True Blood* tome partido por una visión conservadora de la sexualidad y el género, sino que pone de manifiesto que la represión caracteriza también a la sociedad actual.

Bill Compton, en la última temporada, se niega a ingerir la sangre de Sarah Newlin, que contiene el antídoto contra el virus Hep V. Es el personaje que mejor refleja el malestar con su propia condición, el sentimiento de culpa, continuamente representado en Jessica, su progenie, a quien convirtió en vampiresa como castigo impuesto por la Autoridad. En los últimos episodios, recuerda cómo era su vida de mortal junto a su familia en la hacienda que poseía, en los inicios de la Guerra de Secesión. En el capítulo 8 de la temporada 7, tiene una pesadilla en la que Sookie acuna al bebé fruto de su unión con

10. Hardt y Negri explican muy bien la diferencia entre ambos tipos de sociedad en su obra *Imperio* (2005: 44).

11. Esta trama acerca la historia a otras series de zombies como especialmente *The Walking Dead*, incluyendo así otro de los terrores de la sociedad actual como las epidemias y la degradación de la especie humana. Por otro lado, el virus es creado artificialmente, aludiendo así a los rumores populares sobre el sida como enfermedad de laboratorio propagada para aniquilar a los homosexuales o la población africana.

ella y que solo es una figura de humo negro. Por lo tanto, nunca podrá realizar el sueño de tener, de recuperar, una familia. Bill se erige en el ejemplo más notable de la voluntad de integración; o quizás cabría matizar que en el fondo hace patentes las contradicciones que anidan en su seno, puesto que aunque en vida era un rico propietario de plantaciones que intentaba tratar bien a sus esclavos, en cambio no se oponía a la esclavitud. A lo largo de la serie, se lamenta constantemente de haber perdido su pasado y trata de vivir de modo normal entre los humanos, lo cual contrasta con la mayoría de sus congéneres, quienes menosprecian a los mortales y se muestran como seres hedonistas, monstruosos, glotones, peligrosos e inmorales. Al final, se puede afirmar que la serie se vuelve políticamente correcta, si bien para Campbell (2013: 108), «the queer politics of *True Blood* do not reflect social conservatism so much as they participate in a newly prevalent 'postracial' ideal of queer and queer of color politics in United States public life». En otras palabras, los vampiros de la serie no apuestan realmente por una política identitaria múltiple –es decir, *queer*–; la compleja diversidad que caracteriza a su comunidad –son diversos como los humanos– es algo que no les interesa convertir en motivo de reivindicación. De hecho, este autor también destaca que Sookie representa el ideal de la etnia blanca, un personaje estilizado en la figura de hada, acechada por los vampiros hostiles y diferentes. Por otro lado, según el mismo estudioso, la serie no parece interesada en las intersecciones de etnia y sexualidad en los humanos, a excepción de Lafayette.

Lo cierto es que la asimilación que experimenta la figura del vampiro resulta mucho más evidente en *Crepúsculo*, ya que Edward sí que tiene capacidad de concepción pese a ser un no-muerto. Al fin y al cabo, la historia de Stephenie Meyer se aparta absolutamente de la caracterización original del vampiro como monstruo que personifica la muerte. Su vampiro constituye una paradoja: un cadáver que engendra vida. Neutralizando todo su poder subversivo, el vampiro de Meyer se erige en emblema de un marginado reinsertado en la sociedad, pese a conservar ciertos atributos sobrenaturales como cualquier otro superhéroe: la rapidez de movimientos, la agudeza de los sentidos, la fuerza, la inmortalidad.¹² El vampiro de Allan Ball constituye, por el contrario, una figura más ambigua; en efecto, resulta más canónico, es decir, conserva buena parte de las cualidades del personaje clásico

12. Realmente Meyer reinterpreta la figura del vampiro hasta niveles casi ridículos: tan grande es la reforma al que lo somete que llega al punto de infantilizarlo, tal como demuestra una escena de la película *Amanecer* –primera parte– en la que Bella, embarazada, bebe sangre con una pajita como si se tratase de un refresco.

diseñado por Polidori, Le Fanu o Stoker. Constituye, en esencia, una fantasía humana sobre la transgresión de las normas sexuales y de género.¹³ Pero al final, la mayoría de personajes, humanos y no humanos, se reforman. La serie, pues, aunque no abogue por una política de integración que incluya todo tipo de diferencias sexuales, de género, etnia y clase como arguye Campbell, sí pone en escena el largo debate entre normalidad y desviación tan típico del género gótico. En uno de los últimos episodios, Bill pronuncia una disertación moral muy convencional ante Sookie sobre la vida, cuyo sentido es nacer, crecer, tener hijos y morir. Su vida como vampiro ha supuesto solo un paréntesis, un episodio alocado de sexo y desenfreno que no debe durar más; de hecho, la infección con el virus Hep V le parece un castigo a sus excesos. El discurso de la culpa se vincula también con la cuestión del pasado, pues se trata de redimirse, olvidar, empezar de nuevo, reformarse. De hecho, como Dollimore (1991: 186) puntualiza, las perversiones al fin y al cabo socavan la institución del matrimonio, fundamento de la familia, cuya crisis se asocia además con el temor ante la feminización de la sociedad, agravada a raíz de la decadencia de la monarquía absoluta y la degradación de la figura paterna (Roudinesco, 2004: 37). Progresivamente, la sexualidad se disocia de la unión matrimonial, cuyo ocaso se acelera con el desarrollo del capitalismo y su énfasis en la individualidad. Sin embargo, el desenlace de *True Blood* es en este sentido conservador, adaptándose así al tópico del sur estadounidense reaccionario.

Los vampiros encarnan una versión monstruosa de la familia: igual que los clanes humanos, están unidos por lazos de sangre, pero su nacimiento es horroroso, no producto de la fecundación, sino de la agresión, la violación. Consiguientemente, sus vínculos son también biológicos. En vez de padre o madre, los vampiros llaman “creadores” a quienes les han convertido. Como resulta obvio, los creadores ejercen una autoridad estricta sobre su prole, que les deben obediencia ciega. No obstante, Hudson (2013: 667) opina de forma contraria; basándose en los comentarios de Deleuze y Guattari sobre los vampiros y los hombres lobo, debido a que la reproducción de estos seres se realiza mediante infección y no concepción, sus vínculos son más afectivos que genéticos, de modo que desafían las nociones legales y sociales que defi-

13. Por ejemplo, en una de las escenas más irónicas de la serie, Eric accede a tener sexo con Ginger, la encargada de Fangtasia, después de haberle insistido durante años. Así, le permite realizarlo sobre el trono, como ella ansía. Sin ni siquiera morderla ni penetrarla, Ginger logra el orgasmo. Por otro lado, hay personajes masculinos que tienen sueños eróticos con otros sin llegar a materializarlos: Sam con Bill y Jason con Eric.

nen a la raza en términos de sangre y genealogía. De todos modos, no siempre existe una relación afectuosa entre el vampiro y su creador, tal como ilustra el tormentoso idilio entre Bill y su creadora, Lorena Krasiki, una vampiresa posesiva que se niega a aceptar la ruptura con él. Este caso también sirve para desmontar las diferencias entre la familia humana y la vampírica, dado que el peligro del incesto afecta a ambas especies: si consideramos al creador como progenitor, queda claro que la relación entre Bill y Lorena es incestuosa; por otro lado, Bill mata a Barlett, el tío de Sookie, por abusar de ella cuando era una niña. También pone fin al idilio que mantiene con Portia Bellefleur, su abogada, al enterarse de que es su descendiente.¹⁴ En definitiva, Bill ejemplifica en varios sentidos y muchos de los episodios que protagoniza una lucha por normalizarse, por eliminar todo tipo de desviación.

Aunque Bill es el personaje en el que el remordimiento y el deseo de regeneración son más agudos, otros personajes también siguen la misma evolución. De este modo, también Jessica se unirá finalmente a Hoyt, su primer amor. Jason Stackhouse, que se coloca bolsas de hielo en la entrepierna para enfriar su libido irrefrenable, se casará y fundará una familia. Por su lado, Lettie Mae se reconcilia con su hija Tara en una serie de visiones oníricas en las que reconstruye el episodio en el que su padre abandona el hogar familiar después de abusar física y verbalmente de su madre. Como resultado de este suceso traumático, Tara reprimirá el recuerdo de tal asesinato, mientras que su madre caerá víctima del alcoholismo, lo que provocará todo tipo de desencuentros y tensiones felizmente resueltas. Además, Letti Mae reencuentra el amor con el reverendo Daniels. Su sobrino y primo de Tara, Lafayette, consigue también reformar al vampiro novio de Jessica, James, que en realidad es homosexual, y constituyen una nueva pareja que se une a las demás alrededor de la mesa de celebración del día de Acción de Gracias en el último episodio.¹⁵ Familia, nación y religión se exaltan en esta conmemoración. Sentados alrededor de la mesa en casa de los Stackhouse, con una Sookie embarazada, todos celebran su nueva vida.

Por lo tanto, frente a una vida humana llena de amor y en familia, el vampiro solamente obtiene satisfacción de sus instintos básicos y soledad.

14. La familia se basa en la diferencia anatómica de sexos –lo que permite la procreación– y el interdicto del incesto, que asegura el paso de la naturaleza a la cultura en la historia de la humanidad (Roudinesco, 2004: 16).

15. Así, la serie se hace eco de los nuevos matrimonios homosexuales, un nuevo tipo de formación familiar altamente cuestionado pese a que cada vez más países los legalizan. Resulta interesante comprobar de todos modos cómo incluso una sexualidad alternativa o disruptiva como la homosexualidad ha sido tradicionalmente, al final adopta el modelo de relación social clave de la sociedad heterosexual hegemónica.

Sookie, que también representa otro tipo de excentricidad o marginalidad por su condición de hada telépata amante de vampiros, le pregunta al reverendo Daniels si cree que ella y los otros «raros» son un error o, por el contrario, criaturas de Dios. El sacerdote le responde que Dios nos ha hecho libres para tomar nuestras propias decisiones. Sin embargo, el discurso moral subyacente es, como antes he destacado ya, realmente ambiguo. Por eso, aunque el Dios bondadoso de Daniels –y no el Dios cruel que odia a los vampiros adorado por la Hermandad del Sol– acepte la singularidad de Sookie, cuando al final accede a provocar la verdadera muerte a Bill tras negarse a ello en repetidas ocasiones, la sangre de su antiguo amante le salpica todo el cuerpo a consecuencia de la herida de la estaca en el corazón. Así, aparte de la estética gore de la serie, queda bastante claro que ella está de alguna manera sucia, manchada por el pecado. Por otro lado, el «estilo de vida alternativo» persiste en la figura de Pam y Eric, puesto que después de aniquilar al jefe de la empresa Yokonomo Corporation que producía la sangre sintética embotellada, se encargan de comercializar la nueva bebida *New Blood*, que contiene el antídoto contra el virus Hep V. Asimismo, continúan al frente de Fangtasia, en cuyo sótano –verdadera mazmorra de tortura y prácticas sadomasoquistas– mantienen esclavizada a Sarah Newlin y venden su sangre por 100.000 dólares el minuto. Ellos representan lo que Campbell (2013: 103) denomina política *queer* radical y antiasimilacionista, que otros vampiros como Bill repudian por insegura, monstruosa, sectaria y cruel. Al fin y al cabo, el creador de la serie no resuelve el conflicto moral y social que plantea la figura del vampiro, ya que junto a los reformados, hay otro sector que continúa desobedeciendo las normas sociales de los humanos. En otras palabras, mientras unos son castigados por oponerse a las normas, otros se esconden para eludir el castigo o bien son reconvertidos. Se trata, en el fondo, de la dinámica del poder, de su ejercicio, de su acatamiento y de la resistencia a él. Si bien tal dinámica es constante en la historia de las sociedades humanas, la novedad es que la voluntad de asimilación se destaca en las obras de ficción más recientes, puesto que en las clásicas, lo usual es que el vampiro sea destruido.

4. CONCLUSIONES: DE LA DISIDENCIA A LA DIFERENCIA

Las obras protagonizadas por vampiros han sido siempre un buen ejemplo para analizar la sexualidad, que como Foucault indica, está regulada por el poder. Como hemos visto, parte de la crítica considera que en ejemplos recientes del género el vampiro representa a las minorías sexuales y el empe-

ño de la sociedad de integrarlos. En efecto, nuestra sociedad políticamente correcta transforma el «disidente» en «diferente», al menos en apariencia. Sin embargo, esta supuesta tolerancia no implica una aceptación plena de las identidades alternativas; el vampiro continúa manifestando una identidad asocial y, para integrarse, tiene que renunciar a ella.

La corrección política establece que las divergencias sexuales o de género ya no son ejemplos de subversión o de degradación, sino «estilos de modo alternativos» o «identidades minoritarias». Fairclough (2009: 500) afirma que la corrección política es una forma de política cultural del reconocimiento, la identidad y la diferencia que propicia un cambio en las representaciones, los valores y la propia identidad. Es por lo tanto una forma de intervención cultural y discursiva; de hecho, su manifestación más conocida es el llamado lenguaje políticamente correcto, que propone la sustitución de expresiones consideradas discriminatorias por otras más igualitarias; de ahí que el monstruo de *Crepúsculo* se denomine «vampiro vegetariano». El mismo Norman Fairclough considera que algunas de las formas de intervención cultural y discursiva políticamente correctas son arrogantes e incluso puritanas –como un exceso de la «ultra-izquierda», puntualiza—, aunque concluye que la izquierda debe de reorientarlas porque en el fondo perjudican los objetivos totalmente lícitos que plantea (Fairclough, 2009: 507). En efecto, la diferencia sexual, de género, etnia o clase no debe suponer un motivo de discriminación bajo ningún concepto. Por lo tanto, tras años de lucha de los movimientos de defensa de los derechos de la mujer, la clase trabajadora, los homosexuales o la población no blanca –claramente evocados en *True Blood*–, los gobiernos han ido asumiendo paulatinamente las políticas de igualdad reclamadas por estos grupos minoritarios. Las distintas películas, series y novelas sobre vampiros relatan metafóricamente y de modo más o menos ingenioso la manera en que tales personajes se reinsertan en la sociedad. En la serie analizada, los vampiros regenerados están obligados a no ingerir sangre humana, pero en una sociedad políticamente correcta, tal práctica ya no corresponde a la de un ser depravado desde el punto de vista moral o religioso, sino al de un ciudadano y contribuyente cuyo estilo de vida tiene que evitar cualquier exceso que atente contra la convivencia.

Desde esta perspectiva, la serie *True Blood* plantea el debate en torno a la integración efectiva de los sectores sociales tradicionalmente subordinados –las minorías étnicas, el colectivo LGBT, las mujeres–, es decir, hasta qué punto han normalizado su situación y con qué condiciones pueden desarrollar su identidad en igualdad con el grupo social privilegiado. Como he tratado de

demostrar en este artículo, la conclusión es que el objetivo de la serie no es proponer una política identitaria concreta, sino precisamente reflejar la estrategia de un sistema que propone como integración del diferente, del «otro» lo que en realidad equivale a represión.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFREDSON, Thomas (dir.) (2008): *Déjame entrar (Let The Right One In)*, EFTI, Suecia.
- ATKINSON, Ted (2013): «Blood Petroleum: *True Blood*, the BP oil spill, and fictions of energy/culture», *Journal of American Studies*, núm. 47, pp. 213-229. <<http://dx.doi.org/10.1017/s0021875812001247>>
- AUERBACH, Nina (1997): *Our Vampires, Ourselves*, Chicago University Press, Chicago. <<http://dx.doi.org/10.1080/15210960.2011.571551>>
- BALL, Allan (cr.) (2008): *True Blood*, Allan Ball, EEUU 2008-2014. <<http://dx.doi.org/10.7208/chicago/9780226056180.001.0001>>
- BECK, Bernard (2011): «Fearless Vampire Kissers: Bloodsuckers We Love in *Twilight*, *True Blood* and Others», *Multicultural Perspectives*, 13-2, pp. 90-92.
- BOYER, Sabrina (2011): «“Thou shalt not crave thy neighbor”: *True Blood*, abjection, and otherness», *Studies in Popular Culture*, núm. 33, vol. 2, pp. 21-41.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona.
- CALVO, Javier (2012): «El cuerpo vampírico: la apertura de la dualidad identitaria de género en *True Blood*», *Revista Comunicación*, núm. 10, vol. 1, pp. 896-906.
- CAMPBELL, Peter (2013): «Metaphors of race and sexuality in HBO's *True Blood*», en Marina Levina y T. Bui Diem-My (eds.), *Monster culture in the 21st century: a reader*, Bloomsbury, New York, pp. 99-113. <<http://dx.doi.org/10.5040/9781628928198.ch-006>>
- CARTER, Margaret L. (2001): «Revampings of Dracula in contemporary fiction», *Journal of Dracula Studies*, núm. 3, disponible en <http://www.univie.ac.at/elib/index.php?title=Vampire-and-Werewolves-Archive> (Consulta 12-6-2015).
- CREED, Barbara (1993): *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, Nueva York y Londres. <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203820513>>
- DERRIDA, Jacques (1995): *Points... Interviews, 1974-1994*, Stanford University Press, Stanford.
- DOLLIMORE, Jonathan (1991): *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford UP, Oxford. <<http://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198112259.001.0001>>
- FAIRCLOUGH, Norman (2009): «“Políticamente correcto”: la política de la lengua y la cultura», *Discurso y sociedad*, núm. 3, vol. 3, pp. 495-512.
- FITCH, Kate (2014): «Promoting the vampire rights amendment: public relations, post-feminism and *True Blood*», *Public Relations Review*. <<http://dx.doi.org/10.1016/j.pubrev.2014.02.029>>

- FOUCAULT, Michel (2005): *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, Siglo XXI, Madrid.
- GIROUX, Henry (1997): *Cruzando límites: trabajadores culturales y políticas educativas*, Paidós, Barcelona.
- GORDON, Joan, y Veronica HOLLINGER (1997): *Blood Read. The Vampire as a Metaphor in Contemporary Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- HARDT, Michael, y Antonio NEGRI, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2005.
- HARDWICKE, Catherine (dir.) (2008), *Crepúsculo*, Temple Hill Entertainment, EEUU.
- HUDSON, Dale (2013): «“Of course there are werewolves and vampires”: *True Blood* and the right to rights for other species», *American Quarterly*, núm. 65, vol. 3, pp. 661-687. <<http://dx.doi.org/10.1353/aq.2013.0048>>
- JARMUSCH, Jim (dir.) (2013): *Only Lovers Left Alive*, Recorded Picture Company, Reino Unido.
- KOVEN, Mikel J., «“I’m a Fairy? How Fucking Lame!”», *True Blood as Fairy Tale*, en Brigid Cherry (ed.), *True Blood. Investigating Vampires and Southern Gothic*, Tauris, Londres, 2012, pp. 59-73.
- KRISTEVA, Julia (1988): *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- LEVINA, Marina, y T. Bui DIEM-MY (eds.) (2013): «Introduction: towards a comprehensive monster theory in the 21st century», *Monster culture in the 21st century: a reader*, Bloomsbury, Nueva York. <<http://dx.doi.org/10.5040/9781628928198.0007>>
- LINDGREN, Maria (2012): «“What are you?”. Fear, desire, and disgust in *The Southern Vampire Mysteries* and *True Blood*», *Nordic Journal of English Studies*, núm. 11, vol. 3, pp. 36-54.
- LOGAN, John (cr.) (2014): *Penny Dreadful*, Neal Street Productions, Reino Unido.
- LOZA, Susana (2011): «Vampires, Queers, and Other Monsters: Against the Heteronormativity of *True Blood*», en Gareth Schott y Kirstine Moffat (eds.), *Fanpires: Audience Consumption of the Modern Vampire*, New Academia, Washington, pp. 91-117
- MEYER, Stephenie (2005): *Crepúsculo*, Alfaguara, Madrid.
- MUTCH, Deborah (2011): «Coming out of the Coffin: The Vampire and Transnationalism in the *Twilight* and *Sookie Stackhouse* Series», *Critical Survey*, núm. 23, vol. 2, pp. 75-90. <<http://dx.doi.org/10.3167/cs.2011.230206>>
- NORRINGTON, Stephen (dir.) (1998): *Blade*, New Line Cinema, EEUU.
- PIATTI-FARNELL, Lorna (2014): *The Vampire in Contemporary Popular Literature*, Routledge, Nueva York. <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203501573>>
- RICE, Anne (2009): *Entrevista con el vampiro*, Ediciones B, Madrid.
- ROUDINESCO, Élisabeth (2004): *La familia en desorden*, Anagrama, Barcelona.
- ____ (2009): *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, Anagrama, Barcelona.
- RUMPEL, Aleš (2011): *Breathers and Suckers: Sources of Queerness in True Blood*, Tesis de licenciatura, Masaryk University.
- SABERHAGEN, Fred (1976): *The Dracula Tape*, Baen, Wake Forest.
- SENF, Carol (1988): *The Vampire in Nineteenth-Century English Literature*, Popular Press, Bowling Green.

- SHUBARTT, Rikke (2013): «Monstrous Appetites and Positive Emotions in *True Blood*, *The Vampire Diaries*, and *The Walking Dead*», *Projections*, núm. 7, vol. 1, pp. 43-62. <<http://dx.doi.org/10.3167/proj.2013.070105>>
- SOMOGYI, Emma, y Mark David RYAN (2014): «Mainstream Monsters: the Otherness of Humans in *Twilight*, *The Vampire Diaries* and *True Blood*», en Claudia Bucciferro (ed.), *The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon*, Scarecrow Press, Nueva York, pp. 197-211.
- TYREE, J. M. (2009): «Warm-blooded: *True Blood* and *Let the Right One In*», *Film Quarterly*, núm. 63, vol. 2, pp. 31-37. <<http://dx.doi.org/10.1525/fq.2009.63.2.31>>
- WHEDON, Joss (cr.) (1997): *Buffy, cazavampiros*, WB, EEUU, 1997-2003.
- WISEMAN, Len (dir.) (2003): *Underworld*, Robert Bernacchi y Gary Lucchesi, Reino Unido.
- WRIGHT, Laura (2014): «Pots-Vampire: the Politics of Drinking Humans and Animals in *Buffy the Vampire Slayer*, *Twilight*, and *True Blood*», *Journal of the Fantastic in the Arts*, núm. 25, vol. 2/3, pp. 376-394.