

UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA *EL CIELO BAJO LOS PIES* DE ELSA PLAZA Y A LA CONSTRUCCIÓN DEL ARQUETIPO DE “LA VAMPIRA DEL CARRER PONENT”

LAIA MANONELLES MONER
Universitat de Barcelona

A partir de la novela *El cielo bajo los pies* (2009) de la historiadora y novelista Elsa Plaza, se revisará la construcción del mito de un personaje que deviene un chivo expiatorio de la tensión social que se vivía en Barcelona a principios del siglo XX. Se analizará cómo la obra de Elsa Plaza se aproxima al caso de Enriqueta Martí Ripoll, conocida por la prensa sensacionalista como la “vampira del Raval”, con el objetivo de perfilar el contexto social, económico, político y cultural de una época ávida de crear figuras arquetípicas que canalizaran el creciente malestar.

PALABRAS CLAVE: Enriqueta Martí, Elsa Plaza, la vampira del Raval, arquetipos.

An approach to the novel *El cielo bajo los pies* by Elsa Plaza and to the construction of the archetype of “the Vampire of Ponent Street”

Focusing on the novel *El cielo bajo los pies* (2009), by historian and novelist Elsa Plaza, I will examine the construction of the myth around Enriqueta Martí Ripoll, known in the tabloid press of the time as “the Vampire of Raval”, a character that became a scapegoat for the social tension of early-twentieth-century Barcelona. I will analyze Elsa Plaza’s approach to the figure of “the Vampire of Raval” with the aim of describing the socio-political context of a period that was eager for the creation of archetypal figures that could serve to channel out a growing social unrest.

KEY WORDS: Enriqueta Martí, Elsa Plaza, Vampire of Raval, archetypes.

La novela *El cielo bajo los pies* (2009), de la historiadora y novelista Elsa Plaza, revisa la construcción del mito que se forjó en torno a la figura de Enriqueta Martí Ripoll, conocida por la prensa sensacionalista como “la vampira del carrer Ponent”, convertida en un chivo expiatorio de la tensión y de la miseria que se vivía en Barcelona a principios del siglo XX. Elsa Plaza expone, en el trascurso de la novela, el contexto político de esa época y la necesidad de buscar sujetos arquetípicos para canalizar el creciente malestar social.

Para deconstruir el personaje de Enriqueta Martí Ripoll (Sant Feliu de Llobregat, 1871 - Barcelona, 1913) —acusada de bruja, vampira, prostituta, alcahueta, secuestradora de niños y asesina—, la autora la contrapone al personaje de ficción y protagonista de la novela, Margarita Casas, una joven periodista que investigará los sucesos que acontecen en el Raval.¹ Elsa Plaza nos presenta diferentes realidades que conviven en Barcelona a través de las vivencias de estas dos mujeres. En *El cielo bajo los pies* queda plasmada la precariedad y la extrema pobreza de la cotidianidad de una delincuente, Enriqueta Martí, pero también otro mundo, que lucha por lograr la justicia social, al que pertenece la periodista Margarita Casas, también maestra de la escuela racionalista del barrio de Horta.²

Margarita aparece como una joven que inicia su carrera periodística en *El Intransigente*, una publicación progresista y republicana dedicada a ganarse un espacio en la defensa de los derechos del proletariado y a desvelar las maniobras de los agentes del capitalismo. La autora presenta a la protagonista no solamente como una de las pocas mujeres que se dedicaban a este oficio a inicios del siglo XX, sino también como alguien que se forja un espacio propio en dicha publicación, donde se niega a rellenar las secciones que corresponden a la moda femenina, la educación de los hijos o bien las recomendaciones de cómo administrar el hogar. El objetivo de esta mujer periodista es visibilizar las injusticias de la ciudad en la que vive, proponiendo asimismo un apartado en el que tratar las luchas obreras llevadas a cabo por las mujeres y las conquistas del feminismo de la época.

Margarita es una joven inquieta que declina un matrimonio convencional para disfrutar de su libertad. Esto es posible gracias a que procede de un marco familiar particular, en el que confluye una nueva cultura basada en la esperanza de un mundo nuevo, a través de prácticas como la implementación de un lenguaje universal, el Esperanto, y la lectura sistemática de textos que reivindican la justicia social, como los de la pensadora francesa Flora Tristán. La delincuente Enriqueta Martí, por su parte, es huérfana de madre cuando todavía era una niña y ve truncada su educación, como consecuencia de lo cual su vida se abocará a la mera supervivencia.

¹ Este texto forma parte de los proyectos de investigación I+D+I MEC “Trasfondo antropológico, crítica político-social y objetivos ideológicos en el accionismo para-teatral contemporáneo. Su auge en China frente a sus homólogos en Europa y América” (HAR2011-24212/2012-2014) del grupo de investigación GREGA (Universitat de Barcelona) y “El impacto de Asia Oriental en el contexto español: Producción cultural, política(s) y sociedad” (FFI2011-29090) de Inter-Asia. Grup de Recerca Interdisciplinari d’Estudis d’Àsia Oriental.

² Las escuelas racionalistas partían de un sistema de enseñanza basado en una pedagogía activa que potenciaba un desarrollo armónico de todas las facultades del ser humano, descartando la fe para fundamentarse en la razón con la finalidad de formar hombres libres (Díez y Quijano, 1982: 179).

Estos dos personajes antagónicos se cruzan e interrelacionan en la obra de Elsa Plaza en el marco de una ciudad convulsa en la que estallan huelgas y conflictos sociales que degeneran en una violencia sistemática por parte de las autoridades. Hechos como las bombas del Teatro del Liceo (símbolo del poder de la burguesía industrial catalana triunfante), en 1893, y las bombas contra la Procesión de Corpus, en 1896, son los puntos más destacados de estos enfrentamientos, que tienen como telón de fondo la explotación infantil, pero también la de miles de hombres y mujeres.

El trabajo de periodista de la protagonista, Margarita Casas, se inicia con una investigación sobre una serie de rumores acerca de la desaparición de menores que se sospecha que son vendidos para ejercer la prostitución. La pesquisa se empieza a hilar a partir de dos casos basados en hechos reales, como todos los que se refieren a lo largo del texto novelado. Casos que evidencian la extrema vulnerabilidad de los niños que vivían en los barrios más humildes. El primero de estos sucesos es el de la alcahueta Antonia Leal, quien habría ofrecido a la menor de 12 años, Pilar Franco, una recompensa si se entregaba a un hombre. Este, un cliente adinerado, pagaría por la niña. El caso desvela la complicidad en asuntos similares de miembros de la policía, ya que Antonia Leal era propietaria de un prostíbulo infantil. Cuando la periodista se encuentra investigando este caso acontece, a pocas calles del domicilio de Antonia Leal, la famosa desaparición de Teresita Guitart, de 5 años, que fue encontrada pocos días después, sana y salva, en la vivienda de Enriqueta Martí.³ A pesar de lo escabroso de este tema, es preciso remarcar que la novela trasciende las aproximaciones previsibles y morbosas de tales sucesos para mostrar lo que se esconde detrás de dichos hechos: la explotación de menores y la necesidad de crear “monstruos” excepcionales a quienes se les atribuirá la culpa de desgracias, injusticias e infortunios.

Una de las ideas que hay que recalcar en el desarrollo de la obra es la voluntad de recordarnos cómo la culpabilidad se construye a partir de la rumorología. Es así como Enriqueta se transforma en un chivo expiatorio. La mendiga es acusada de ejercer de prostituta y de alcahueta (salió a la luz una causa archivada contra ella de 1908), pero también se le atribuyen todas las desapariciones de niños que pudieron ocurrir, añadiendo a esto la pérdida suposición de que los robaría para extraerles la sangre y las mantecas con las que fabricaría tónicos y ungüentos milagrosos para tuberculosos adinerados. Vemos que, rápidamente, la secuestradora y mendiga deviene una bruja de cuento, una hechicera, “la Hiena” o “la vampira del carrer Ponent”.

³ Es importante recordar que los hechos que relata la novela recogen la historia real de lo acontecido. La autora adjunta a modo de apéndice las sentencias para el caso de Antonia Leal y Enriqueta Martí (Plaza, 2009: 479-493).

La imaginación popular fue alimentada por circunstancias oscuras que llevaron al juez a ordenar buscar pruebas de la criminalidad de Enriqueta Martí en su casa. Días después de haber sido liberada de ella Teresita Guitart, se mandó perforar las paredes y allí aparecieron, dentro de una caja, unos huesos. Además, en el domicilio también se hallaron trapos ensangrentados. Los huesos, posteriormente, fueron analizados en el Hospital Clínic, donde se verificó que eran de procedencia animal. Solo había una clavícula que pertenecía a un joven, de unos 25 años, cuyo origen —tal como declara la detenida— era el cementerio de Montjuïc, adonde había ido a procurárselo. Cabe recordar que, para la fantasía popular, los huesos de muerto podían brindar protección y buena ventura. Los paños ensangrentados, probablemente, eran consecuencia directa de las hemorragias provocadas por el cáncer de útero que padecía Enriqueta Martí, a consecuencia del cual fallecerá en la cárcel, un año después. Con estos datos, magnificados por una sociedad ávida de sucesos escabrosos y por la prensa sensacionalista, se nutren las absurdas sospechas de vampirismo.

El papel de la prensa deviene esencial en el transcurso del relato y en la construcción del personaje de leyenda en el que se convierte Enriqueta Martí. Encarna la “Mala Mujer” por excelencia. Margarita Casas, desde su punto de vista de mujer, explica cómo los propios trabajadores del periódico *El Intransigente*, que se supone que pertenecen a una élite del pensamiento progresista, son un paradigma de los prejuicios hacia la acusada. Cito a modo de ejemplo lo que exclama uno de sus compañeros de redacción, dirigiéndose a la periodista y a su compañero fotógrafo:

—Vosotros sí que no os aburrís: “Cada día nuevos y más escalofriantes crímenes de la *Hiena de Barcelona*”. —Y cuando dijeron “Hiena” [acota el personaje Margarita Casas] yo me sentí parte de las hienas, porque de verdad éramos los periodistas que despedazábamos a esa mujer, asesina o no, fiel servidora, tal vez, de amor con inclinaciones particulares. (Plaza, 2009: 127-128)

Los rumores que magnificaron el secuestro de Teresita Guitart fueron creciendo en torno a la figura de la secuestradora. Tanto la prensa escrita como las salas de espectáculos compitieron para ofrecer “suculentas” versiones de lo acontecido. Ejemplos de ello fueron las representaciones de la obra de Emilio Soler en el Gran Teatro Español, y también la pieza teatral a cargo de la compañía Parreño, *Éxito de los éxitos: Teresita o el secuestro de una niña*. En el Teatro Apolo programaron la obra *La niña secuestrada, interesante y aplaudido drama de actualidad, en cinco actos y diez cuadros. Robo de una niña en automóvil. Y numerosa comparsaría* (Plaza, 2009: 152). Asimismo, la revista sicalíptica (de tono escabrosamente sexual) *El Papitu*, de gran difusión entre lectores masculinos de clase media y alta, publicó una falsa entrevista con

Enriqueta Martí, explicando con sorna que la cárcel era un nido de ninfómanas y de devoradoras de criaturas (Plaza, 2014: 131-132).

Margarita Casas, como periodista, se acercará a la figura de Enriqueta Martí cuestionando abiertamente los clichés que alimentaban la construcción del arquetipo de mujer maligna. La protagonista afirma:

La revista de humor *El Papitu* había publicado una falsa entrevista con la Martí. Era indigna. El periodista describía la cárcel de mujeres, que habíamos visitado con Ramón, antro de miserias y tristezas, como un “nido de ninfómanas”. Había creado un espacio imaginario a la medida de las fantasías eróticas de los lectores de *El Papitu*. Incluso en su delirio el periodista afirmaba que había corrido el riesgo de ser atacado por “esas fieras sedientas de sexo”. ¡Qué ironía! La cárcel estaba repleta, sí, de pobres y desgraciadas que vendían sus cuerpos, de obreras, de infanticidas, de mujeres que habían abortado o que ayudaban a abortar, de violadas que habían asesinado a sus violadores... todo un muestrario de delitos que daba mucho que pensar, pero evidentemente no al periodista de *El Papitu*. A éste no le convenía, pues de hacerlo se habría quedado sin argumento para sus desvaríos. (Plaza, 2009: 168-169)

Deconstruir, justamente, el mito de la vampira del Raval y humanizar a Enriqueta Martí Ripoll es uno de los objetivos principales de la protagonista de la novela. Margarita, en sus pesquisas, acompañada por el fotógrafo del periódico, continuamente nos recuerda lo que hay detrás de estos secuestros y desapariciones de niños: la explotación sistemática de las clases populares. ¿Cómo se concretaba dicho abuso? En las largas jornadas laborales, en la carencia de escuelas públicas, en los sueldos miserables y en el desempleo cíclico. Todo esto facilitaba que los niños fueran presas fáciles de inescrupulosos que comerciaban con sus vidas a través del tráfico de bebés, para ejercer la mendicidad o para darlos en adopción, de la trata de niños y niñas para prostituirlos (se preferían vírgenes para evitar contraer la sífilis u otras enfermedades venéreas) y también para trabajar en Francia como esclavos en condiciones insalubres e inhumanas.

La novela va más allá del circo facilitado por la creación de un “monstruo” para enfocar la responsabilidad de los clientes de la prostitución de menores y el papel de los policías corruptos en tales sucesos. Llegados a este punto es pertinente citar el libro de José Miguel Cortés, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, en el que analiza cómo cada época histórica comparte la misma necesidad de crear seres inhumanos, personas perseguidas, marginadas, excluidas y maltratadas por la sociedad. Cortés incide en un aspecto fundamental: el malvado es siempre “el Otro”, lo diferente, lo desconocido e inquietante. Los “inhumanos” se convierten en seres que ejercen una clara función social al devenir dianas de la violencia popular:

Las sociedades occidentales cristianas se han servido durante siglos de símbolos como el demonio, las brujas o los seres monstruosos para marginar o expulsar a cualquier miembro considerado indeseable. A estas personas se les ha acusado, a lo largo de la historia, de aliarse con los enemigos de la naturaleza, de hacer pactos con el diablo, de oponerse a los modos de vida *normales*. Estos seres diabólicos amenazan la unidad del grupo social y han de ser eliminados. (Cortés, 1997: 17, cursivas en el original)

Lo monstruoso muestra y representa aquello que se quiere ocultar, esconder y negar. Conectando directamente con las ideas que se acaban de esbozar, la protagonista de la novela que estamos analizando, Margarita Casas, nos brinda la siguiente reflexión:

[Enriqueta] había sido ese “elemento inhumano” que toda sociedad necesita para cargarle todas las conjuras maléficas. De esta manera el mal se materializa sobre algo que es ajeno a la comunidad: la “bestia”, la “hiena”, “la vampira”. La personalidad de la secuestradora reunía todas las condiciones para convertirse también en la responsable y artífice principal, en este caso, del comercio y la explotación de criaturas. [...] Los representantes de los partidos republicanos y progresistas seguían sosteniendo que detrás de ella estaban nombres relacionados con la Iglesia y la denostada nobleza. Mientras que la prensa conservadora y católica afirmaba que finalmente se conocería la única verdad, que Enriqueta era una bruja producto de una época que daba la espalda a la tradición y la moral católica, época corrompida por los predicadores de la unión libre y la educación laica. (Plaza, 2009: 307-308)

Cada tendencia política analizaba el caso de acuerdo a sus propios intereses, pero no querían darse cuenta de que el origen de todo aquello estaba en el sistema mismo. Es decir, en la forma de explotación capitalista de la cultura patriarcal, de la que todos esos representantes de las diversas tendencias participaban sin cuestionarse.

Para salirse de la parcialidad con la que se trata el caso y de los filtros políticos pertinentes, Margarita decide entrevistar a la secuestradora en la cárcel, para escuchar así su versión de primera mano, sin mediadores. También es importante apuntar que la autora basa dicha entrevista en la que Enriqueta Martí mantuvo en la realidad con el periodista Adelardo Fernández Arias junto con Eduardo Barriobero,⁴ un abogado especializado en presos sociales que en un

⁴ El abogado Eduardo Barriobero presidió el grupo de republicanos federales a partir de 1930. Dentro de su actividad política también hay que destacar que fue miembro de la *Liga Española para la Defensa de los Derechos del Hombre* y de la agrupación *Acción Democrática*, y fundador

primer momento se ocupará de la defensa de Enriqueta. Será este abogado quien dé un tamiz político al caso. Del mismo modo, a través de Eduardo Barriobero, se lanza otra hipótesis acerca de la imputada: que se tratara de una maniaca con delirios maternos. Es decir, que padeciera una monomanía de la maternidad que la habría llevado a cometer actos compulsivos como el de apropiarse de niños, tal como lo había hecho con sus dos sobrinos a los que crió (Plaza, 2009: 134).

Finalmente, de todos los cargos que se le imputaron a Enriqueta Martí, solo se la llegó a juzgar por la causa que había sido archivada, y que la relacionaba con la corrupción de la menor Emilia Bayo, de 17 años, a quien llevó a un prostíbulo de Sabadell. De esta acusación se la declaró culpable y se la condenó a cumplir un año y ocho meses de prisión. De la segunda causa, la que levantó tanto escándalo,



Fig. 1: Foto de Enriqueta Martí en el Palacio de Justicia de Barcelona el día 14 de octubre de 1912.

solo quedó comprobada la sustracción y el secuestro de Teresita Guitart, además de la falsedad de documentación, puesto que hizo pasar por muerto a un sobrino suyo, el hijo de su cuñada viuda María Pujaló, sustituyendo el nombre de su propio hijo (fallecido siendo aún un bebé) por el de este niño, para salvarlo así de la milicia. Hay que tener presente que, a menudo, las clases más humildes recurrían a estas estrategias porque no tenían dinero para pagar la exención del servicio militar tal y como hacían las clases medias, pues en esa época ir a las milicias comportaba una muerte segura ya que España se hallaba inmersa en una sangrienta guerra colonial contra Marruecos. También se le acusó de haberse apoderado de su sobrina, otra de las hijas de su cuñada, quien dio a luz auxiliada por Enriqueta. La cuñada adujo que Martí le explicó que la niña había fallecido al nacer, y que ella así lo creyó. La niña, de nombre Angelita, convivía con la secuestradora cuando fue hallada en su casa Teresita Guitart.

de la *Liga Anticlerical Española*, siendo fusilado en 1939 después de la victoria de las tropas franquistas en Barcelona.

Respecto a los cargos de los que se acusó a la secuestradora, Margarita Casas lanza en la novela la siguiente hipótesis:

Con estas informaciones yo iba armando mi idea acerca de la secuestradora. Estaba ya casi convencida de que Enriqueta acostumbraba a practicar abortos y partos a las muchachas que se encontraban en apuros, muchas de las cuales trabajaban en prostíbulos. Por ello mismo ella simulaba embarazos. Ya que, probablemente, acostumbraba a quedarse alguno de los bebés que esas muchachas deseaban ocultar. ¿Sería que Enriqueta surtía un mercado de adopción que a veces le exigía una mercancía que no siempre podía subministrar?, ¿de ahí que, a veces también, se apoderara de algún que otro chiquillo? El hecho de que hubiera tenido una herboristería con su marido y que en su trastienda se supusieran raros manejos, confirmaba mi sospecha de abortos y partos clandestinos. (170)

Con todo, la sociedad de la época y la prensa no estaban interesadas en visibilizar la miseria a la que se veían abocadas miles de mujeres que eran obligadas a prostituirse y luego a practicar abortos penados por la ley. Tampoco se quería desvelar la corrupción de policías y letrados y su responsabilidad en los abusos a los estratos sociales más marginales. Lo oculto de todo ello conlleva una atracción hacia lo abyecto, hacia lo reprimido, y cristaliza en la fabricación de seres que canalizan el malestar.⁵

Es preciso recordar que lo monstruoso en la literatura se consolidó principalmente a partir del último tercio del siglo XVIII y durante el siglo XIX. Obras paradigmáticas serán *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886) y *Drácula* de Bram Stoker (1897). En el arte finisecular, la Hermandad de los Prerrafaelitas y el Simbolismo también se encargaron de reproducir el paradigma de la *femme fatale*, la devoradora de hombres, la vampira. Si bien la figura de Enriqueta Martí es una encarnación paradigmática de la “Mala Mujer”, transformada en el chivo expiatorio de la sociedad, las mujeres que aparecen en los lienzos de la Hermandad de los Prerrafaelitas también evocan el peligro de las mujeres fatales.

⁵ José Miguel Cortés especifica respecto a esta doble relación hacia lo abyecto: “Estos seres encarnarán lo abyecto en la sociedad, sobre ellos los poderes públicos se encargarán de crear una imagen altamente negativa que la colectividad interiorizará hasta el punto de llegar a parecer *normal* y necesaria su exclusión. *Los modelos monstruosos* existen para pacificar las conciencias, para ejemplificar y concretar las tentaciones del mal y para convertirse en blancos de la violencia más implacable que somos capaces de ejercer. Las leyes de la uniformidad deben triunfar, y para ello debe aniquilar a quienes pretenden escaparse de sus engranajes. El rechazo y la marginación son las amenazas permanentes para quienes se atreven a poner en duda las pautas del comportamiento establecido” (1997: 13).

No obstante, es necesario matizar que estos focalizan su atención en la naturaleza erótica y sensual de personajes como Lilith,⁶ Salomé, Judith, Proserpina y un largo etcétera de féminas que personifican el papel de amantes, prostitutas y de mujeres independientes, libres, osadas. Tales representaciones —ya sea el prototipo de la “Hiena” que simboliza Enriqueta Martí o bien las mujeres sexuadas y voluptuosas que aparecen en las obras de la Hermandad de los Prerrafaelitas y las mujeres-monstruo que retratan los autores simbolistas— se contraponen, en definitiva, al ideal de doncella virginal y al modelo de esposa sumisa y madre desexualizada de la moral victoriana.

La representación del cuerpo femenino es esencial en el trabajo de estos artistas. En un primer momento sus obras se caracterizaron por captar escenas religiosas desde una aproximación libre, ejemplos de ello son las pinturas de Dante Gabriel Rossetti, *The Education of the Young Maria* (1849) o *Ecce ancilla domini* (1850). Sin embargo, en una segunda etapa, iniciada en 1850, los prerrafaelitas empezaron a investigar nuevas temáticas, siendo uno de los elementos centrales la plasmación de un amor erótico, libidinoso y carnal. En sus telas retrataron diferentes *femmes fatales*, rodeadas por unas atmósferas marcadas por los efluvios del láudano,⁷ presentándolas en estados de éxtasis o de ensueño y mostrando así un nuevo ideal de belleza encarnado por jóvenes misteriosas, voluptuosas y enfermizas. Dichas obras recibieron duras críticas, teniendo incluso que retirar Dante Gabriel Rossetti varias pinturas (de las exposiciones en las que eran mostradas) por el escándalo que suscitaron estas mujeres de tez pálida, complexión frágil, bocas carnosas y cabelleras alborotadas, ígneas, puesto que evocaban una feminidad turbia, oscura, apasionada, que —según sus detractores— incitaba a la perversión, a la lujuria y al mal. Los modelos de este prototipo de belleza, que se convirtió en la fuente de inspiración principal para escritores, poetas, pintores, escultores y músicos en la Europa finisecular, fueron la propia esposa de Dante Gabriel Rossetti, Elizabeth Siddal, y las amantes de este, Fanny Cornforth y Jane Burden (esposa de William Morris). Ejemplos de este tipo de belleza aparecen en varias obras de Rossetti, tales como *Lady Lilith* (1868), *Bocca Baciata* (1859), *Monna Vanna* (1866), *Beata Beatrix* (1864-1870), *The Damsel of the Holy Grail* (1874), *Proserpina* (1873-1877) y *Roman Widow* (1874).

Aquí es pertinente esbozar brevemente bajo qué perspectiva aparece plasmada la figura femenina en otro movimiento artístico finisecular, el

⁶ Lilith fue la primera esposa de Adán, antes que Eva. Se dice que abandonó a su marido y el jardín del Edén y se la relaciona con los demonios y con las pulsiones sexuales al encarnar una mujer sexualmente liberada.

⁷ Hay que recordar que, durante la segunda mitad del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX, los ambientes intelectuales recurrían habitualmente al uso de narcóticos con el objetivo de buscar la inspiración y explorar un mundo inconsciente y visionario.

Simbolismo, que recoge la estética desarrollada por la Hermandad de los Prerrafaelitas pero va más allá de la temática de la *femme fatale* al centrarse en la representación de una animalidad femenina, fundiendo el cuerpo de las mujeres con seres monstruosos, satánicos, híbridos. Jean Moréas fue quien generalizó el uso de la palabra “simbolista” en su artículo “Un manifeste littéraire”, publicado en *Le Figaro* el 18 de septiembre del 1886. En este manifiesto el artista lanzaba un ataque frontal contra Émile Zola y contra todo lo que significaba el Naturalismo, puesto que los simbolistas —al igual que los miembros del colectivo de la Hermandad de los Prerrafaelitas— se caracterizaron por aislarse de la realidad, renunciando a la idea de progreso que se extendía en la época y, a la vez, alejándose de toda crítica social hacia la explotación de las clases trabajadoras. Su mirada se dirigía hacia otros mundos imaginarios.

El Simbolismo también recogerá la influencia de corrientes que se vinculan con el satanismo, muy en boga en el contexto finisecular y presente en la novela *Là-bas* de Joris-Karl Huysmans. En las creaciones de los autores simbolistas la estrecha relación y la tensión entre Eros y Tánatos es palpable, explícita. La sensualidad tentadora, que lleva a la perdición, a la fatalidad, a la muerte, se concretará en las figuras de las vampiras, las sirenas, las harpías y las esfinges que aparecen en las obras de varios artistas. Ejemplos de ello son *La tentación de San Antonio* (1878), *Pornokratès (Pornocracia)*, 1879) y *El ídolo* (dentro de la serie *Les Satàniques*, 1882) de Félicien Rops, *El vicio supremo* (1885), *Istar* (1888), *Ídolo de la perversidad* (1891) y *Retrato de Madame Stuart Merrill* (1892) de Jean Delville, *Caricias* (1896) de Fernand Khnopff, *El beso de la esfinge* (1895) de Franz von Stuck, *Salomé* (1893) de Aubrey Vincent Beardsley o la *Vampira* (1895-1902) y la *Madonna* (1895) de Edward Munch.

En relación a la necesidad de crear estos “seres monstruosos” que personifican la otredad es pertinente retomar a José Miguel Cortés. Dicho autor, como se ha esbozado previamente, se detiene a subrayar cómo la construcción de monstruos —que perturban, transgreden y cuestionan las prohibiciones, las leyes y los límites de la “normalidad”— es un detonador para que salga a la luz aquello que la sociedad quiere reprimir y ocultar. Cortés también reflexiona sobre la ambivalencia que suscitan estas formas monstruosas:

Por un lado inquietan, producen angustia. Su visión nos recuerda que la vida es menos segura de lo que pensábamos [...]. Por el otro lado, los monstruos tranquilizan al constatar la evidencia de que en la vida hay un buen número de fracasos y/o errores, y por tanto, todos los éxitos son errores evitados. No somos como ellos, insistimos, nos identificamos con la *normalidad* y eso nos hace sentirnos superiores. El monstruo anuncia la fragilidad del orden en el que vivimos, un orden que se puede quebrar en cualquier momento; profetizan el avance del caos. Asimismo, la atracción por lo monstruoso puede ser entendida por el retorno, la recuperación de lo reprimido o como la compulsiva

proyección de objetos de un deseo sublimado. En este sentido, nuestra reacción ante lo monstruoso tiene menos que ver con lo que se entiende como miedo que con el echar abajo las reglas de sociabilización y extrapolar el código secreto del comportamiento, especialmente en la esfera de lo sexual. (1997: 21-22, cursivas en el original)

Dentro de estos parámetros, marcados por la ambigüedad, la determinación por plasmar “mujeres-monstruo” de los artistas simbolistas conectará directamente con la figura prototípica ya esbozada de “la Hiena del Raval”. Esta animalidad femenina —como ya se ha apuntado previamente— se contrapone al modelo de abnegada esposa y madre, siendo tal polaridad continuamente alimentada por la literatura, el arte, los estamentos políticos, la prensa y la “rumorología” popular. Teniendo presente dicha realidad sería necesario preguntarnos si ha habido un cambio relevante en la percepción de la “vampira del Raval” a lo largo de los siglos XX y XXI. Para concluir, considero importante indicar que es especialmente significativo que, en la actualidad, este arquetipo continúe activo y que, cien años después de los hechos protagonizados por Enriqueta Martí, hayan surgido varias novelas y obras teatrales que narran el suceso. Eso sí, avivando la imagen y la leyenda de la “vampira del Raval”. Antoni Pierrot publicó *Los diarios de Enriqueta Martí: La vampira de Barcelona* (2006), Fernando Gómez presentó *El misterio de la calle Poniente* (2007) y Marc Pastor ganó la primera convocatoria del premio “Crimis de tinta” con *La mala dona* (2009). Todos ellos nos presentan la imagen siniestra y maligna de la asesina, de la bruja, de la vampira que hace ungüentos con la sangre y las mantecas de los niños. También hay que destacar que en el año 2012 se estrenó en el Teatro del Raval el musical *La vampira del Raval*, de Josep Arias Velasco, dirigido por Jaume Villanueva.

Del mismo modo, en varios blogs se alimenta esta imagen escabrosa de la Hiena, de la vampira. Precisamente, Elsa Plaza escribió al blog *El archivo del crimen*, supuestamente para profesionales, alertando sobre la utilización de material extraído de otros archivos para continuar incriminando con pruebas falsas a la ya tan denostada Enriqueta Martí. Varios blogs nos muestran, por ejemplo, retratos de niños muertos o titulares de desaparecidos. Los niños muertos provienen de los afiches de la propaganda republicana. Son niños madrileños, víctimas de los bombardeos fascistas durante la Guerra Civil. Los titulares con fotos de las niñas desaparecidas provienen de un caso ocurrido en Madrid en el año 1924 (véase Carballa, 2012).

Dentro de tal contexto, únicamente la novela de la historiadora Elsa Plaza, *El cielo bajo los pies*, ofrece otra perspectiva. Cabe subrayar que su trabajo parte de la investigación, del análisis de los documentos periodísticos y judiciales de la época en diversos archivos, basándose en los hechos reales, contrastados y verificados, para narrarlos bajo una forma literaria. En su ensayo *Desmontando el caso de La Vampira del Raval. Misoginia y clasismo en la Barcelona modernista*

(2014), en el que adjunta el material de archivo que ha estado examinando y estudiando, Elsa Plaza continúa reflexionando sobre la atracción morbosa hacia el crimen y la necesidad de crear personajes expiatorios para purgar las miserias de la sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carballa, Manuel (2012), “Enriqueta Martí: la vampira de Barcelona”, *El archivo del crimen*, 5/3/2012.

<<http://manuelcarballal.blogspot.com.es/2012/03/enriqueta-marti-la-vampira-debarcelona.html>>

Cortés, José Miguel (1997), *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama.

Díez y Quijano, Desideri (1982), *El que ha estat i és Horta*, Barcelona, Díez y Quijano.

Plaza, Elsa (2009), *El cielo bajo los pies*, Barcelona, Edhasa-Marlow.

—(2014), *Desmontando el caso de La Vampira del Raval. Misoginia y clasismo en la Barcelona modernista*, Barcelona, Icaria.

