

El Tirano Drácula

Adolfo J. Calero A.



Universidad Central de Venezuela
Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico

**Humanidades
y Educación**

Copyright, 2023
© Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico,
Universidad Central de Venezuela (CDCH-UCV)
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Artes.

Autor:

Adolfo J. Calero Abadía

Título:

El tirano Drácula.
Un mito literario reescrito en el cine de la modernidad.

ISBN: 978-980-6708-860

Depósito Legal: DC2024000128

Coordinador Editorial:

Glisell Bonilla

Coordinador de Producción:

Glisell Bonilla

Corrección de textos:

Glisell Bonilla

Diagramación:

Glisell Bonilla

Portada:

Glisell Bonilla (2023)

1^{ra} Edición (Digital)

Todas las obras publicadas por el CDCH-UCV son sometidas a arbitraje.

El tirano Drácula.

Un mito literario reescrito en el cine de la modernidad - 1^a. Ed. –

Adolfo J Calero Abadía: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Facultad de Humanidades y Educación. 2023. Colección Estudios.

1 Cine Drácula, mito literario, Bram Stoker, tirano, reescritura, modernidad, postmodernidad. factores sentimentales, filosóficos y existenciales



Licencia Creative Commons BY-NC-ND (Atribución, No Comercial, Sin Obras Derivadas) 4.0 Internacional.

El tirano Drácula Un mito literario reescrito en el cine de la modernidad

El presente trabajo de investigación propone la revisión del mito literario Drácula (Bram Stoker, 1897) a partir de una tipología diacrónica del tirano. Esta perspectiva de análisis conduce, a su vez, hacia el estudio comparado de la condición tiránica del personaje en sus reescrituras cinematográficas (es decir, aquellas versiones fieles a la propuesta stokeriana) realizadas durante el siglo XX y, más concretamente, en el período llamado Modernidad. De esta manera, se puede apreciar cómo cada versión fílmica del tirano Drácula, pese a mantener una filiación estructural, discursiva o temática con su referente literario, se constituye en una variante autónoma de dicha condición tiránica y, por lo tanto, en una obra independiente. El estudio también aborda la transformación progresiva del modelo tiránico draculeano, el cual sufre un proceso de resquebrajamiento hacia las postrimerías del pasado siglo, en el periodo denominado Postmodernidad; a partir de entonces, y de forma notable, la integridad tiránica del conde vampiro se fragmenta debido a factores sentimentales, filosóficos y existenciales.

Adolfo J. Calero Abadía Doctor en Humanidades (UCV), Magister Scientiarum en Literatura Comparada (UCV), Magister en Técnicas Editoriales (Universitat Autònoma de Barcelona, España), Licenciado en Artes Mención Cinematografía (UCV) y Licenciado en Letras (Universidad Católica Andrés Bello). Ha sido profesor de la Escuela de Artes en la UCV y actualmente se desempeña como profesor Agregado a Tiempo Completo en la Escuela de Letras de la misma universidad. También cumple labores docentes en la Universidad Metropolitana (Dpto. De Humanidades) y en la Escuela de Letras de la UCAB. Correo: adolfo.calero.a@gmail.com

Colección Estudios

El tirano Drácula

Un mito literario reescrito en el cine de la modernidad

El tirano Drácula

Un mito literario reescrito en el cine de la modernidad

Adolfo J. Calero. Abadía



Universidad Central de Venezuela
Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico
Caracas, 2024

El tirano Drácula

Un mito literario reescrito en el cine de la modernidad

*Para Andrés Ignacio L. N.,
notable experto en el cine de terror clásico*

ÍNDICE GENERAL

PREÁMBULO:	
REESCRIBIENDO AL MITO.	10
La reescritura como práctica y análisis.	13
Reescribiendo el mito literario.....	16
UNO: <i>SIC SEMPER TYRANNIS</i>	20
DOS: DRÁCULA, EL TIRANO CRUEL.	38
El héroe y el abismo	44
El tirano Drácula...	55
TRES: DRÁCULA: EL TIRANO TOTAL EN LA PANTALLA (1922-1970)	74
Peste y tiranía: <i>Nosferatu</i> de F. W. Murnau (1922) ...	85
Un tirano clasista: <i>Drácula</i> de Tod Browning (1931)	95
Titán Sangriento: <i>Drácula</i> de Terence Fisher (1958)	103
El otoño del tirano: <i>El Conde Drácula</i> de Jesús Franco (1970)	115
FINALE: LA TRAGEDIA DEL TIRANO: DRÁCULA Y EL ANHELO DE EROS	121
El deseo imposible: <i>Nosferatu</i> de Werner Herzog (1979)	125
.....El tirano <i>más triste y bondadoso</i> : <i>Drácula</i> de John Badham (1979).	129
Sangre, amor y reencarnación: <i>Drácula de Bram Stoker</i> de Ford Coppola (1992)	133
Referencias citadas...	140
Referencias filmográficas...	144
Relación de ilustraciones	145

PREÁMBULO:

REESCRIBIENDO AL MITO

*Si existo —y supongo
que ya no dudas de mi
existencia— sólo puedo
ser Uno y nadie más.
¿Quién es este Uno y
cómo se llama? Tu
memoria conserva,
desde que empezaste a
frecuentar la
universidad, antes de
que dejaras olvidadas
detrás de la puerta y
debajo del banco las
Sagradas Escrituras, el
recuerdo de todos mis
nombres y apodos
peyorativos.*

Doktor Faustus.
Thomas Mann,
1947.

Caudillo, déspota, sátrapa, dictador... más allá de la denominación, la figura del tirano se ha erigido a lo largo de la historia como una potencia cuya perspectiva e imagen del mundo amenaza con extender su sombra y cubrir la civilización humana. El tirano es la amenaza latente, el engendro bajo la roca presto a surgir cuando los ingenuos y ambiciosos le muestren una vía de escape; es, como afirma Joseph Campbell, “el avaro que atesora los beneficios generales, el monstruo ávido de los voraces derechos del ‘yo

y lo mío' [y cuyo] ego desproporcionado ... es una maldición para sí mismo y para su mundo, aunque sus asuntos aparenten prosperidad" (22).

Como expresión significativa del mundo humano, la literatura ha sido fértil en la recreación de tiranos. Los hay de todo tipo, de todo pelaje. Existen los tiranos políticos, como los shakesperianos Ricardo III, Macbeth o el Rey Lear; los tiranos telúricos, como la Semíramis de Calderón; también aquellos tiranos que explican una morfología antropológica, como El Patriarca otoñal de García Márquez o El Supremo de Augusto Roa Bastos; hay otros que podríamos llamar tiranos *emocionales*, como Mr. Heathcliff de *Cumbres borrascosas* (Emily Brontë, 1847), Bernarda Alba (Federico García Lorca, ¿1936?) o Mefistófeles en el *Fausto* de Goethe (1808-1832). Por cierto, también ha habido tiranos *sobrenaturales*: Melmoth, el errabundo (Charles Maturín, 1820); la *inocente* Antonia, quien pervierte al capuchino Ambrosio en *El monje* (Mathew G. Lewis, 1796); Mr. Hyde, quien tiraniza al Doctor Jekyll (R. L. Stevenson, 1886) o los fantasmas que subyugan a los pequeños hermanitos Flora y Miles en *Vuelta de tuerca* (Henry James, 1898). Todos estos personajes comparten rasgos, actitudes y prácticas que los hacen tiranos, y su característica esencial radica, sobre todo, en la posesión de una perspectiva particular en la cual el mundo y su representación se delinearán literariamente mediante la experiencia histórica, esto es, todos los *tiranos literarios* resultan deudores de una pragmática tiránica que conforman sus modelos, devenires y relatos, estableciendo con ello una resemantización literaria (estética, poética) de la tiranía como experiencia cultural.

Por otra parte, el cine, deudor temático y argumental de la literatura, también ha encumbrado al tirano, tornándolo en una de sus materias favoritas. Resulta notable la asiduidad con la que el séptimo arte ha dirigido su interés hacia los tiranos favoritos de la literatura; de hecho, prácticamente no queda déspota literario alguno que no se haya colocado frente a un equipo de rodaje. La construcción de una imagen fílmica a partir de la imagen textual ha logrado conmover plenamente la sensibilidad del público del siglo XX, el cual ha hallado en el hecho audiovisual las claraboyas que permiten entrever los planos superpuestos de su universo interior. Allí, el tirano se reserva un lugar prominente, pues el cine hace

reverberar la naturaleza tiránica de sus personajes originales —*hipotextos*, según Genette— con una nueva visión interpretativa del mundo.

Entonces, de entre la neblina y los aullidos de lobo, se presenta Drácula, el súper-vampiro, depositario del folklore y las fantasías más ocultas y, a la vez, más sugestivas de la psique colectiva europea. Nos referimos al que probablemente sea el personaje fantástico más influyente en la imaginación del siglo XX y el último mito literario de Occidente.¹

La relación entre el cine y Drácula ha sido, quizás, excesivamente fructífera. Se cuentan por centenas las adaptaciones, versiones, parodias y obras alusivas al personaje de Bram Stoker (1847-1912), pues no sólo se ha versionado al vampiro, sino también el argumento central de la novela, debido sobre todo a la sencillez cautivante de su estructura. Si nos atenemos a la relación entre el Drácula literario y sus versiones cinematográficas, hallaremos que los vínculos son delicados hilos que se extienden desde la novela hacia las películas de manera no lineal ni simplificada. En otras palabras, la genealogía entre Drácula (como personaje) y sus reediciones no responde a una simple adaptación, y ni siquiera a una recreación; en los filmes que se han propuesto mantener la filiación argumental con el original de Stoker, apreciamos una verdadera

¹ Juan Herrero Cecilia explica que el mito literario comparte con el mito antropológico, por una parte, su condición de “esquema simbólico prototípico, desde el cual se va iluminando la dimensión problemática del destino y de la experiencia del ser humano”; por otra, el carácter de estructura reeditable, debido a que, según su campo semántico o cultural determinado, sus implicaciones simbólicas y metafóricas son reconocibles casi inconscientemente por un colectivo (de allí la importancia que el psicoanálisis le asigna al mito). De esta manera, afirma Herreros Cecilia, una reedición de los mitos “con sensibilidad e imaginación personal, activa las posibilidades iluminadoras de los mitos literarios y permite inscribir dentro de su esquema narrativo nuevos planteamientos que pueden ofrecer nuevas respuestas, por la vía estética de la ficción, a nuevas preguntas o interrogantes que suscitan los aspectos inquietantes o enigmáticos del destino humano” (69-70). Sin embargo, y a diferencia del mito antropológico, el mito literario posee autoría y estética reconocibles, lo cual viene a identificarlo siempre como obra de arte, y no sólo como una tradición cultural. Así, el mito literario se convierte en tal por su estructura formal reconocible, expresión de toda una perspectiva de la condición humana y sus oscilaciones éticas, sociales y culturales.

reformulación (simbólica, profunda) del vampiro como personaje, y todas presentan una perspectiva de visión-actuación en el mundo sensiblemente matizada. Esto es, Drácula, más que adaptado, ha sido *reescrito*, sobre todo en lo que respecta a su condición tiránica.

Así, el presente trabajo no persigue realizar un catálogo de todas las versiones cinematográficas de *Drácula*, o efectuar seguimientos diacrónicos de cada una de las variantes que ha experimentado el conde-vampiro. Lo que proponemos, en cambio, apunta a un análisis comparativo de aquellas “reinenciones” paradigmáticas que el cine ha hecho con la naturaleza tiránica de Drácula, lo cual, finalmente, da cuenta de los enfoques, expectativas y, por qué no, sublimaciones que la modernidad ha experimentado con el personaje.

La reescritura como práctica y análisis

Considerando lo anterior, abordamos en nuestro estudio la relación entre el personaje literario Drácula y sus versiones cinematográficas desde el enfoque comparatista de la *reescritura*, la cual define Gerard Genette como una práctica *transtextual*, es decir, todo aquello que relaciona a un texto con otros a diferentes niveles y registros. De un texto original, llamado *hipotexto*, derivan otros (denominados *hipertextos*) que devienen de aquél para transformarlo en diversos sentidos. Dicha transformación es directa, y el *hipertexto* se desmarca del *hipotexto* (texto original) en pos de crear una obra nueva, con estructuras, matices y sentido simbólicos propios; no obstante, el *hipertexto* mantiene siempre un vínculo latente con el *hipotexto*, pues éste existe siempre implícito en la reescritura que ha derivado en la nueva obra, ya sea a través del tema, la poética, la semántica o los personajes.

Dentro de la derivación transtextual de la reescritura, Genette destaca la noción de *transposición* como la práctica que le permite al *hipertexto* profundizar tan originalmente su propuesta estética, semántica, poética o ideológica que difumina su relación con el *hipotexto* (y, por ende, su carácter *hipertextual*). En otras palabras, el *hipertexto* se configura como una obra nueva, individual y completa en todos aquellos aspectos que la pueden definir como tal. Así, las valoraciones o los análisis subsiguientes que de

ella se hagan, deben relativizar su relación con el *hipotexto* y enfocarse más directamente hacia su propuesta autónoma.

En tal sentido, José Antonio Pérez Bowie propone el concepto de *apropiación* para definir el *hipertexto* como propuesta original. Según el autor, la *apropiación* consiste en

transformaciones temáticas o de contenido que responden a la interpretación o recreación que de forma deliberada realizan los adaptadores ... La apropiación no solo transforma un texto para hacérselo ver de una forma nueva, también lo reutiliza para iluminar una determinada realidad (cambios temático-diegéticos y/o semántico-pragmáticos) (33).

Pérez Bowie afirma que, para hablar de reescritura, no es suficiente la simple imitación o reproducción de un texto referencial (*hipotexto*), sino que es necesaria la *apropiación* (del tema, del argumento, de los personajes) para arribar a un nuevo enfoque estético, ideológico o histórico en el *hipertexto*; esta reorientación —revisión— en el *hipertexto* puede ya, una vez acometida la *apropiación*, enfocarse en diferentes direcciones con respecto al *hipotexto*: crítica, homenaje, subversión, cuestionamiento, etc. El autor menciona, como síntesis, la noción de *transformación* (*unfunktionierung*) de Berthold Brecht “como una transformación de la forma y el contenido de un modelo textual como respuesta a —al tiempo que para dar cuenta de— nuevas circunstancias culturales” (38).

De esta manera, la *apropiación* se convierte en la clave que dilucida el tipo de vínculo entre la obra literaria y su versión cinematográfica.² La reescritura implica un proceso de reinterpretación del *hipotexto* (el texto literario) a partir de los recursos expresivos inherentes al arte

² Por su parte, y respecto a la reescritura de la literatura en el cine, Pedro Javier Pardo García diferencia la simple adaptación de un proceso de reescritura que comprende la “apropiación” y la revisión: “la reescritura fílmica de textos literarios es por definición una adaptación intermedial, pero no toda adaptación cinematográfica es una reescritura, porque no implica necesariamente los procesos de apropiación y revisión que definen a esta última ... Aunque toda adaptación sea reescritura, existe una especie de grado 0 de la misma en la que de hecho no hay apropiación y prima la fidelidad a la obra adaptada, que es lo que aquí hemos denominado adaptación”. (ctd en Pérez Bowie 48)

cinematográfico, no limitándose a una simple reproducción-recreación, en lo cual consistiría la adaptación habitual en el ámbito televisivo. Entonces, es posible hablar de reescritura fílmica (*bipertexto*) de un texto literario (*hipotexto*) cuando la nueva obra, la película, plantea un universo estético e ideológico que propone una nueva perspectiva simbólica manteniendo vínculos con la obra referencial.

Reescribiendo el mito literario

Como se ha mencionado en párrafos precedentes, Drácula es, probablemente, el último gran mito literario de Occidente. Pero ¿qué hace falta para que un personaje forme parte de esta elite? André Siganos afirma que el mito literario “se constitue par les reprises individuelles successives d'un texte fondateur individuellement conçu”³ (Siganos ctd en Herrero 66). Así, y a diferencia del mito antropológico, el mito literario posee autoría y estética reconocibles, lo cual viene a identificarlo siempre como obra de arte, y no sólo como una tradición cultural. Por su parte, para Herrero Cecilia, el mito literario comparte con el mito antropológico su condición de “esquema simbólico prototípico, desde el cual se va iluminando la dimensión problemática del destino y de la experiencia del ser humano” (Siganos ctd en Herrero 70). Así, el mito literario (también denominado *mitologema*) se convierte en tal por su estructura formal reconocible, expresión de toda una perspectiva de la condición humana y sus oscilaciones éticas, sociales y culturales.

Una de las características definitorias del mito (tanto del antropológico como del literario) es su condición de modelo referencial. El mito siempre se proyecta como una estructura reeditable debido a que, según su campo semántico o cultural determinado, sus implicaciones simbólicas y metafóricas son reconocibles casi inconscientemente por un colectivo, de allí la importancia que el psicoanálisis le asigna. De esta manera, una reescritura

con sensibilidad e imaginación personal, activa las posibilidades iluminadoras de los mitos literarios y permite inscribir dentro de su esquema narrativo nuevos planteamientos que pueden ofrecer nuevas respuestas, por la vía estética de la ficción, a nuevas preguntas o interrogantes que suscitan los aspectos inquietantes o enigmáticos del destino humano (Herrero 69).

Según lo anterior, el mito literario reformulado funciona como un *intertexto* (esto es, un texto que se relaciona en diversos niveles con uno o

³ “Se constituye por las repeticiones individuales sucesivas de un texto fundacional diseñado individualmente”. (Traducción propia)

varios textos más), cuyo sentido proviene del plan original que el autor de la reescritura ha implementado. En sintonía con lo anterior, Ivanne Rialland señala que, como resultado de dicha *intertextualidad*, la condición de mito literario se irá cimentando gracias a la existencia de los *hipertextos* (cuyo nexo genealógico señala el *intertexto*), pues son ellos los que, permanentemente, remiten formal y significativamente a la obra fundacional. Por tanto, todo texto literario es un mito potencial, pero su concreción en este sentido dependerá siempre de la manera cómo un colectivo actualice —reescriba— dicho texto. Por ello, “las semejanzas entre las diversas actualizaciones hacen del mito una especie de intertexto ideal de referencia”. (ctd en Herrero 70) Por su parte, Michael Riffaterre formula la noción de *interpretante* para designar al autor de la reescritura, quien con su labor individual posibilita el vínculo entre el *intertexto* (texto de referencia) y el texto reescrito. Según el autor, el *interpretante* es quien genera la forma, el estilo y el sentido simbólico del texto reescrito (Riffaterre ctd en Herrero 70) y, en consecuencia, sus claves estéticas e ideológicas.

La labor del *interpretante*, según su propuesta estética e ideológica, habrá de derivar en diferentes perspectivas hipertextuales. Así, el texto reescrito puede ser una *profundización* intencionada de determinados elementos del esquema básico del mito literario, y también puede reorientar dicho esquema según temas, conflictos o sensibilidades relacionados con la época del *interpretante*. Por otra parte, el *hipertexto* puede modificar el *género* y el *tono* de su hipotexto referencial, asumiendo perspectivas irónicas, críticas o humorísticas que tiendan a desacralizar al mito literario. Un buen ejemplo de esto lo constituye la parodia de textos clásicos, cuya práctica se ha hecho prolija en el devenir posmoderno provocando una reformulación de los códigos de legitimidad y referencialidad en la cultura occidental. Esta tendencia *transgresora* del mito literario puede devenir, más radicalmente, en un proceso de total *inversión*, *subversión* o *transformación* respecto a la estructura simbólica del mitologema, provocando una condición polisémica dentro del campo semántico de la cultura (Herrero 74). Así, el resultado de este cúmulo de *hipertextos* girando en torno a un texto referencial (el *hipotexto*, que es el mito literario)

conformará, según Herrero, un “espacio mítico global”, el cual se enriquece con cada nueva reescritura.

De esta manera, el estudio comparado que presentamos plantea, desde la novela de Bram Stoker publicada en 1897 hasta los filmes de la década de 1970,⁴ un recorrido analítico por las reescrituras cinematográficas de *Drácula*, en un intento por revisar la evolución de la naturaleza tiránica⁵ del conde vampiro en el contexto de la modernidad. Para ello, tomaremos en cuenta aquellas películas que, en el transcurso del siglo XX, intentaron mantener una fidelidad argumental y dramática respecto a su referente literario, el cual siempre será considerado, en esta investigación, el canon de referencia. Estos filmes son, fundamentalmente: *Nosferatu, una sinfonía de horror* (F.W. Murnau, 1922), *Drácula* (Tod Browning, 1931), *Dracula* (Terence Fisher, 1958), *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). El amplio abanico temporal y los diversos contextos de producción de cada filme nos permitirán apreciar las claves ocultas en la esencia del personaje, lo cual, finalmente, nos hará conocer los enfoques, expectativas y, por qué no, las sublimaciones que la modernidad ha recreado, en el devenir de un siglo, alrededor de la sombra tiránica del conde vampiro.

Considerando todo lo hasta aquí expuesto, en el presente trabajo emprenderemos un recorrido analítico y comparativo por la figura tiránica de Drácula, iniciando el viaje desde la génesis de su configuración literaria para, más adelante, adentrarnos en las particularidades de su fructífera y diversa prole cinematográfica. Para ello, en la Primera Parte formularemos una noción diacrónica y general del *tirano*, la cual nos permitirá establecer un modelo *arquetipal* sobre el que habrán de girar tanto el análisis del personaje literario como sus reescrituras fílmicas. A continuación, en la Segunda Parte, enfocaremos el análisis hacia la condición *tiránica* del

⁴ En el epílogo, se revisa el perfil del tirano en los filmes *Nosferatu, fantasma de la noche* (Werner Herzog, 1979), *Drácula* (John Badham, 1979) y *Drácula de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, 1992), a partir de su inmersión temática y simbólica en el contexto de la postmodernidad.

⁵ La noción de “tirano” constituirá el *tertium comparationis* o *tercero de la comparación*, esto es, según la literatura comparada, el elemento común en torno al cual dos o más discursos (textos, filmes, documentos) pueden compararse de manera cultural, estilística, temática, hermenéutica o cronológica.

Drácula estokeriano, haciendo especial énfasis en la dramática transformación que sufre el personaje: su arribo a los reinos demoníacos después de haber sido un prominente héroe de la cristiandad. Dicho cambio se proyectará como paradigma referencial para estudiar las ya mencionadas reescrituras filmicas *modernas* del conde vampiro, lo que constituirá la materia de la Tercera Parte. Finalmente, ya en el Epílogo, haremos una revisión de las versiones draculeanas de la postmodernidad, centrándonos en los procesos metamórficos de su condición tiránica respecto a sus versiones cinematográficas precedentes.

UNO

SIC SEMPER TYRANNIS

*El sanguinario
tirano llevó a cabo
todas las
atrocidades
imaginables.
Jamás tirano
alguno
ha hecho tanto,
ni Herodes,
Diocleciano,
Nerón, ni ningún
otro.*

Von ainem Wütbrich der hiess Trakle Wáida von der Walachei.
Michael Beheim, 1442.

El término *tirano* proviene del griego *τυραννία*, y remite a aquel que ejerce el poder individualmente, a menudo como producto de su imposición por la fuerza. Pese a la connotación negativa que esta palabra (devenida más en adjetivo que en sustantivo) posee modernamente, en la antigüedad aludía más bien a una derivación —incluso corrupción— de otros sistemas autocráticos, en especial de la monarquía. Platón, en *La República*, menciona la tiranía entre otras cuatro formas diferentes de gobierno: la monarquía, la timocracia, la oligarquía y la democracia.

Ya en el Renacimiento, Nicolás Maquiavelo (cuyo pragmatismo sugería que la moral del gobernante está estrechamente ligada a su capacidad para gobernar y mantenerse en el poder) relativiza al máximo el término *tirano* como categoría hasta casi diluir las posibles connotaciones inmorales que pudiera sugerir. Este pragmatismo en la concepción del gobernante, especialmente del *absolutista*, empezó a declinar hacia el siglo

XVIII, lo que se evidencia en la postura de autores como Víctor Alfieri, quien en su clásico libro *De la tiranía* (publicado en 1800), afirma que se debe denominar indistintamente como *tiranía* a cualquier tipo de gobierno “en el cual la persona encargada de la ejecución de las leyes puede hacerlas, destruirlas, violarlas, interpretarlas, entorpecerlas, suspenderlas o, simplemente, eludirlas con la certeza de la impunidad”. Para el autor, los tecnicismos de las definiciones clásicas que distinguían entre sátrapa, autócrata, déspota o dictador deben diluirse para dar paso a un término genérico —*tirano*— que da perfecta cuenta de su naturaleza ilegal, corrupta y contraria a la civilidad: “Que este violador de las leyes sea hereditario o electivo, usurpador o legítimo, bueno o malo, uno o muchos; cualquiera, en fin, con una fuerza efectiva capaz de darle este poder, es tirano”. (Alfieri 52) De esta manera, la tiranía y su ejecutante, el tirano, dejan de ser un problema técnico-semántico o conceptual para pasar a ser una cuestión de praxis política: el tirano escapa a los conceptos y se configura en su desarrollo pragmático, en su trayectoria, ejecutoria y visión del mundo. Ya en el siglo XX (y más específicamente en la década de 1930), mientras advertía a Occidente sobre el peligro del nacionalsocialismo alemán, Winston Churchill afirmó que el tirano “se yergue sobre el torbellino precisamente porque forma parte de él. Es el hijo monstruoso de las apremiantes circunstancias. Puede poseer acaso fuerza y cualidades para dominar millones de espíritus y cambiar el curso de la historia”. (ctd en Aveledo 20) Para Churchill, el tirano es una consecuencia del devenir, y no su causa: surge e impera a partir de una relación fenoménica e incluso emocional (en todo caso, intuitiva más que racional) con los tiranizados. Por su parte, Eduardo Haro Tecglen hace hincapié en la naturaleza corrupta de la tiranía y la pérdida de juicio y racionalidad —en resumen, de humanidad— debido a la deformación y decadencia de las relaciones que dicha práctica comporta. Para el autor, la tiranía es una forma extrema de dictadura, en la cual desaparece toda legalidad a manos del dictador, pues éste configura su gobierno sólo en beneficio personal y de quienes lo mantienen en el poder gracias a crueldades, injusticias y arbitrariedades. Según Haro Tecglen el dictador, el tirano, ha perdido la razón a causa de un enfermizo culto a la personalidad y una soledad total, todo a consecuencia de una posesión absoluta del poder (ctd en Aveledo 21).

Teodoro Petkoff comparte la opinión anterior, y en el prólogo al libro *El dictador* de Ramón Guillermo Avelado, se refiere a la personalidad del tirano, en el cual deben coexistir, necesariamente, cualidades psíquicas y físicas extraordinarias (no por ello positivas), que le permitan el ejercicio despótico del poder; así, el ejercicio implacable del poder por parte de los tiranos deja al descubierto características muy particulares de sus personalidades: “autoritarias, duras, incluso con serias patologías psicológicas, pero con una muy recia musculatura de carácter. No son personas del común. No todo el mundo puede ordenar la muerte de otros sin que le tiemble el pulso”. (Petkoff ctd en Avelado 9)

A tenor de esta suposición de Petkoff, y ya en los terrenos de la psicología, Federico Trillo Figueroa explica las posibles patologías que han presentado las personalidades tiránicas en la historia. Trillo, en su libro *El poder político en los dramas de Shakespeare* (1999), se refiere al trastorno narcisista del tirano, en el cual

se aprecian un patrón de grandiosidad —imaginario o activo—, una necesidad de admiración y de falta de empatía, con cinco o más de los puntos que se señalan a continuación: sentido de autoimportancia, grandioso, exageración de logros y capacidades por los cuales aspira a ser reconocido; preocupación por fantasías de éxito ilimitado, poder, brillantez, belleza o amor; creencia de ser especial y diferente, por lo tanto solo comprendido por algunas personas, pocas y muy selectas; exigencia de admiración excesiva; pretensión, expectativas irrazonables con relación al trato que recibirán; explotación interpersonal, proclividad a sacar provecho de los demás; por carecer de empatía, tiene dificultades para reconocer o identificarse con los sufrimientos y necesidades de los otros; envidia o cree ser envidiado; arrogancia o soberbia (ctd en Avelado 29-30).

En síntesis, es necesaria una condición psíquica muy especial para ser tirano, pues se ha de romper con los límites éticos y políticos que siglos de civilización y cultura humanas han sedimentado en la comprensión y representación colectivas del mundo. Valores como piedad,

comiseración, justicia, virtud, generosidad, tolerancia o, simplemente, el temor a un castigo ultraterreno, no aparecen en el diccionario de quienes aspiran a convertirse en tiranos. A tenor de esta confrontación entre los valores que han modelado la civilización y la auto-imagen egoica del tirano, Joseph Campbell expone desde el psicoanálisis que el *monstruo-tirano*

es el avaro que atesora los beneficios generales. Es el monstruo ávido de los voraces derechos del “yo y lo mío” ... El ego desproporcionado del tirano es una maldición para sí mismo y para su mundo, aunque sus asuntos aparenten prosperidad. Aterrorizado por sí mismo, perseguido por el temor, desconfiado de las manos que se le tienden y luchando contra las agresiones anticipadas de su medio, que son en principio los reflejos de los impulsos incontrolables de adquisición que se albergan en él, el gigante de independencia adquirida por sí mismo es el mensajero mundial del desastre, aún en el caso de que en su mente alienten intenciones humanas (22).

Campbell propone que el “monstruo-tirano” es un ególatra en permanente tensión interna; nunca está en paz, no puede confiar y su sospecha del odio ajeno lo torna agresivo y violento, estableciendo por ello una continua necesidad de dominio que sólo acabará con su muerte. Por su parte, el psiquiatra argentino Marcos Aguinis hace un preciso bosquejo de la psicología tiránica basándose en el Edipo de Sófocles. El autor afirma que el narcisismo del tirano le impide reconocer la jerarquía y la dignidad del prójimo, y que su odio exacerbado llega a destruir cualquier vínculo empático y hasta lazos sanguíneos. El tirano no puede amar y su actitud hacia los que le rodean está marcada por la violencia; en él son constantes los accesos de furia, las ofensas y una paranoia asfixiante y perturbadora. No acepta consejos cuando éstos se oponen a sus deseos, y considera enemigos acérrimos a quienes los han formulado. No soporta ninguna clase de revés ni de error en el acatamiento de sus órdenes. Posee un superyó destructivo, lo que le impide colocarse en el lugar del prójimo quien, desde su perspectiva, sólo debe doblegarse y obedecer, pues de lo contrario se convierte en obstáculo de sus ambiciones y, consecuentemente, en un enemigo a destruir. (Aguinis 2008).

Esta *monstruosidad* del tirano se expresa simbólicamente en todas las mitologías del mundo, ya que integran los esquemas duales Bien/Mal, Civilización/Barbarie y Razón/Instinto. Nicolás Maquiavelo se sirve de una de estas figuras, el centauro,⁶ para exponer lo que debería ser la dualidad temperamental de todo buen príncipe. Respecto a la dualidad centáurica del gobernante, el autor toscano sugiere que la conformación hombre-bestia de este personaje mitológico griego (torso y cabeza humanos, cuerpo y patas equinas) expresa la necesidad que el príncipe tiene de alcanzar su centro vital aprendiendo a conjugar ambas esencias confluyentes en él.⁷ Esta perspectiva, a medio camino entre lo filosófico y lo pedagógico, se aplicaba en particular a la educación de los guerreros y de aquellos destinados a gobernar. Siguiendo la tradición clásica, Maquiavelo propondrá que el príncipe (aquel que ejerce el gobierno, más allá de su investidura legal o ilegítima) debe desarrollar y utilizar alternativamente, y según las situaciones que se le presenten, su condición centáurica. Para el autor toscano, existen dos maneras de combatir: “una, con las leyes, la cual es propia de los hombres; la otra, con la fuerza, que pertenece al reino de las bestias”. El problema radica en que, a menudo, al príncipe no le bastará con la razón de las leyes, y por ello deberá recurrir también a la coerción de la fuerza; la virtud del príncipe, por tanto, se demostrará al saber combinar y utilizar eficazmente lo bestial y lo humano.

Esto y no otra cosa es lo que los antiguos autores enseñaron de un modo velado a los príncipes escribiendo

⁶ Según explica G. S. Kirk, “los centauros son creación griega de las montañas que rodean Tesalia. Presentan características de ferocidad y salvajismo, salvo excepciones como Quirón [o Folo, amigo de Heracles] que es el centauro ilustrado a cuyo cuidado se encomendarán héroes como Aquiles o Jasón” (ctd en Apolodoro Nota 20, 7). Los centauros son descendientes de los titanes, cuyo vínculo con la psique y la conducta del tirano será tratado más adelante en este mismo Capítulo.

⁷ La anatomía del centauro representa a dos fuerzas en tensión que cohabitan: la parte superior de su cuerpo corresponde a su naturaleza humana, incluyendo la cabeza, la cual alberga su capacidad racional y su adquisición de cultura humana. La parte inferior de su cuerpo es equina, con músculos fuertes y potentes para responder a estímulos sensoriales que activen en él instintos básicos y biología primitivas.

cómo Aquiles y otros muchos príncipes fueron entregados al centauro Quirón a fin de que les educase bajo su disciplina. Tener como preceptor a un maestro mitad bestia y mitad hombre significa que al príncipe le es necesario saber hacer uso de una y otra naturaleza, pues una no puede durar mucho tiempo sin la otra (Maquiavelo 113).

En este caso, las “leyes” equivalen en el tirano a la voluntad canalizada a través de la razón, su faceta humana. De esta manera, el gobernante debe ser astuto y tener *mano izquierda* frente a colaboradores, súbditos, aliados o ante situaciones de delicado equilibrio diplomático en las que se estén dilucidando asuntos de máximo interés; por otra parte, el gobernante debe emplear la fuerza cuando su preeminencia o supervivencia dependan de ello, o cuando al hacerlo obtenga ventajas sustanciales frente a sus enemigos. En todo caso, Maquiavelo considera un arma de supervivencia para el príncipe saber cuándo debe ejercer la política y la astucia (naturaleza humana) y cuándo la violencia (naturaleza animal). No podrá sobrevivir sólo con una, y decantarse oportunamente le permitirá mostrarse firme ante los enemigos y ser en verdad respetado —y aun temido— por sus soldados y súbditos. Esto abre la disertación en torno a la astucia del gobernante, y en especial, del tirano.

El tirano suele tener en su personalidad carismática y avasallante un arma principal para atraerse la admiración y la adhesión de quienes aspiran a alguna supremacía o beneficio a través del padrinazgo de un hombre fuerte. El tirano seduce con un carácter decidido, un verbo encendido y una batería de promesas irresistibles. Para Platón, la astucia del tirano consiste principalmente en ser un farsante, cuyo primer paso siempre será la conquista empática del colectivo o de aquellos a través de los cuales piensa ejercer su poder. El filósofo explica que, al principio, el tirano niega tal condición mostrándose sonriente y afable con sus súbditos; “promete muchas cosas en público y en privado, libra de deudas y reparte tierras al pueblo y a los que le rodean y se finge benévolo y manso para con todos” (Platón 353).

Este fingimiento táctico del tirano trata de esconder sus ambiciones y esquemas despóticos del poder, los cuales constituyen su

verdadera motivación. Aristóteles apoya el planteamiento del Platón afirmando que “casi todos los tiranos han sido primero demagogos que han ganado la confianza del pueblo calumniando a los principales ciudadanos” (Aristóteles, *Política* 8). Ambos filósofos coinciden en que el engaño y la manipulación para lograr intereses hegemónicos son la característica principal de la condición tiránica. El tirano manipula, miente y seduce. Así, oportunistas, débiles y marginados reclaman su tiranía, pues en la psique de los subordinados se muestran más atractivas las expectativas del amparo mediante la fuerza y el confort de lo prometido que la idea de libertad individual, política y social. El tirano ofrece su poderío centáurico y un poblado, ciudad o nación la acepta gustoso, ya que como afirma Víctor Alfieri, “el hombre, ya vil por su propia naturaleza, haciendo gala de su indignidad y ocultándola bajo el disfraz infame de un amor falso, intentará acercarse, identificarse, tanto como pueda, con el tirano” (75).

Lo que la ética clásica percibe como engaño, seducción y manipulación del tirano para encumbrarse hasta el poder, lo entenderá el pragmatismo maquiaveliano como *astucia*. Maquiavelo refrenda esta posición al justificar rotundamente el engaño si de eso depende la supervivencia del poder, pues el príncipe no puede ni debe mantenerse fiel a su palabra si esto perjudica su posición o si las circunstancias que motivaron su promesa han cambiado. No obstante, se hace necesario desarrollar la habilidad de disimular esta manera de proceder, ya que “los hombres, en efecto, son tan simples y se someten hasta tal punto a las necesidades presentes, que quien engaña hallará siempre alguien que se deje engañar” (Maquiavelo 114).

De lo anterior se sigue que el príncipe —y el tirano— no deben guiarse por imperativos éticos inamovibles o totales: la conveniencia debe signar su conducta y sus códigos de actuación. Esto incluye alianzas, promesas, otorgamientos, acuerdos y todo aquello relativo a las relaciones que su mandato establece con personas, instituciones o gobiernos. Nada de lo que diga el tirano es “su última palabra” ni su “palabra de honor”; antes, debe esperarse de él la ejecución de planes secretos que nadie conoce. El confiar o creer en la palabra del tirano constituye la peor equivocación en la que se puede incurrir, ya que su personalidad terrible,

despiadada y cruel no dudará en castigar o eliminar a todos aquellos que le entorpezcan el camino hacia el cumplimiento de sus objetivos: “tiene que quitar de en medio a todos ... hasta que no deje persona alguna de provecho ni entre los amigos ni entre los enemigos” (Platón 353). Esta situación del tirano, en la cual le es necesario, e incluso grato, el *limpiar* su camino de enemigos, rivales, sospechosos e incluso agentes favorables que saben demasiado, lo empujará a una progresiva espiral de corrupción ética y moral. Así, con el paso del tiempo y de acuerdo a la posición, rango o título que detente, el tirano se irá volviendo más envidioso, péfido, injusto e impío, a la par que “más dispuesto a recibir y a alimentar en su corazón todos los vicios, siguiéndose de aquí que es el más desgraciado de los hombres, y que comunica su desgracia a los mismos que le rodean” (Platón 359).

Maquiavelo, por su parte, ve en la crueldad del príncipe un rasgo favorable. Para el autor florentino, el príncipe “no debe cuidarse en exceso de la reputación de crueldad siempre que trate de obtener obediencia y fidelidad de sus súbditos” (109). En una disertación famosa de su tratado, Maquiavelo considera que ser amado y temido constituye una ambivalencia muy difícil de conciliar en la figura del príncipe. ¿Qué es preferible? El autor entiende que son más perdurables y, por ende, más efectivos, los lazos imperativos que los afectivos, pues los hombres ofenden con mucha mayor facilidad a quien se hace amar que a quien se hace temer; esto se debe a que “la amistad, como lazo moral que es, se rompe en virtud de que la crueldad lleva a los hombres a cuidarse de sus intereses. En cambio, el temor se mantiene merced al castigo, sentimiento que no se abandona jamás” (Maquiavelo 111). Según esta perspectiva, el infundir temor constituye un efecto psicológico necesario debido a la propia perfidia de los hombres, capaces de quebrar lazos morales sin remordimientos; esto difiere de los lazos jerárquicos, cuya trasgresión comporta sanciones que disuaden a los subordinados. Por todo lo anterior, Maquiavelo le recomienda al príncipe que no tema incurrir en iniquidades que le permitan conservar el poder del Estado puesto que, según como se mire, hay virtudes que pueden conducirlo a la ruina y pecados que le garantizarían “bienestar y seguridad” (102-103).

No obstante, considera Maquiavelo que un buen príncipe debe ser riguroso sólo cuando la situación lo amerite, y que sólo debe derramar la sangre de otros cuando la situación lo justifique suficientemente (111). Lo contrario, la arbitrariedad y la perfidia, convertirían al príncipe en un gobernante odiado, en un tirano. Esto permite ver lo delgada y, a menudo, difusa, que es la línea limítrofe entre un ejercicio conveniente del poder y un gobierno tiránico.

Una vez obtenida la sumisión, el tirano da rienda suelta al ejercicio pleno de su naturaleza centáurica, desembocando en el despotismo. Se activa entonces un esquema de poder cuyas estructuras sólo están en la cabeza y el alma del tirano; en adelante, su voluntad será el único código legal vigente. La eficacia del terror despótico radica en que los súbditos nunca saben a qué atenerse, no hay reglas fijas para estar a salvo de los designios del tirano, o como explica Alfieri, “el oprimido teme porque sabe muy bien que, más allá de lo que sufre diariamente, no hay más límites a sus sufrimientos que la voluntad absoluta y el capricho arbitrario del opresor” (59), ya que éste ejerce su voluntad sin ataduras morales, legales o religiosas. Cualquiera puede ser víctima de sus deseos. En algún momento, llegan a un hogar los esbirros reclamando una prenda para el sacrificio; y así continúa el imperio de la voluntad, convirtiendo la vida humana en un laberinto de incertidumbre y vanos intentos de preservación.

En relación con el temor que debe inspirar el gobernante tirano, Teodoro Petkoff, en el prólogo al libro *El dictador* de Ramón Guillermo Aveledo, afirma que el terror es el eje fundamental alrededor del cual se estructura toda tiranía, pues “solo se pasa a la tiranía y al despotismo, al poder absoluto, por el sangriento túnel del terror. No se llega al reinado absoluto de la voluntad de un solo hombre ... sin el terror, en suma. Sin el miedo” (ctd en Aveledo 8). Esta idea entronca con lo expuesto más arriba por Maquiavelo, solo que Petkoff despoja al terror, al miedo que infunde el tirano, de la noción maquiaveliana del temor como acepción de respeto; Petkoff habla del “sangriento túnel del terror”, esto es, el régimen estructurado como una forma de tiranía intransigente, violenta y despiadada, condiciones indispensables para su existencia y vigencia.

La violencia y el terror que impone el tirano con su régimen tienen como causa y consecuencia la usurpación, es decir, la posesión forzosa que hace de territorios, tronos y vidas humanas. El jesuita Juan de Mariana (1536-1624), en su tratado sobre la monarquía *Del rey y de la institución real* (1599), afirma que el tirano representa una contradicción a la legitimidad del poder, pues usurpa jerarquías, derechos y constituciones que funcionan precisamente como muros de contención frente a ambiciones personalistas. En el Capítulo V (Libro I) titulado “De la diferencia entre el rey y el tirano”, Mariana afirma que la ley, en el amplio sentido del término, es enemiga frontal del tirano, cuyos planes hegemónicos siempre se fundan en el egoísmo absoluto que procura “la satisfacción de sus deseos, sino de un modo manifiesto y apelando a la fuerza, con malas mañas, con secretas acusaciones, con calumnias” (125).

La motivación egoica y volitiva del tirano lo conducen siempre hacia la conquista de espacios y privilegios que orgánicamente le son vedados, desde el gobierno de las naciones hasta la tutoría discrecional de los destinos individuales, empleando para ello una fuerza que “es ... por ella misma, siempre o en su origen o en sus progresos, una atroz y manifiesta violación de los derechos naturales y sagrados de todos” (Alfieri 71). En todo caso, el tirano siempre se arrogará de manera írrita y personal atribuciones que no le corresponden, ya que no debe el poder que detenta a méritos propios o a la voluntad popular, sino a su capacidad económica, a su condición de intrigante o a la fuerza de las armas; y aunque haya logrado el poder gracias al pueblo, de igual manera ejercerá aquél de manera violenta y despótica, siempre para satisfacer sus propios deseos e intereses (Mariana 125).

Según el padre Mariana, si un regente se manifiesta inicuo y déspota en el gobierno de un territorio al que, además, no tiene derecho (civil, heredado) a gobernar, entonces se activa en los súbditos sometidos un principio de liberación que los autoriza a deshacerse del tirano por vía de la fuerza:

Primeramente, veo que tanto los filósofos como los teólogos, todos están contestes [sic] y convienen en que si un príncipe se apoderó de la república por la fuerza de las armas, sin derecho alguno, sin el consentimiento

público de los ciudadanos, puede ser por cualquiera despojado del principado y aun de la vida. Siendo un enemigo público, y oprimiendo á [sic] la patria con todo linaje de males, y revistiendo propiamente el nombre y carácter de tirano, no solo puede ser destituido, sino que también puede serlo con la misma violencia que él empleó para usurpar el poder (141-142).

Sin embargo, el padre Mariana no alude a una suerte de ley del Talión; antes, invoca un derecho inherente a la condición humana asentado en bases de justicia civil y libertad social, las cuales constituirían los fundamentos del progreso de las naciones y su muralla defensiva frente a las ambiciones personalistas del tirano. Así, “en las naciones modernas, no se da, pues, el nombre de tirano (y esto en voz baja y temblando) más que a aquellos príncipes que, sin ninguna forma jurídica, arrebatan a sus súbditos la vida, los bienes y el honor” (Alfieri 50).

Pese a todo su poder: ¿Puede un tirano considerarse libre? El psiquiatra venezolano Francisco Herrera Luque explica que la libertad del individuo se encuentra estrechamente ligada a los lazos afectivos que establece con sus semejantes. Herrera afirma que el amor (o la perspectiva del mismo) debilita la voluntad del hombre, pues lo lleva a renunciar al nivel de competitividad agresiva que exige el éxito de ciertas empresas en favor de obtener la gratificación afectiva de sus semejantes. De esta manera, el hombre que ama suele ser pacífico, quieto y adaptado a las circunstancias del contexto; es, en síntesis, un hombre de paz que se refugia en el afecto de sus congéneres. Por el contrario, el hombre que no ama desata los lazos que pudieran vincularle afectivamente a sus allegados o su entorno y, en consecuencia, “carece de lastres que debiliten su marcha. Si a la incapacidad de amar aúna una fiera voluntad de poderío y una instrumentación suficiente para el logro de sus propósitos, el camino del éxito le queda expedito” (Herrera Luque 345-346).

Ciertamente, el hombre que Eros abandona *disfruta* de una libertad psíquica para entregarse a la carrera darwinista por la supremacía y el triunfo. No obstante, la historia demuestra que los ambiciosos sin afecto, en especial los héroes y los tiranos, hacen su recorrido en una autopista solitaria y yerma. Cuando obtienen la victoria, se encuentran solos en la

cima, adulados por individuos interesados y mezquinos y vitoreados por un pueblo sometido y temeroso; cuando caen derrotados, alrededor hallarán sólo la afrenta de los enemigos y las burlas de los antiguos aliados. Así, la respuesta a la pregunta de si el tirano puede considerarse *libre* es rotundamente negativa. El tirano se encuentra cautivo de sus bajas pasiones: ambición, envidia, resentimiento, desconfianza; éstas oprimen su alma día y noche y determinan su vida. El tirano no puede ser libre porque sabe que su conducta despótica le ha sembrado enemigos por doquier: en cuanto baje la guardia, será destruido. En síntesis, el tirano no resulta ser más que un esclavo subordinado a la peor de las servidumbres. Nunca logra la plena satisfacción de sus deseos y ambiciones, porque le falta más de lo que posee; si alguien se aventura a conocer los entresijos de su personalidad, hallaría un sorprendente ámbito de aridez humana, la cual se convierte en fuente inagotable de “sobresaltos, dolores y angustias” (Platón 359).

Quien oprime y ejecuta no puede caminar tranquilo ni dormir profundamente. El tirano se convierte en prisionero de sus actos. Una vez que emprende el camino del despotismo, no hay vuelta atrás; es un sendero sin retorno. Al mismo tiempo, el déspota se convierte en víctima de su propia tiranía, porque está sujeto a los esquemas antagónicos y maniqueos que él mismo ha establecido: por considerar al *otro* como némesis, se convierte en némesis del resto del mundo. Al apartarse de la justicia, toda expresión de libertad, pluralidad, acuerdo o rebeldía la considera inaceptable, rechazándola y combatiéndola.

El tirano también es un solitario por naturaleza. Como no puede confiar en nadie, sólo se rodea de aquellos que le sirven. En su soledad, trama los planes que le permitirán mantenerse en el poder de cualquier forma. Además, sus disfunciones emocionales (dificultades para la empatía) lo mantienen alejado del contacto afectivo con otras personas. El tirano es misántropo e inhibido emocionalmente, y prefiere mantenerse ensimismado, aislado; sólo se rodea de aduladores y esbirros, quienes se encargan de sostener su percepción ilusoria y “autista” de la realidad. Esto va aparejado con la ya mencionada ausencia de compasión y misericordia, a las que considera signos de peligrosa debilidad o derrota (Aguinis 2008).

De manera similar al héroe, el tirano no es un sujeto de diálogo; no intercambia ideas, sino que simplemente ordena y dispone. Esto rompe la comunicabilidad con los demás al no aceptar opiniones ni contradicciones. El tirano se convierte así en antítesis de la libertad, y por tanto huye y recela de todos aquellos elementos propios de las formas liberales de gobierno, como la democracia. En consecuencia, el tirano termina construyendo un universo propio, solitario, en el cual los rasgos de su tiranía se justifican y legitiman. El rechazo de este universo por parte de homólogos y vecinos propiciará el aislamiento físico e ideológico del tirano. Quien ejerce la tiranía intentará, al igual que el héroe, hacer que el mundo se amolde a sus códigos y visiones de la realidad, lo que inevitablemente conduce a una eterna lucha por la supremacía. Finalmente, el tirano se envilece cada vez más al apreciar la naturalidad vital de la gente sencilla, la cual disfruta de afectos y placeres al encontrarse libre de las presiones del poder despótico. En tal sentido, Platón reflexiona sobre si el tirano no debe sentirse *devorado* por temores y deseos de todo tipo, pues

por viva que sea su curiosidad, no puede viajar como los demás ciudadanos, ni ir a ver mil cosas que llamen su atención. Encerrado en el recinto de su palacio, como una mujer, envidia la felicidad de sus súbditos cuando sabe que hacen algún viaje, y que van a ver cosas que excitan su curiosidad (Platón 358).

Así, el tirano padece de una debilidad afectiva, basada en la aversión que sabe le profesan los demás; la consciencia de poseer dicha flaqueza potencia su crueldad y ofusca “de tal modo el espíritu del tirano que [este] se hace cruel por fuerza y pronto siempre a ofender y a prevenir los efectos del odio general que siente tener merecido” (Alfieri 60-61). Sin embargo, representar mentalmente a la oscura figura del tirano sigue siendo un ejercicio muy extremo en la consciencia del hombre moderno, para quien el ser humano se configura a partir de estructuras y significados bien sustentados en la experiencia lógico-causal del mundo. El tirano, en cambio, se presenta como una potencia volitiva ajena a los contornos propios de las convenciones civilizatorias, y cuya principal motivación es el ansia de supremacía y dominio; pretende construir un mundo a la

medida de su voluntad, a la que impone por sobre la legalidad, los tabúes y la moral. No reconoce límites culturales ni derechos ajenos, ya sean individuales o colectivos y sólo convalida aquello que satisface sus deseos y ambiciones. Estas características del tirano, hasta aquí desarrolladas, pueden tener explicación en un complejo que el psiquiatra cubano Rafael López-Pedraza ha denominado *titanismo*.⁸

Los antiguos, con su comprensión simbólica y axiomática del *ethos*, eran capaces de describir y ahondar en la conducta humana con tal nivel de certeza que la clínica moderna no ha tenido más remedio que considerarla y emplearla. Para los griegos, las emociones, pasiones y estados del hombre poseían un antropomorfismo definido, en tanto que dichos sentimientos pertenecían al ámbito de lo humano. El triunfo de este *figurismo* denota la proyección y el desarrollo de un concepto real y vívido de la naturaleza humana, aquel que establece una estrecha relación entre el significado y la imagen que lo contiene. Simbólicamente, los antiguos tenían el cosmos interior bien configurado en su psique, incluyendo una saludable movilidad y entrecruzamiento de dichos modelos. La claridad de aquel pensamiento premoderno llega incluso al intento extremo por representar lo inasible y amorfo, en busca de recrear una esencia humana alojada en las profundidades del ánimo y de cuya existencia estaba seguro. Titanes y Gigantes, monstruosos, impetuosos, irreflexivos, destructivos... quizá son ellos la clave interpretativa que a la modernidad le ha faltado para comprender los incomprensibles. Rafael

⁸ En la teogonía griega, los titanes fueron los gobernantes de la tierra durante la Edad de Oro. Eran hijos de Gea y Urano, quien los mantenía presos en el Tártaro por miedo a que lo destronaran; rebelándose ante esto, la madre Gea envió al hijo menor, Crono, a que venciera al padre (a quien castró) y así liberara a sus hermanos (Hesíodo 18-19). Crono y su hermana Rea se proclamaron reyes de la Tierra, y ambos engendraron una nueva generación de dioses a quienes, por miedo a correr la misma suerte que el padre Urano, el regente Crono devoraba antes de que nacieran (Hesíodo 32). Los titanes gobernaron el período preolímpico de la civilización griega, lo que representa la edad anterior a la civilización humana: mientras los dioses olímpicos son antropomórficos, los titanes no tienen forma definida: son inabarcables, potentes e inhumanos, movidos sólo por el afán de supremacía. La Titanomaquia (guerra de los titanes) marca la derrota de éstos a manos de Zeus y los otros dos dioses rebeldes (Poseidón y Plutón), quienes se reparten el dominio del mundo y dan inicio simbólico a la civilización humana (Hesíodo 38-47).

López-Pedraza explica que, para los antiguos griegos, el significado del nombre *titán* no estaba tan claro como el de otras figuras de su sistema teogónico. De hecho, el estudio de la mitología clásica refiere que los titanes “no tuvieron ritos, ni culto, y que se mantuvieron al margen de la vida cultural griega en tanto formas de vida. Nunca hubo una representación imaginativa de lo titánico y se consideró como algo oscuro y marginal” (9).

El psiquiatra expone cómo para los griegos el titán, el *titanismo*, fue un concepto oscuro como imagen y también como representación o proyección de emociones humanas. Su marginalidad cultural da cuenta del abismo que se levanta entre el titán y el hombre civilizado, pues éste, a diferencia de aquél, intenta domoñar las pasiones ante el pavor que le produce la acción retrógrada de la *hybris*. En todo caso, la presencia del titán parece marcar la línea divisoria entre la sociedad organizada a partir de reglas de convivencia y gobierno (pensemos en códigos civiles tan viejos como las Tablas de La Ley o el Código de Hammurabi) y la *pura voluntad* de existencia y supremacía, pues para el titán “no hay leyes, ni orden, ni límites” (López-Pedraza 13). Por su parte, Karl Kerényi explica que, desde la antigüedad, la denominación *titán* ha estado relacionada con la divinidad del Sol, lo cual podría indicar el *título* con el cual se designaba a auténticos dioses celestes, tan antiguos y arcaicos que resultaban salvajes y al margen de ley civilizatoria alguna. (ctd en López-Pedraza 13) Esto apunta a que la existencia de los titanes, ya como *prehistoria*, ya como simbología o materia mítica, insiste en la necesaria dualidad entre caos y orden, a partir de la cual se ha construido la civilización humana. Al imperio caótico de titanes y gigantes, sobreviene un reordenamiento cósmico que sanciona al caos como “pecado de trasgresión o exceso”. Esto queda del todo reflejado en la imagen de Zeus y sus aliados condenando a los titanes a la prisión del Tártaro.

La dualidad entre caos (lo titánico) y orden (civilización) nos permite aproximarnos a una definición de titanismo. Platón, en *Leyes*, afirma que los impulsos titánicos “no son ni del hombre ni de Dios” (López-Pedraza 9). López explica que lo titánico “nos viene de tiempos arcaicos”, lo que desde la perspectiva moderna se remontaría a los inicios evolutivos del hombre; de esta forma, se asume que una conducta titánica

podría considerarse como la presencia de rasgos arcaicos en la conducta del hombre civilizado. (López-Pedraza 10) Siguiendo esta línea, López-Pedraza proporciona una conceptualización más precisa del titanismo como estado conductual, y lo define como esa zona de la naturaleza humana que opera al margen de las normas culturales y los modelos arquetipales de la vida: “se trata de una visión de la vida carente de interioridad, en la que el hombre sólo se moviliza por impulsos aparentemente surgidos de la nada y que se manifiestan mediante una mimesis que siempre será superficial” (25-26).

La conducta titánica se vincula estrechamente a un exceso proveniente de impulsos biológicos primarios, los cuales se remontan a los inicios evolutivos de la humanidad cuando la idea de comunidad orgánica, es decir, de civilización, no había aún asomado en el hombre. En tal sentido, Kerenyi habla de una *mentalidad titánica*, la cual “implica toda clase de estratagemas, desde la mentira hasta la ideación de las más geniales invenciones, aun cuando éstas siempre denotan una carencia en el modo de vida del embaucador”. (López-Pedraza 19) Así el titán, y su complejo, el titanismo, se presentan como factores clave para comprender esos excesos de la vida, la historia y los personajes que desconciertan y nublan nuestra comprensión moderna. Para hombres y mujeres que se piensan a sí mismos civilizados, el imaginar un ejercicio desmedido del poder a partir de un simple apetito de supremacía, ciertamente evade una concreción figurativa de lo humano, pues los límites morales y éticos, de los cuales emanan las leyes, funcionan a menudo como bloqueo psíquico frente a la idea de una voluntad inconmensurable. Nos causa horror pensar que alguien pueda iniciar una empresa de destrucción y sometimiento sin reparos ni remordimientos: en ello radica la monstruosidad amorfa. Macabra paradoja: la modernidad más reciente ha sido prolífera en ejemplos de feroces titanes. ¿Acaso no es el tirano expresión sintetizada de excesivo titanismo?

Como se ha mencionado, el titanismo es un complejo que remite a atavismos arcaicos evocadores de violencia, excesos y desconocimiento de límites sociales (moral, leyes, cultura, sacralidad) propios de tiempos precivilizatorios. A pesar de que no puede definirse exactamente como un arquetipo o una psicopatía concreta, las características del complejo

titánico presentan coincidencias plenas respecto a la conducta que han exhibido los tiranos a través de la historia.

Al igual que el titán (si acaso no fueren lo mismo), la voluntad del tirano desconoce las estructuras socioculturales para moldear el cosmos según sus pulsiones y deseos. No reconoce límites ni derechos, ya sean individuales o colectivos, y sólo convalida aquello que satisface sus apetencias. Así, el régimen del tirano, la tiranía, será un mundo amorfo, sujeto a la voluntad fluctuante de una psique sin estructura definida. Nadie sabe qué esperar en una tiranía, pues no existe delimitación jurídica, moral o religiosa, ni tampoco referentes o soportes institucionales que amparen al individuo del impulso volitivo que emana del tirano; ya que éste, como titán, tomará cuanto desee sin miramientos a través de la violencia y la eliminación. No hay transigencia o negociación posible: donde la empatía, la solidaridad y la compasión no habitan, jamás podrá existir consideración o reconocimiento hacia el *otro*. El titanismo del tirano impone un estado de cosas vacío de contenido, sin orden, función ni evolución. Serrano Marín afirma que lo más aterrador del monstruo tirano (y, por consiguiente, del titán) es su infinita búsqueda de una satisfacción imposible de lograr, su deseo insaciable que no haya límite alguno y que avanza alimentándose de sí mismo, generando “destrucción y muerte” a su paso. Finalmente, Serrano explica que esta vorágine de desesperanza y fuerza destructiva del monstruo-tirano se desencadena porque su psique “habita en lo siniestro, en un universo sin esperanza, sin justicia, sin promesa, carente de los rasgos que prometía la vieja divinidad”. (91). El apetito será siempre el generador de toda conducta o acción del tirano, lo cual relativiza o descarta motivaciones más racionales como los proyectos ideológicos o políticos. Aunque muchos tiranos han intentado arrojarse en los mantos de una ideología política o en algún movimiento religioso, éstos son simples camuflajes para una personalidad carente de programa. En el fondo, según afirma Karl Kerényi, sus impulsos de supremacía ciega le harán a mentir y engañar inescrupulosamente.

Ahora bien: ¿el tirano es un titán o sólo comparte rasgos titánicos? Si nos atenemos a las características del tirano antes mencionadas, éste posee un componente titánico que subyace y predomina, pero que, debido a su inmersión en un ámbito civilizado, está obligado a encubrir con dosis

de racionalidad que le permitan arribar a posiciones favorables para desatar todo su titanismo. En otras palabras, el tirano-titán puede utilizar una fachada civilizatoria para luego imponer su mundo amorfo, hecho a la medida de su interpretación volitiva de la realidad. Entonces, el tirano-titán se arraiga en la realidad del mundo humano, y por ello, sólo podrá ser eliminado mediante la fuerza y la violencia.

Aunque López-Pedraza y otros autores tienen reservas en calificar al titanismo como una psicopatía, sí afirman en cambio que dicho complejo se aviene y asienta mejor en una psique con rasgos psicopáticos. De hecho, el autor señala que el titanismo se encuentra como latencia en todos los seres humanos, pero que sólo en aquellos con tendencia patológica este complejo emerge con toda su potencia (21). Una psique con tendencias paranoides, narcisistas, crueles, carentes de empatía e incapaz de establecer vínculos emocionales definidos, constituye un conducto perfecto para el surgimiento del titanismo, que hasta ese momento se encontraba confinado en las profundidades tartáricas de la mente. Por ello, hay una coincidencia descriptiva en cuanto a la vacuidad existencial del tirano y del titán (si es que acaso no son uno y lo mismo): la vida como una perenne repetición, tediosa y cíclica, vacía de reflexión, autocrítica o valoración ética; una pura consciencia de supervivencia, dominio y supremacía, guiada siempre por la soberbia que decreta en su ser el triunfo del exceso apetente sobre la razón y los sentimientos, esencias definitorias de una condición humana integral.

DOS

DRÁCULA, EL TIRANO CRUEL

*Yo haré, si
llego a reinar,
que el mundo
mi nombre
tiemble.*

La hija del aire. Pedro Calderón
de la Barca, 1653.

Según propone Bram Stoker a instancias de su personaje Abraham Van Helsing, Drácula, antes de ser vampiro y tirano, fue un caudillo heroico que combatió a los turcos y que, movido por un anhelo desmedido, fáustico, entró en la *Escoliomancia*⁹ demoníaca para sellar su alianza con el Maligno a cambio de poderes sobrehumanos que incluían la inmortalidad. Como veremos más adelante, este pacto con las fuerzas oscuras marcará el tránsito decisivo para Drácula. A partir de su escolaridad diabólica, se concretará un proceso de degradación en el héroe que, probablemente, se haya iniciado con el establecimiento de la paz, destructora simbólica del héroe.

La crítica sobre Drácula suele dejar de lado su condición heroica (pre-vampírica), lo que resulta curioso al ser ésta precisamente una de las lecciones que ofrece la novela: el titán heroico con una ambición tan inaprehensible que termina cayendo en el abismo tenebroso, desbordado

⁹ Según E. Gerard, la *Escoliomancia* fue una “especie de escuela que supuestamente existió en algún lugar oculto en el corazón de las montañas, en la que el mismo diablo enseñaba los secretos de la naturaleza, el lenguaje de los animales y todos los sortilegios mágicos. Sólo se admitían diez discípulos a la vez y, cuando el curso terminaba, nueve de ellos regresaban a sus casas y el décimo era retenido por el diablo como forma de pago” (ctd en Stoker 434).

de sí mismo, esclavo de la eternidad y resuelto a instaurar el imperio de la nada. Quizás el apego de Occidente a la figura idealizada del héroe le ha impedido apreciar la caída del mítico caudillo Drácula en su justa dimensión simbólica y cultural; es posible que siempre necesitemos considerar a este personaje como un tirano malvado porque nos aterra la imagen de una figura prominente hundiéndose de manera tan franca en los ámbitos malignos. En todos los países y culturas existen héroes (nacionales, tribales, míticos) que, transformados en referentes del ideal supremo de virtud, fuerza y valentía, nos proporcionan seguridad al constituirse en mecanismos de arraigo y referencia de dichos valores culturales. Pero, si nos atrevemos a revisar con cuidado las tensiones internas que padece el héroe y lo cerca que a menudo se encuentra de la soberbia, de la *hybris*, en nosotros se genera un malestar que hace tambalear nuestra seguridad en el amparo del referente heroico. Entonces nos preguntamos ¿acaso los héroes nacionales y universales no tienen un lado oscuro, no padecen tentaciones?

Así, la revisión de cómo Drácula recorre esta trayectoria degenerativa constituye uno de los núcleos metafóricos y morales de la propuesta stokeriana: el sujeto más luminoso y preponderante de una sociedad puede verse arrastrado hacia las tinieblas si se deja seducir por ambiciones de poder ajenas a su naturaleza humana la cual, al fin y al cabo, también está sujeta a las leyes que rigen la existencia. En lugar de crear un vampiro sin biografía que simplemente esparciera sus influjos malignos sobre el mundo (como ocurriría con *El vampiro* de Polidori y *Carmilla* de Le Fanu), Stoker tuvo mucho cuidado al construir la biografía de su vampiro, y la investigación que acometió —y que le hizo toparse con el Vlad Tepes Draculea histórico— da perfecta cuenta de la importancia sustancial que para su novela tenía el exponer a Drácula como un héroe caído. Esta decisión redimensionó literaria, cultural y antropológicamente al personaje, confiriéndole una simbología arquetipal trascendente.

Al igual que el Dr. Frankenstein o el Dr. Jekyll, Drácula aparece como el héroe castigado por querer trasgredir tabúes biológicos, divinos y éticos; la inmortalidad, en su caso, se convierte en cíclico anatema, donde la sangre perpetúa la voluntad desde el apetito voraz y la pulsión tiránica. Esta mutación del héroe desemboca en una configuración atemporal del

tirano, cuyas características esenciales exhibe Drácula hasta que el *mago* Van Helsing lo destruye: dualidad entre lo humano y lo bestial (naturaleza centáurica); facultad de embaucar a espíritus débiles mediante vacías promesas de placer e inmortalidad (seducción); ejercicio irrestricto y despiadado de su poder (despotismo) y, sobre todo, su inagotable deseo de usurpar, rasgo volitivo que a menudo conduce al tirano a tomar violentamente aquello que por derecho le está vedado.

Por otra parte, la novela *Drácula* plantea las profundas diferencias que se establecieron entre dos estadios de la civilización en el último período victoriano: la modernidad,¹⁰ representada por Inglaterra, y la premodernidad, recreada en el texto a través de la cultura este-europea (y aun, por los dominios de Drácula allende el Paso de Borgo).¹¹ De un lado, se encuentra Gran Bretaña como abanderada de la noción de progreso, la industrialización, la monarquía parlamentaria y el liberalismo económico; paladín del racionalismo utilitarista, el individualismo, el cientificismo

¹⁰ Respecto a la modernidad en cuanto su conceptualización y delimitación cronológica, proponemos la perspectiva que ofrece Vicente Serrano Marín, en la cual se distingue entre la modernidad que establece la disciplina histórica (y cuyo período se ubicaría entre los siglos XV y XVIII, después del cual surgiría la era contemporánea) y la *modernidad* como noción filosófica y sociológica: “la modernidad como concepto abarca [dos] épocas, la moderna y la contemporánea, al menos hasta la segunda mitad del siglo XX, y las abarca porque la modernidad de los filósofos y sociólogos es más bien un concepto que contiene un conjunto de nociones o rasgos, los cuales están presentes en ambas épocas, la moderna y la contemporánea ... Por moderno entendemos habitualmente el predominio del método científico desde Galileo, como entendemos por moderno también el modo de organización política que da lugar a los Estados de derecho que se consolidan en la Ilustración, o el modo de organización económica propio de las sociedades modernas y capitalistas” (20-21). De esta forma, los términos *premodernidad* o *premoderno* remitirán siempre, en la presente investigación, a épocas o prácticas socio-culturales que se desmarquen de lo que caracteriza a lo moderno occidental (como por ejemplo Drácula y todo el mundo que él representa).

¹¹ El Desfiladero del Borgo o Collado de Borgo, también conocido como el Paso Tihuța (rumano: Pasul Tihuța; húngaro: Borgo o Burgo) es un puerto de montaña rumano situado en las montañas Bârgău, en los Cárpatos orientales. Su altura es de 1.201 metros sobre el nivel del mar y comunica las ciudades de Bistrița (Transilvania) con Vatra Dornei (Bukovina, Moldavia). Bram Stoker eligió ubicar en este lugar el límite entre los dominios de Drácula y el mundo de los vivos (ctd en Cueto y Díaz 46-47).

experimental... En resumen, Gran Bretaña como avatar del proyecto moderno que, hacia el crepúsculo del siglo XIX, ya ha tomado cuerpo. Y en frente, Europa Centro-oriental, con sus crucifijos, ajos y rezos; con sus eslovacos y gitanas, sus fechas fatídicas, puertas mágicas y muertos viajantes. La Europa donde la naturaleza desencadena energías misteriosas y terribles, en la que los lobos marcan el camino hacia un viejo castillo medieval, dentro de cuyos gruesos muros un déspota de los días idos todavía gobierna con garras de acero y colmillos implacables. En fin, una Europa salvaje, mítica, ancestral.

En torno a esta vieja tensión imagológica de Europa expresada en *Drácula*, Juan Antonio Molina Foix explica que, más allá del trato despectivo dispensado en la novela a cingaros y eslovacos,

más que un prejuicio de tipo racista, pudiera ser que se tratara únicamente del eco de un conflicto típico del siglo pasado [XIX], luego renovado en el nuestro [XX]: el miedo al peligro oriental. El enfrentamiento entre los representantes del moderno linaje anglosajón, reforzado por un componente yanqui [Quincey Morris] y otro holandés [Van Helsing], y el representante del antiguo linaje de Atila el huno [el conde Drácula], sería entonces reflejo de la enemistad secular entre Oriente y Occidente y tendría como fin la eliminación (real o simbólica) del forastero, del intruso, del otro, capaz de desvelar con su presencia el malestar que sostiene a la hipócrita moral victoriana (54).

Esto significaría que, en la mentalidad británica y occidental, el influjo de Oriente debía ser prevenido —e incluso, expurgado y exterminado— no sólo por motivos raciales, religiosos o políticos, sino debido al hecho implícito e hipócritamente solapado de que acarrea un componente cultural diverso, capaz de enjuiciar los valores *indiscutibles* de una modernidad ya para entonces devenida en credo. Como bien ha expresado la literatura victoriana más crítica (basta con aproximarse a la obra dickensiana), la Inglaterra victoriana tendrá en el miedo al *otro* una causa esencial de sus diversas neurosis sociales e individuales.

En *Drácula*, Stoker fija el Paso de Borgo como frontera exacta entre los dominios de lo mágico y el espacio-tiempo real, esto es, el límite de la civilización y del tiempo. El propio inicio de la novela ya anuncia el tránsito y cruce de umbral, cuando Jonathan Harker manifiesta tener la sensación de que, al abandonar Budapest, está dejando Occidente y adentrándose en Oriente (Stoker 97). Este proceso es gradual: primero, Harker parte de Gran Bretaña (llega a Alemania); luego abandona Occidente (llegada a Transilvania); y finalmente, deja la civilización (cruce del Paso de Borgo). Dicha travesía representa el progresivo abandono de la modernidad a través del mapa europeo. Las descripciones del diario de Harker confirman esta interpretación: la seguridad del viajante inglés empieza a depender, cada vez más, de símbolos místicos y objetos indemostrablemente protectores como crucifijos y plantas benéficas; la causalidad pragmática y utilitaria del hombre moderno va siendo sustituida por elementos cuyo poder se ampara en un saber metafísico y a-cientificista de origen ancestral, cuando los hombres y los espíritus conversaban mirándose a la cara. Consciente o no de ello, Stoker expresa una posición: si un sujeto moderno quiere encontrarse con lo fantástico, debe irse hasta Los Cárpatos; los fantasmas están *allá*, no en la confortable civilidad de las calles londinenses. Esta circunstancia expone con elocuencia la percepción que entonces tenían los británicos sobre Europa, con la cual han mantenido una sempiterna relación de conflicto.

Posteriormente, cuando Drácula se va a Inglaterra, el miedo deja de ser un problema individual de Jonathan Harker para convertirse en una amenaza a la civilización; es aquí donde la novela adquiere una dimensión superior: el vampiro viene a *chuparle la sangre* al Occidente moderno, comenzando por su principal nación-estandarte.¹² Drácula, el tirano este-europeo, llega a Inglaterra para socavar las bases del triunfo burgués; quiere poseer a las mujeres y esclavizar a los hombres. El vampiro se propone acabar con el orden civilizatorio que derribó los ladrillos de su mundo boyardo siglos atrás y, entonces, surge el miedo: a la regresión del despotismo, a la rancia monarquía, a la oscuridad de una religión antigua

¹² Guillermo Cabrera Infante comenta sarcásticamente que Drácula “es un *bloody foreigner* [sangriento extranjero], frase favorita para expresar el desdén inglés por los extranjeros todos, condes o condenados” (14).

que proviene de perversos orígenes no anglosajones; entonces, Drácula es el legendario superviviente de una raza aristocrática desaparecida, y su existencia se confina a un viejo y remoto castillo desprovisto de presencia humana alguna. Sin embargo, un buen día, esa sombra del pasado, rechazada durante siglos e inmersa en la oscuridad, “... se alza de repente para invadir el mundo de la luz, el progreso y la consciencia” (Cueto y Díaz 96).

El peligro aún se halla en el continente, donde el atavismo retrógrado sigue activado en la psique colectiva, aguardando el momento para dar el salto y esparcirse sobre las naciones de progreso. Stoker plasma literariamente (e incluso con sus dosis contemporáneas de neurosis y represión) la pesadilla victoriana de una amenaza externa y reaccionaria respecto al orden de cosas que configuran el proyecto de *su* modernidad. Despotismo, superstición, oscuridad... éstas son las sombras que el vampiro intenta colar entre las grietas del orgullo victoriano, fundado en el dogma científico y la seguridad racionalista. Y allí, en ese escenario, el doctor Van Helsing le señala a su discípulo Seward la clave del conflicto: “ese es el defecto de nuestra ciencia, que quiere explicarlo todo. Y si no puede explicarlo, entonces dice que no hay nada que explicar” (Stoker 363). Drácula ataca a la nación más segura del mundo, a las personas que aborrecen los crucifijos y no celebran la Noche de Difuntos.

En este punto, resulta interesante referirnos al personaje de Abraham Van Helsing, “Doctor en Medicina, Filosofía, Metafísica, Literatura”. Por su ascendencia germánica (holandés), Van Helsing tiene la comprensión del mundo metafísico que, con toda probabilidad, un victoriano no posee (Cueto y Díaz 97). Este es otro recurso literario de Stoker: Van Helsing conoce tanto la ciencia antigua como la moderna, sabe que existen cosas que no se notan, como la amenaza del vampiro. Al igual que los síntomas de Lucy Westenra, una *enfermedad* de la sociedad puede mostrar signos y esconder sus causas profundas, las cuales sin embargo se dejarán percibir si el analista se despoja de preconceptos. Van Helsing le pide a su discípulo Seward que expanda su comprensión del mundo ya que el vampiro, sublimado como impulso regresivo, acecha a desprevénidos, incrédulos y orgullosos.

Así, Bram Stoker propone la visión metafórica de un ataque tiránico al corazón del mundo moderno. Finalmente, la empresa draculeana fracasa gracias a que Van Helsing logra convencer a sus compañeros victorianos sobre la naturaleza del mal que los acecha. Los personajes modernos hacen retroceder a Drácula hasta su propio feudo, en donde lo aniquilan para siempre. De esta forma, se sella el triunfo de la modernidad sobre las influencias regresivas del viejo orden, el cual, no obstante, seguirá como una amenaza latente.

El héroe y el abismo

El héroe es un ser extraordinario. Dotado de ascendentes y potencias inalcanzables para el hombre común, el héroe puede más de lo que su propia consciencia de sí alcanza a saber, y sólo los hechos van a desvelarle las potencialidades de su condición superior, preexistente al nacimiento.

Aunque en las primeras etapas de su vida el héroe pudiera negarse a creer en sus facultades excepcionales y en su predestinación heroica, las circunstancias, como si de un destino manifiesto se tratase, lo irán empujando hacia la realización de las hazañas y los prodigios a los que está destinado y que constituyen la esencia misma de su existencia (Campbell 61-62). No obstante, a menudo el héroe tiene consciencia previa de su condición, pues inciden en su formación psíquica y moral factores que le ponen en conocimiento. Esto ocurre cuando el origen del héroe se fragua en el *ungimiento* divino y se apoya en la calidad de su sangre, es decir, cuando el héroe ha sido tocado y designado por los dioses, y ya en el mundo, nace en la aristocracia política y guerrera de una nación.

Según apunta en su diario Jonathan Harker (8 de mayo), Drácula le explica que descende de los *szekler*,¹³ una estirpe semidivina cuyo origen se pierde en las brumas de la mitología nórdica (la tribu de los ugrios, Thor, Odín, los berserker...) y que impuso su cultura en buena parte de Europa

¹³ *Szekler* es la forma del plural alemán para designar el gentilicio de la etnia húngara *székely* (cuyo nombre proviene del vocablo *Széké*, que significa aproximadamente “silla” o “asiento de piedra”). Los *szekler* ocuparon las tierras del sureste de Hungría hacia el siglo VIII, y actualmente viven en Transilvania (Rumania), en el *País Székely* (Cueto y Díaz 29).

desde una clara autoconsciencia de raza (Stoker 137). Drácula señala que fueron los propios dioses escandinavos, Thor y Odín, quienes *ungieron* a la estirpe szekler, por lo cual sus descendientes poseyeron perennemente la impronta mística que los determina como seres superiores. Un rasgo notable de esta declaración consiste en el empleo del plural *nosotros* por parte de Drácula para referirse a su grupo étnico (“nosotros, los szekler, tenemos derecho a sentirnos orgullosos, ya que por nuestras venas corre la sangre de muchas razas valerosas”). Según las maneras de todo rancio aristócrata, Drácula traza un vínculo indivisible entre pasado y presente, pues para él, los szekler siempre serán los mismos, eternamente *uno*: el selecto colectivo ungido por los dioses para fundar y guiar reinos. Esto nos recuerda la necesaria acción de los héroes para continuar el ciclo cosmogónico, una vez que los dioses se han vuelto *invisibles*. Así, el “destino del mundo” sigue su realización gracias a héroes cada vez más humanos y menos fabulosos, lo cual habrá de desembocar en un tránsito de las leyendas y mitos tradicionales (a menudo prehistóricos) hacia la crónica y la historia (Campbell 282).

Lo anterior nos ilumina esta fase del personaje Drácula cuando éste prosigue con las crónicas familiares y le expone a su invitado el significado de la sangre heredada:

Al llegar aquí [los szekler] se encontraron con los hunos, cuya furia guerrera había arrasado la tierra como una hoguera viviente, de tal modo que sus agonizantes víctimas creyeron que por sus venas corría la sangre de aquellas brujas de antaño que, expulsadas de Escitia, se habían apareado con los demonios del desierto. ¡Qué estúpidos! ¿Qué demonio o qué bruja fue tan importante como Atila, cuya sangre corre por estas venas? (Stoker 138).

Es notorio cómo Drácula se interesa por despejar el componente mítico (las brujas de Escitia) para abrazar el componente histórico, al cual representa la herencia sanguínea de Atila. Esto se debe a que el Conde quiere remarcar las cualidades guerreras que ha recibido de uno de los grandes conquistadores de la *Edad Oscura* como si de propiedades totémicas se tratara; así, el arribo de los *ungidos* szekler recibe el bautismo

guerrero al encontrarse con los hunos. La sangre, entonces, empieza a configurarse en la obra como un símbolo polisémico que motiva a los personajes y potencia el conflicto. De esta manera, unguimiento divino (mítico) y bautismo guerrero (sanguíneo) constituyen la estructura original del Drácula heroico.

La condición de *predestinado* propia del héroe, a menudo le impone a éste la misión de reorganizar un cosmos desordenado por la iniquidad de los hombres, o en otro sentido, fundar un espacio vital de virtudes ideales. Desde estas perspectivas, el héroe ha de colocarse del lado de la virtud, con apego a unos valores superiores de justicia, integridad y bondad provenientes de las más altas instancias (los dioses, los ancestros). Si el héroe es fundador, el nuevo reino deberá tener todas aquellas cualidades; si es un héroe restaurador, tendrá que revertir el desorden para regresar al orden superior de la *Edad Dorada*; pero puede que el héroe sea defensor, y en ese caso, la lucha es a muerte por preservar los altos valores preexistentes de una tenebrosa fuerza enemiga que amenaza con destruirlos. El héroe defensor no dudará en sacrificar hasta su propia vida en esta causa, lo cual implica que le exigirá una inmolación similar a quienes le acompañan. El héroe debe poseer, pues, la dosis de irreflexión suficiente que le permita defender su cometido sin vacilaciones morales y con el respaldo de un alto grado de crueldad, necesario para derramar toda la sangre que ello requiera.

Esta reconstrucción histórica que Drácula realiza de su estirpe y de sí mismo en estos primeros capítulos de la novela, permite entrever el deseo de Stoker por resaltar el rol de defensor de la cristiandad que debieron asumir los szekler frente al infiel otomano. Era el contexto del siglo XV, cuando Europa se debatía entre la supremacía cristiana y la pujante codicia islámica. El Conde habla con pasión a su invitado del encargo recibido por los guardianes de la cruz para activar la protección de la fe: “¿Quién, entre las Cuatro Naciones, recibió con mayor alegría que nosotros ‘la espada sangrienta’ o acudió con mayor presteza al llamamiento guerrero del rey y se puso bajo su estandarte?” (Stoker 138); a lo que sigue la necesaria mención al arrojarse casi suicida de enfrentar al mal en su propio nido:

y cuando quedó lavada esa gran afrenta de mi patria, la vergüenza de Cossova [sic] y las banderas de los magiares y los valacos sucumbieron ante la Media Luna, ¿quién, sino uno de mi propia estirpe, fue el que cruzó el Danubio como vaivoda y venció al Turco en su propio terreno? ¡Por supuesto que fue un Drácula! (Stoker 138-139).

Bram Stoker construye el discurso de Drácula como la proeza de un colectivo que, finalmente, es un mismo ser. Esto tiene dos funciones: la primera, simbólica, para identificar al héroe aristocrático con una historia verdaderamente *propia*, los avatares de una región ligada indivisiblemente a la trayectoria de su nobleza; la segunda, concebida como técnica literaria, para que Drácula disimule ante Harker el prodigio antinatural de una edad cuatricentenaria y, de paso, ocultar que es un vampiro.

Más adelante, y según información suministrada por su “amigo Arminius, de la Universidad de Buda-Pest [sic]”, el Dr. Abraham Van Helsing confirma la identidad individual de Drácula como caudillo militar: “debe tratarse, sin duda, de aquel vaivoda Drácula que se hizo famoso luchando contra los turcos, al otro lado del gran río en la misma frontera con Turquía” (Stoker 434). En esto se confirma un rasgo importante del héroe: es capaz de derramar toda la sangre del mundo por una causa santa. Esto significa que la cristiandad, definida como la comunidad cultural establecida a partir de la doctrina de Cristo, sólo se concretará cuando su espacio vital haya sido purificado de enemigos. Es un sacrificio necesario, a pesar de los mandatos cristianos de “amad a vuestros enemigos” y “amaos los unos a los otros”. La práctica no cristiana de la guerra y la muerte queda justificada, y aun redimida, con la instauración en la Tierra de un cristianismo puro, liberado de sus detractores. Drácula fue el encargado de defender el terreno abonado para un estadio superior de vida, en donde la Cruz prevalecería en medio de campos abonados con la sangre de fieles e infieles. No obstante, cuatrocientos años después, Drácula se torna melancólico al confesarle con amargura a su invitado Harker que “ya el tiempo de guerrear ha pasado. La sangre es demasiado preciosa en estos tiempos de paz deshonorosa, y las glorias de las grandes razas no son ya más que un cuento para alegrar la sobremesa” (Stoker 140).

El héroe militar es el caudillo, líder designado por instancias superiores de carácter místico, racial y nobiliario para encabezar una gesta contra el enemigo maligno. Según Joseph Campbell, el caudillo ha sido el designado para derrotar al Dragón, el cual puede identificarse con un tirano individual (por ejemplo, un demonio) o con una amenaza colectiva (en el caso de Drácula, el Gran Turco). De cualquier forma, el caudillo elevado a la categoría de prócer preclaro, distinguido e ilustre simbolizará todos los valores que constituyen la causa a defender. Pero además de encarnar valores colectivos elevados, el héroe de armas se encuentra *obligado* por causas individuales. El honor y la fama son para él sinónimos de la existencia. El héroe requiere distinguirse de entre los demás hombres: que todos sepan de su valor, determinación, iniciativa, sagacidad e inteligencia. Ser *superior* capacita y obliga a encabezar colectivos que, sin su ayuda, sucumbirían en el desorden. Por ello, al proseguir su crónica de la épica familiar, ¿acaso la suya propia?, Drácula le explica a Harker las verdaderas motivaciones de sus antepasados como guías de aquellos ejércitos embravecidos:

se ha dicho que solo pensaba en sí mismo. ¡Bah! ¿De qué sirven los campesinos sin un jefe? ¿En qué acaba una guerra sin un cerebro y un corazón que la dirijan? Y una vez más, cuando tras la batalla de Mohács nos sacudimos el yugo húngaro, nosotros los Drácula estuvimos entre sus jefes, pues nuestro espíritu no soportaba la falta de libertad (Stoker 139-140).

Drácula quiere despejar toda sospecha en torno a su afán egoico de protagonismo en la cruzada contra el Gran Turco. Para ello, trata de colocarse como un servidor de la causa obligado por las circunstancias históricas a liderar un colectivo incapaz de obtener éxito alguno por sí mismo. Entonces habla de “un cerebro y un corazón que los dirija”: un cerebro que traza la estrategia a seguir; un corazón que pelea con valor y pasión inspiradores. Son las cualidades del caudillo, quien lucha porque no soporta “la falta de libertad”. Cada lance bélico constituye una reafirmación de su honor y un intento por relumbrar la fama. El caudillo no manda a otros a morir por él; antes, se coloca en la primera línea de batalla; no hay en él compasión, sensibilidad o dudas morales: es un

fanático de su causa en pos de la victoria, como lo fue también Drácula antes de su Caída. Así lo ratifica Van Helsing: “por lo que he podido enterarme ... en vida [Drácula] fue un hombre de lo más asombroso. Soldado, estadista y alquimista ... poseía una inteligencia extraordinaria, una erudición incomparable, y un corazón que no conocía el miedo ni el remordimiento” (Stoker 521).

Pero Drácula no es sólo un hombre de armas, sino también una especie de *iniciado* en los misterios y ciencias medievales. Esto le confiere un relieve especial a su figura heroica, pues la proyecta místicamente, como si de un *adelantado* se tratara: el héroe bélico cuya búsqueda sobrepasa la lucha por la supremacía cristiana o la gloria militar; el héroe a quien seduce lo inaprehensible, lo inefable. Noble, caudillo, místico, fanático, implacable, metafísico. Drácula transita la delgada línea entre la gloria histórica y los abismos insondables. El héroe explora su sombra¹⁴, sobreexcita un ego derivado en apetito... y sucumbe.

Más allá del *tipus* heroico del que se trate, el círculo que constituye la jornada heroica deberá arribar a un punto culminante en donde el héroe logra sus metas, consolida su fama y se proyecta dentro del imaginario colectivo como un símbolo regenerador e inspirador. El ciclo heroico debe completarse. El héroe ha de concluir su travesía.

El arquetipo más clásico del héroe establece que éste no soporta el tiempo de paz, porque su idiosincrasia, su motivación personal, se construye desde el acto heroico: el logro se alcanza a través de las armas para mayor gloria personal y realce de la causa que defiende. El héroe puede morir en batalla, como el Cid Campeador; puede perecer después del triunfo, como Aquiles; también puede, en algunos casos, morir como consecuencia de la traición, como Sigfrido. Pero el héroe debe morir. No hacerlo, proseguir la vida en un tiempo de diplomacia, tener que someterse a una pacificación forzosa de sus pasiones bélicas, experimentar el envejecimiento de su cuerpo o la cortedad de su otrora intimidante voz,

¹⁴ En este ensayo tomamos la interpretación de *sombra* junguiana propuesta por Joseph Henderson, la cual alude a la personalidad que se encuentra oculta o reprimida, a menudo de valor inferior y culpable y que prolonga sus últimas ramificaciones hasta el ámbito de los presentimientos primarios, abarcando de esta forma toda la fase histórica del inconsciente (ctd en Jung 116-117).

constituyen un ocaso inaceptable para la fama y la historia. La larga vida del héroe sella su muerte como símbolo. Por otra parte, la civilización politizada, pacificada, no puede recibir en su seno al guerrero titánico; antes, los propios habitantes preferirán matarlos a las puertas de la ciudad: su presencia amenazaría con subvertir y contaminar el estado de equilibrio social y psíquico obtenido con la paz.

El conflicto trágico del heroico Drácula consiste en su resistencia a la muerte, y esta negativa minimiza su imagen de héroe, porque todo héroe prefiere la muerte a la vida cotidiana. Haber perecido en la guerra contra el Turco como defensor de la cristiandad le habría asegurado la vida eterna en la psique colectiva. Pero el caudillo prefirió sondear los límites prohibidos adentrándose en los abismos que los mortales tienen vedado transitar, aunque sean héroes. Drácula quiso vivir siempre, truncando así su condición heroica. Buscó la vida más allá de la fama: existencia sin final en el mundo de lo corriente. Esto nos recuerda que, en las culturas arcaicas (premodernas), toda actividad humana guiada por un propósito participa de procesos rituales, lo cual la inserta en el tiempo sagrado, cuando el hombre vuelve a ser en esencia *él*. Contrariamente, una actividad carente de función estaría destinada al tiempo profano, donde el hombre es peso muerto de la rutina (Eliade 35). Esta distinción incluye también al héroe: fuera de la actividad *sagrada* (la guerra por una causa superior), su existencia está vacía de significado; resulta preferible, entonces, perecer en medio del acto ritual que da sentido a su condición.

La vida física eterna constituye un tabú del hombre, ya desde la perspectiva biológica, ya desde una visión mística. Es un límite que no le está permitido trasgredir. Drácula, al igual que Fausto, Melmoth o Frankenstein, decidió forzar los límites del tabú, y ello le hizo perder su alma y también la *historia*, pues la gloria del prócer quedó encerrada entre los muros de una vieja cripta, al otro lado de un desfiladero maldito donde imperan lobos y fantasmas. Drácula sucumbe a su ego, a su sombra, y pasa de ser el centinela de la cristiandad a convertirse en una criatura atrapada en medio de dos estadios que rigen al hombre por naturaleza y religión.

Hay un par de momentos peligrosos para el héroe. El primero ocurre cuando llega la paz y su condición guerrera se ve restringida y hasta negada por la política. El segundo se produce cuando, consciente de su

superioridad física, espiritual e intelectual, intenta sobrepasar un límite impuesto a la naturaleza humana. Si el héroe no es capaz de controlar su ego será vencido por su sombra: se considerará a sí mismo como un semidiós capaz de trasgredir los tabúes sociales y míticos, quedando atrapado en el laberinto megalómano de autoveneración por reflejo. De esta manera, la gran batalla del héroe no es contra el enemigo, sino contra sí mismo. La pugna entre el héroe y el dragón sintetiza, de manera arquetipal, el triunfo del ego sobre las tendencias regresivas de la personalidad. El héroe habrá de reconocer que existen en él fuerzas oscuras (la sombra) y que debe extraer de ellas el potencial suficiente para derrotar al dragón. En otras palabras, el héroe debe “dominar y asimilar su sombra” antes de que el ego pueda triunfar sobre él (Henderson ctd en Jung 118). Por ello, el triunfo del héroe sobre sí mismo consiste no en eliminar el componente maligno que habita en él (no podría, porque no sería humano), sino en aprender a *administrarlo*, extrayéndole las fuerzas que le permitirán configurar su genio. Valor, orgullo, crueldad y fanatismo son características extraídas de la sombra que el héroe guerrero siempre ha de tener, pero subordinándolas a la *templanza*, recurso clave para evitar el desbordamiento de las pasiones, la *hybris*. Cuando el héroe empieza a considerar la templanza como un obstáculo y no como un recurso, se encuentra al borde de la trasgresión, en el límite entre la virtud y el mal. Así, y “a lo largo de la historia de la cristiandad, el miedo a ‘caer’ en la iniquidad se ha expresado como temor a ‘ser poseído’ por los poderes de la oscuridad” (Stevens et al 64). Pero ¿y si el héroe quiere ser poseído? ¿Y si aspira a vivir una experiencia que sobrepasa los límites establecidos por la naturaleza, la sociedad y los dioses? ¿Y si el héroe percibe la trasgresión como una *emancipación* del espíritu y la materia, como una concreción de antiguas promesas de placer y poder? En este sentido, las trayectorias ejemplares de Fausto, Jekyll e incluso Adán son *alegorías moralizantes* que recuerdan la presencia constante del mal sobre el mundo y constituyen tres variaciones de un mismo tema arquetipal: un hombre hastiado de su vida decide ignorar los tabúes de su *superego* y liberar la sombra que habita en él, lo cual le conduce a encontrar el ánimo del mal y coexistir con ella. Sin embargo, Fausto, Jekyll y Adán “van demasiado lejos y cometen pecado

de *hybris*, con lo cual terminan condenándose inexorablemente a némesis”. En síntesis: el precio del pecado será la muerte (Stevens et al 64).

Al igual que los tres arquetipos citados, Drácula incurre en la *hybris* que lo convierte en némesis de sí mismo (como le ocurriera al Dr. Jekyll con Mr. Hyde). Pero su precio no es la muerte, sino una inmortalidad restringida, muy diferente al inalcanzable anhelo humano de la eterna juventud. Una vez que su causa por la Cruz está perdida y el enemigo posesionado de sus territorios, Drácula se niega a la sujeción y al vasallaje: su carácter indomable busca otras vías de acción, pasando de entenderse con las fuerzas externas a enfrentar su propio ego y a la sombra que lo acaricia. El héroe Drácula no se dejará arrastrar a la derrota y a la muerte; se cree más grande que todo eso. Antes, aprenderá otras formas de poder, desatando sus pasiones hasta extremos bestiales de violencia y crueldad. Se asimilará a las fuerzas telúricas y desarrollará una naturaleza centáurica que antes contenía mediante la templanza, rasgo que quedará definitivamente erradicado de su carácter. Drácula buscará en el dominio sobre la muerte el poder que no consumió por la vía militar, aunque ello le cueste su alma; así, decide entregarse por completo al lado oscuro. La sombra ha triunfado. El iniciado aspiraba a la eternidad terrenal, pero esa trasgresión que ofrecía el Maligno le deparó una condena peor que la muerte.

Según refiere Van Helsing a través del diario de Mina Harker, Drácula asistió a la Escoliomancia dictada por el propio Demonio en busca de los secretos para controlar fuerzas oscuras del ser y la naturaleza, incluyendo la inmortalidad (Stoker 434); el Maligno accede a enseñarle a cambio de su alma, lo que convierte a Drácula en un *no-muerto*: aquel condenado a una eternidad de estancamiento entre el mundo de los vivos y la paz eterna. Como menciona Stevens, este arquetipo del hombre notable que decide ir *más allá* se activa como recuerdo de las fuerzas oscuras que habitan en la humanidad y que, en permanente tensión, logran de pronto liberarse para desatar todo su poder ignorando deliberadamente las prohibiciones. Drácula pacta y recibe su instrucción: aprende a invocar y comandar a los muertos, dominar a los animales y las potencias telúricas; puede controlar las mentes desprevenidas y, al igual que su maestro, ya sabe cómo seducir con promesas de vida eterna. A cambio de todo este

poder, el Demonio controla su alma, la cual cosechará el Día del Juicio; mientras, Drácula deberá experimentar una existencia oscura y fría, inhabilitado para la vida social, la luz del sol y el afecto. Además, está obligado a encontrarse permanentemente hambriento y a alimentarse de sangre. Aunque puede ingerir plasma de animales, solo la humana lo revitaliza, asimilándolo a un depredador insaciable.

Sin embargo, el pacto demoníaco de Drácula tiene consecuencias de más profundo alcance. El Conde pasa a ser un reproductor en negativo de los símbolos sagrados del cristianismo. El rol de la sangre dentro de la eucaristía cristiana, como enlace consubstancial con el Redentor, es en esencia un pacto profético y trascendental: “tomad y bebed todos de él, porque ésta es mi sangre, sangre de la alianza, que será derramada por muchos. Haced esto en conmemoración mía” (Mateo 26:26, Lucas 22:19, Marcos 14:22). En este sentido, Carl Gustav Jung explica que los *símbolos de trascendencia* son una “función trascendente” de la psique que, a través de símbolos, posibilitan al hombre alcanzar “la plena realización del potencial de su ‘sí mismo’ individual” (148). De este modo, la sangre se convierte para Drácula en *símbolo* de la trasgresión mística, al subvertirse el significado cristiano de la sangre como dador de vida por el propósito demoníaco de la sangre como perpetuación del mal a través de una corrupción de la vida y el espíritu. El Demonio usurpa almas que sólo le pertenecen a Dios, perpetuando esa tiranía mediante el reclamo indirecto de la sangre; no obstante, aquí el consumo de la sustancia vital no libera como en la doctrina cristiana, sino que esclaviza: Drácula hará súbditos a aquellos de quienes extraiga el plasma, y éstos a su vez harán lo mismo. Se produce así la *transmutación sacrílega* de una alegoría cristiana por una acción real, física y biológicamente degradada.

Pero ninguna tiranía es libre, y tampoco la de Drácula, quien como reo del Maligno y traidor a Dios se halla subordinado a todos los símbolos cristianos. La hostia consagrada lo hace retroceder respetuosamente; no puede ni mirar la cruz, sobre todo si el crucifijo es antiguo; las manifestaciones de renacimiento de la naturaleza, como la luz del alba o las rosas jóvenes neutralizan sus poderes (Stoker 432-433). Y lo más importante: sólo puede descansar en lugares que tengan o hayan tenido alguna vinculación con lo sagrado: duerme durante el día en un ataúd con

tierra no bendecida de los cementerios, y siempre en una cripta de monasterio o abadía (Stoker 545). En su castillo, Drácula reposa en la antigua cripta (panteón de su dinastía), y cuando se muda a Inglaterra, compra la abandonada abadía de Carfax. Esto explica cómo Drácula se convierte en el reverso de la cristiandad; todo por lo cual había luchado, ahora lo confronta y somete, pese a los poderes que el pacto demoníaco le concedió. Por ello, quienes intentan destruirlo (Van Helsing y sus compañeros) asumen la tarea como una cruzada.

Drácula, otrora prócer de la cristiandad, se ha convertido en agente activo de las fuerzas demoníacas, siendo él mismo una víctima. Si el Papa de Roma es el Vicario de Cristo, Drácula es el Vicario del Maligno. El héroe ha cambiado la promesa de vida eterna en el Paraíso por una existencia terrenal sin descanso, empujado a ejercer la tiranía en dominios proscritos de luz y redención, atemorizado por los símbolos del poder cristiano.

Como hemos visto, para el héroe el objetivo consiste en la obtención de fama y gloria a través del triunfo de su causa. Es de suponer que ambas metas se encuentran entrelazadas: la gloria personal estrechamente vinculada con la gloria nacional, religiosa, histórica. Incluso, si no puede derrotar al enemigo, el héroe aún aspira a la fama si su vejez se convierte en ejemplo de templanza y reflexión. Si ha sido un héroe cristiano como lo fue Drácula, puede ampararse en el consuelo de la religión tomando los hábitos de claustro: pasaría así de ser soldado de Dios a ser su ministro.

No obstante, Drácula ya ha decidido. Ahora es el *no-muerto*, el desolado, el centauro vil; a través de su magisterio demoníaco dirigirá las fuerzas telúricas más oscuras, en busca de perpetuar y expandir sus dominios. Como el Demonio, promueve el mal en *sí mismo*: enfermedad, esclavitud y dolor. Así como el héroe es irreflexivamente fanático de su causa, el vampiro, Drácula, se proyecta como bastión incommovible del mal. La soberbia inunda su ser, mezcla del antiguo orgullo szekler con las propiedades de la sombra.

El tirano Drácula

Entre la Escoliomancia, donde se selló la adhesión del antiguo aristócrata y caudillo a la causa de las sombras, y el año 1897 (momento de la historia relatada) han transcurrido cerca de cinco siglos, durante los cuales Drácula pasó de ser una personalidad política a un tirano legendario, visto y no visto, una presencia siniestra que todos intuyen, pero no siempre pueden constatar. Quien antaño fuera implacable caudillo y aglutinador de fuerzas militares, hoy se erige en amenaza sombría cuya latencia habita los rincones de la vieja comarca. A pesar de la metamorfosis, su esencia titánica se mantiene pura e indoblegable.

La consubstanciación de Drácula con fuerzas primarias y telúricas como la niebla, los lobos o las ratas a partir del pacto demoníaco, constituye el medio para la instauración de un orden cuya única ley radica en el dominio del tirano a partir de su voluntad. Esto se evidencia cuando el Conde se propone expandirse hacia el moderno Occidente. Inglaterra, el epicentro del progreso y la civilización, se convierte para el vampiro en el lugar ideal donde desatar su titanismo, al no existir en ese orden socio-cultural ninguna institución jurídica, militar, política o científica que pueda contrarrestar el ímpetu de su potente arcaísmo. Sólo el *extranjero* Van Helsing, mediante procedimientos obtenidos de la tradición antigua y deslegitimados por la ciencia moderna, podrá combatir al titán y destruirlo. Todo esto proyecta a Drácula como un megalómano que se asume a sí mismo eterno, omnipotente, indestructible, superior a todo obstáculo humano y capaz de conquistar cualquier territorio. Así, el tirano se presenta como “el mensajero mundial del desastre”,¹⁵ y Drácula acepta complacido esa embajada: la tormenta que se desata en la bahía de Whitby

¹⁵ La frase de Joseph Campbell nos remite significativamente a la información que Van Helsing le proporciona a sus compañeros de cruzada contra Drácula: “Cuando [los individuos] pasan a ese estado [vampírico], el cambio que experimentan está ligado a la maldición de la inmortalidad: no pueden morir y se ven en la obligación, siglo tras siglo, de añadir nuevas víctimas y multiplicar los males del mundo, pues cualquiera que muera víctima de un no-muerto se convierte a su vez en un no-muerto y ataca a los de su especie. De modo que el círculo se va ensanchando, como las ondas que produce una piedra arrojada al agua” (Stoker 397).

al llegar el barco fantasma que lo transporta confirma tal extremo (Stoker 204).

La novela de Stoker propone que la presencia ininterrumpida de Drácula, ya como caudillo o tirano, se ha instalado fuertemente en la psique colectiva de los transilvanos como una figura autoritaria. Aunque Drácula representa para los lugareños una presencia no completamente aprehensible, todos saben de su existencia y, más aún, de la férrea tiranía que ha impuesto en sus dominios allende el paso de Borgo. Nadie en Transilvania parece tener duda del régimen imperante en esa región, donde los lobos y la niebla gravitan incólumes y sólo un necio corredor inmobiliario inglés se adentraría por voluntad propia. Esto viene a significar que Drácula es un tirano reconocido como tal por un colectivo que le teme y, ciertamente, le obedece. Todos recelan de un poder amenazante que se cierne sobre ellos sin aviso ni causalidades; la voluntad del vampiro torna en ley que escapa a la cognición de los pobladores. Aquellos súbditos sólo saben que el tirano es un no-muerto, contra el cual sólo existen medidas de resguardo tradicionales con un grado de efectividad bastante relativo.

El viaje de Jonathan Harker hacia el Paso de Borgo permite entrever crudamente las tensiones que la tiranía draculeana genera en la psique colectiva de los transilvanos. La esposa del posadero trata de disuadir al viajero de ir al castillo, y menos aún en la víspera de San Jorge, día en el que los espíritus malignos ejercen su poder en la tierra y todos los acólitos del tirano saldrán a cumplir cabalmente todos los mandatos de su señor (Stoker 102-103). Desoyendo los consejos de la buena mujer, Harker toma el coche que lo lleva a la frontera con el Paso del Borgo (luego relatará, en su diario del 5 de mayo, cómo sus compañeros de viaje le regalaron amuletos y bendiciones, aterrados al conocer su lugar de destino); una vez allí, otro coche viene a buscar al viajero inglés de parte del Conde. El cochero, un personaje misteriosamente embozado, causa temor reverencial en los viajantes, quienes intuyen que tal individuo es el mismísimo tirano en persona. Entonces Drácula, con el sarcasmo del poderoso —y admitámoslo, con una punta de humor negro—, le reclama al cochero que haya intentado disuadir a Harker de ir al castillo de su señor: “no puede engañarme, amigo; sé demasiado, y mis caballos son veloces”

(Stoker 111). ¿Cómo lo supo? En sus dominios, el tirano lo sabe y lo controla todo, incluyendo los pensamientos y las conversaciones privadas. La situación deriva en el trasbordo del pasajero inglés, quien inicia así su jornada hacia el reino de las sombras. En cuanto a los viajeros, éstos proseguirán su camino con la convicción de haber estado frente a frente con el poder al que tanto temen.

Harker viaja al castillo de Drácula con el vértigo de quien se dirige hacia lo desconocido sin ninguna posibilidad de decisión u opinión. De un golpe seco, el viajante inglés ha sido arrancado del último reducto civilizado con menoscabo de su voluntad. Ahora, a través de aquellos parajes de pesadilla, Harker se convierte en un hombre solo, a merced de fuerzas que no comprende, potencialmente hostiles y opresivas. La travesía a través del Paso de Borgo plantea dos posibles metáforas. Una es la del recorrido de un preso: tránsito vertiginoso por sinuosos abismos (sobre todo mentales), rodeado de guardias feroces que ejercen perfecta represión; a la cabeza, disfrazado de cochero, un comisario conduce al reo hasta su celda con mano de acero. La otra, la de un viaje a algún país inmerso durante décadas en una dictadura totalitaria; en esos territorios, el tiempo no parece transcurrir igual, la dinámica social parece una repetición circular de eventos, colores y frases mientras una sensación opresiva de estar siendo vigilado se cierne silenciosa sobre la nuca del visitante. Así se encontraba Harker en aquellos parajes, y era sólo el comienzo...

Esta travesía hacia la *prisión* siempre se encuentra bajo la custodia de los lobos, ejército personal, guardia pretoriana y fuerza bestial del orden tiránico que acalla cualquier alteración o disidencia del régimen impuesto; constituye una suerte de policía política que no negocia, transige o argumenta. Sólo ejecuta. La presencia y actuación de los lobos representa uno de los factores que mejor delinea las características de la tiranía draculeana, pues se articula como una extensión de la naturaleza centáurica del propio Conde: mientras este intenta parecer un anfitrión modelo frente al espantado Harker, la presencia de los lobos disuade al huésped inglés de hacer su voluntad. Los constantes aullidos, la música bestial, fungen al visitante como recordatorio de su cautiverio y de la jerarquía imperante.

Harker constata vívidamente el rol de los lobos en tres ocasiones. La primera ocurre cuando éstos escoltan, amenazantes, el carruaje que lo

transporta hacia el castillo; la *guardia* corre en círculo y le enseña constantemente los incisivos al viajero como advertencia y reconvencción para que se mantenga dentro del plan fijado para él; sólo el mandato del Conde, aún disfrazado de cochero, fue capaz de apaciguar a la jauría, aumentando el desconcierto de Harker (Stoker 115). La segunda experiencia reveladora con los lobos ocurre unos días después, cuando Harker tiene ya la plena convicción de que es un prisionero de Drácula. El huésped observa que al castillo acude la madre del bebé que el tirano les obsequió a sus consortes vampiras cuando éstas intentaron “abusar” de él¹⁶. La madre, una aldeana cuyo miedo al tirano queda aplacado por el instinto y el amor, reclama a voces en la puerta del recinto: “monstruo, devuélveme a mi hijo”; Harker describe en su diario el horror que ocurre cuando, “apenas unos minutos después, una manada de estos animales se coló en el patio por la amplia entrada ... La mujer dejó de gritar y al poco cesó el aullido de los lobos. Poco después, salieron en tropel uno a uno, relamiéndose los hocicos” (Stoker 162). De esta manera, Stoker reproduce un aspecto básico del esquema tiránico: una súbdita cualquiera acude a la sede del poder a clamar justicia y es ejecutada sin mediaciones por los esbirros del déspota, a instancias de una casi imperceptible orden.¹⁷ El reclamo ante el abuso se paga con la muerte, en celosa atención al consejo que Maquiavelo le obsequia a todos los príncipes de ayer y hoy: utilizar la violencia como recurso inspirador de obediencia y sumisión.

¹⁶ Este es una de los episodios más famosos y comentados de la novela. Harker penetra en una habitación —que el propio Conde le había advertido no visitar— y es capturado por tres vampiras consortes de Drácula, quienes intentan poseerlo *vampíricamente* (en una obvia sublimación del acto sexual). La escena concluye con la intervención del tirano, que reprende a sus discípulas por *tocar* a Harker sin su autorización. Para compensarlas y que sacien su sed de sangre, Drácula les entrega un bebé que ha robado en una aldea próxima (Stoker 148-154).

¹⁷ El rol de los lobos en *Drácula* recuerda mucho al de los perros entrenados del cerdo Napoleón (caricatura de Stalin) en la novela *Rebelión en la granja* (1945) de George Orwell. En dicha obra, Napoleón cría y entrena a los perros desde que son cachorros para que, al escuchar un silbido suyo, ataquen a cualquiera que esté en contra de sus propósitos. Esta similitud hace pensar en la guardia personal (o política) del tirano como un arquetipo, pues se repite tanto en la literatura como en la historia.

La tercera experiencia le permitió a Harker confirmar que, realmente, era un reo en el castillo. Al manifestarle a Drácula su deseo de marcharse de allí, éste le va diciendo, mientras lo acompaña a la puerta y con “la música” de los lobos de fondo: “venga conmigo, mi apreciado y joven amigo. No debe permanecer ni una sola hora más en mi casa en contra de su voluntad, aunque su marcha me apene tanto como su repentino deseo de irse” (Stoker 167). Drácula comienza a abrir la puerta, lo que enardece aún más a los lobos, lo cuales “dando saltos y mordiscos, trataban de introducir por la abertura de la puerta sus rojas quijadas y las embotadas garras de sus pezuñas”. (Stoker 167) Entonces, Harker se da cuenta de la trampa, y encontrándose a merced de su anfitrión, exclama desesperado: “¡Cierre la puerta! ¡Esperaré a mañana!” (Stoker 168). Finalmente, Harker comprendería las palabras que le dijera Drácula a su llegada al castillo: “escuche... ¡son las criaturas de la noche! ¡Qué musicalidad! ... ¡Ah, caballero, ustedes los habitantes de las ciudades no pueden compartir los sentimientos de un cazador!” (Stoker 121).

Además de la custodia *militar* que le proporcionan los lobos, Drácula cuenta con unos aliados silenciosos y eficientes: los gitanos. Dentro del orden tiránico, éstos fungen como ejecutores en tareas de inteligencia, espionaje y logística. Son los gitanos quienes interceptan y entregan al Conde las cartas que Harker envía a Inglaterra (entre ellas, una taquígrafada) una vez que se asume prisionero en el castillo (Stoker 157-158); posteriormente, los mismos gitanos ayudarán a su amo a cargar los ataúdes y acarrearlos a lo largo del río para que puedan ser embarcados, sin problema, hacia Gran Bretaña. Pero la actuación más significativa de los gitanos como colaboradores del reino draculeano ocurre cuando Van Helsing y sus cazavampiros ingleses persiguen a Drácula hasta la propia Transilvania; entonces, hombres romaníes intentan defender ferozmente el ataúd que contiene a su amo, y al no poder hacerlo, huyen, en perfecta metáfora de un ejército vencido y en desbandada (Stoker 622). Así, como ya se ha mencionado, los gitanos se presentan en la novela como súbditos apátridas que buscan la protección de un boyardo poderoso con quien establecer un confortable esquema de vasallaje feudal; Drácula cuida de sus gitanos, y éstos de su señor. La incompreensión occidental respecto a la cultura gitana facilita que se les asigne a los personajes de esta etnia un

rol poco estimable dentro de la obra: el de un grupo social dispuesto a servir al diablo con tal de quedar colocados en una posición social favorable, constante habitual dentro de los esquemas tiránicos. Al igual que todos los colaboracionistas de la historia, los gitanos saben que su amo es un déspota monstruoso (en varios sentidos), implacable, cruel y eterno. Aun así, no dudan en servirle bien hasta el final, pues saben que su propia suerte está del todo ligada a la del tirano. ¿Qué habrá ocurrido con los gitanos cuando Drácula fue destruido? Seguramente volverían a errar por pueblos y aldeas, trabajando a cambio de comida y siendo objeto de la repulsa general. Al morir su amo, perdieron protección y seguridad, lo cual los devolvería al oscuro rol social que desempeñan dentro del ámbito cristiano europeo.

Lobos y gitanos se encargan de sostener la tiranía de Drácula entre los límites de la represión y la eficiencia. Como en cualquier régimen totalitario, el orden draculeano se sustenta en un feroz estamento policial y en una maquinaria ejecutiva eficiente que le permiten al tirano proyectar su alargada sombra. No obstante, al decidir lanzarse a la *conquista de Inglaterra*, Drácula tiene en cuenta que lobos y gitanos no podrán ayudarle una vez fuera de sus dominios. Entonces, el tirano se ve obligado a emplear colaboradores en el lugar de destino, para lo cual se sirve de la debilidad espiritual de Renfield, personaje que constituye una excelente metáfora de la clase de individuos que suelen reclutar los tiranos. En la novela, Renfield se presenta como caso de interés para el psiquiatra Seward, quien lo considera un maníaco religioso y potencialmente homicida, con una obsesión zoófaga (Stoker 239). Lo que Seward desconoce es que, detrás del desorden psíquico de Renfield, se asienta el influjo de Drácula, que se le ha presentado al desgraciado con promesas sobrehumanas a cambio de una colaboración consistente en establecer con él conexiones telepáticas que le permitan al tirano conocer la posición y el movimiento de sus enemigos Van Helsing, Harker o Mina. Seward pasa mucho tiempo estudiando el caso de Renfield, interesándose sobre todo por su discurso fragmentario respecto al inminente arribo del *maestro*; el psiquiatra, embebido de su ciencia y al margen de vampiros y similares, piensa que ese *maestro* es Jesús (Stoker 242). Mientras, el extraño paciente sigue en su celda del manicomio, chupando la sangre de insectos y

aguardando la inmortalidad prometida. Esta actitud de Renfield, unida al paulatino conocimiento que adquiere sobre Drácula a instancias de Van Helsing, hace sospechar a Seward de las relaciones entre el invasor y el alucinado que está tratando: “esa horrible criatura [Drácula] tiene de su parte a los lobos y a las ratas y a su propia especie; de modo que no sería de extrañar que tratara de utilizar a un respetable lunático” (Stoker 446).

Como todo tirano, Drácula tiene una de sus armas más poderosas en la seducción de las personalidades débiles, enfermas y mediocres. El tirano atrae a este insignificante individuo con la oferta de convertirlo en un ser extraordinario: vivo para siempre, como el *Maestro*, como Drácula, ya que, según Alfieri, la vileza del propio hombre lo empuja a asimilarse lo más posible al tirano.¹⁸ Renfield acepta y degenera en loco espía, lugarteniente y profeta “del que habrá de venir”,¹⁹ como se desprende de las *oraciones* que le escucha decir el doctor Seward: “hace tiempo que te adoro de lejos. Ahora que estás cerca, espero tus órdenes y confío en que no me dejes de lado —¿no lo harás, verdad, mi querido amo?— cuando repartas tus favores” (Stoker 242).

¹⁸ En su lecho de muerte, Renfield le cuenta al doctor Seward cómo lo sedujo Drácula: “Al principio no le pedí que entrase, aunque sabía que lo estaba deseando... como lo había deseado siempre. Entonces empezó a prometerme cosas... no por medio de palabras sino con hechos ... Luego ... empezó a murmurar: ‘¡Ratas, ratas, ratas! Cientos, miles, millones de ratas, cada una con su vida; y perros para comérselos, y también gatos. ¡Todos vivos! ¡todos con sangre roja y largos años de vida!’ ... Me reí de él, porque quería ver de lo que era capaz. Entonces aullaron los perros, más allá de los sombríos árboles de Su casa. Me hizo señas para que me acercase a su casa. Me llegué hasta allí y me asomé; Él alzó sus manos, como si estuviera llamando a alguien, pero sin utilizar palabras. Una masa oscura se extendió por la hierba, avanzando en forma de lengua de fuego; entonces Él desplazó la niebla a derecha e izquierda y pude ver que había miles de ratas de llameantes ojos rojizos... como los Suyos ... Al levantar otra vez la mano todas se detuvieron, y pensé que iba a decirme ‘te daré todas estas vidas, y muchas más, y más importantes, por los siglos de los siglos, si te postras de rodillas y me adoras’. Entonces una nube roja, de color de sangre, pareció cegar mis ojos, y antes de que me diese cuenta de lo que estaba haciendo, me encontré abriendo la ventana y diciéndole: ‘Entre, Amo y Señor’” (Stoker 488-489).

¹⁹ De hecho, Renfield se compara con el profeta Enoch, (Stoker 474) padre de Matusalén y quien, según el Antiguo Testamento, “anduvo con Dios” (Génesis 5: 21-24). La tradición señala a Enoch como autor de un libro, apócrifo para el judaísmo, en donde relata los detalles de lo que vio en su viaje con Dios.

La relación entre el tirano y sus seducidos se sustenta en dos fases muy claras. La primera es la impostura, que ocurre cuando el tirano se enviste de una condición o se arroga atributos que, o son falsos, o trastocan la realidad. De esta forma, y como ya se ha explicado, Drácula se le presenta a Renfield con el ropaje del Falso Profeta bíblico (Apocalipsis 13:11), quien hace promesas de trascendencia que en el fondo condenan al incauto a una eternidad de desolación y sufrimiento. Es la oferta demoníaca por antonomasia y también la clásica proposición del tirano: “seguidme, y tendréis al mundo”. Ya nos recordaba Platón que el tirano es muy proclive a prometer, “tanto en público como en privado”. La otra fase que configura la relación entre tirano y colaboradores radica en la dependencia, que ocurre cuando el súbdito no encuentra posibilidades de satisfacer deseos o necesidades sin la intervención del tirano. Por otra parte, la fidelidad al déspota dependerá en gran medida del tipo de promesas y compensaciones ofrecidas. En la novela, esto queda bien ejemplificado con el ya comentado episodio de las vampiras sobre Jonathan Harker: Drácula les prohíbe a sus consortes que obtengan la sangre del prisionero, y ante la pregunta de una “¿no hay nada para nosotras?”, el tirano les entrega el bebé que ha robado en la aldea. Esto representa un círculo interminable en el cual ellas obedecen y esperan la gracia de su señor.

Aunado a la seducción, Drácula demuestra una gran astucia cuando apela al ámbito humano de su condición centáurica. Como explica Van Helsing con claridad, el Conde ha sido capaz de madurar durante siglos la idea de abandonar su país despoblado y dirigirse a Occidente:

localizó el lugar que le pareció más prometedor [Londres]. Luego se dedicó poco a poco a prepararse para dicha empresa [de conquista]. Comprobó pacientemente cuáles eran sus fuerzas y sus poderes. Estudió nuevas lenguas. Aprendió nuevas normas de vida social, nuevas costumbres, política, leyes, finanzas, ciencias, la manera de ser de un nuevo país y un nuevo pueblo surgido en época posterior a la suya. Lo que entrevió no hizo más que agudizar su apetito y avivar su deseo. Más aún, contribuyó a desarrollar su cerebro; pues todo eso le

demostró lo acertadas que fueron al principio sus suposiciones. Todo eso lo ha hecho él solo, ¡completamente solo!, desde una tumba en ruinas, en un país olvidado (Stoker 546).

Esta explicación de Van Helsing configura una visión *desde atrás* de todo lo que Drácula ha concebido como plan de conquista. El tirano demuestra poder intelectual, sumando a su educación de boyardo la experiencia de varios siglos y una gran sagacidad para aprender lo necesario rápidamente. El antiguo caudillo militar está muy consciente de que debe actuar con sigilo y astucia, pues como él mismo reconoce ante Harker, “el tiempo de guerrear ya ha pasado y la sangre es demasiado preciosa en estos tiempos de paz deshonrosa” (Stoker 140). Ahora, el ataque directo no se presenta como la mejor estrategia para conquistar al mundo moderno; Drácula sabe que, en las presentes circunstancias, resultará mejor acometer otros puntos más débiles de su objetivo.

Para iniciar sus planes de conquista, Drácula adquirió conocimientos acerca de la modernidad y su epicentro, Inglaterra: conocer y entender la cultura del país que se pretende dominar resulta básico para el éxito del ataque. De esta preparación da buena cuenta Harker, al encontrar en el castillo todo el material documental que utilizó el Conde para su *educación* sobre Gran Bretaña (libros, mapas); su anfitrión le ofrece taimadas explicaciones sobre la presencia de dichos libros: “gracias a ellos he llegado a conocer su extraordinario país, y conocerlo es amarlo. Ansío recorrer las calles de su inmenso Londres, participar del torbellino y las prisas de sus gentes, compartir sus vidas, sus cambios, sus muertes” (Stoker 124).

Luego, quedará claro que Drácula no mentía del todo. El estudio de la cultura inglesa le permitió comprender que su conquista no podría ser declarada y armada, sino que, por el contrario, debía ser silenciosa, jugando siempre con las grietas legales y culturales que le ofrecía la modernidad. La propia presencia de Harker en el castillo lo demuestra, ya que fue enviado allí para venderle una propiedad inmueble al Conde mediante un contrato perfectamente ajustado a la legalidad inglesa. Más tarde, Drácula tendrá el cuidado de hacerse pasar ante Harker por un anfitrión ejemplar, cuando en realidad va empujando al incauto hacia un

progresivo y sutil sometimiento que se incrementará en intensidad hasta descubrir la verdadera naturaleza del tirano, que como todos los de su clase, según Platón, “se finge manso y benévolo”. Dicho estado de cosas se hace evidente cuando Drácula le ordena a Harker que escriba a Londres avisando que se quedará en el castillo un mes más; ante la contrariedad del huésped, el Conde responde autoritario: “cuando su patrón ... se comprometió a mandarme a alguien en su nombre, quedó bien entendido que yo dispondría de él a mi entera conveniencia (Stoker 142).

Más adelante, Drácula desarrolla sus planes con astucia demoníaca. Tendrá la habilidad burocrática suficiente para programar y pagar el embarque de sus ataúdes hacia Inglaterra, el transporte de los mismos a las propiedades adquiridas y luego, una vez desenmascarado por Van Helsing, contratar el viaje marítimo de regreso hasta Transilvania. Para todo ello usa correo regular, compañías de bienes raíces, barcos mercantes y empresas de transporte.²⁰ Así, y como bien reflexiona Harker, “todo había sido planeado cuidadosamente y llevado a cabo sistemáticamente y con precisión. Parecía haber previsto cualquier obstáculo que pudiera interponerse casualmente en su camino, dificultando la realización de sus planes” (Stoker 414).

Continuando con su programa de conquista, Drácula emprende su estrategia para controlar a las mujeres inglesas, a quienes contempla como instrumento de dominación. El harén de vampiras en el castillo presenta el modelo de relaciones sociales y de género que el Conde ha establecido. Probablemente, esas tres discípulas fueron en el pasado damas prominentes de la región (princesas, condesas) que se dejaron subyugar por Drácula ante promesas de placer y vida eterna. Esta idea se fortalece

²⁰ Es necesario comentar que el progresivo ascendente tiránico de Drácula sobre Harker hará que éste comience a padecer la misma sensación psico-física de abandono e indefensión que experimentan los presos políticos, quienes saben que su prisión depende de una voluntad individual, la del tirano, posicionada al margen de cualquier derecho fundado en procedimientos legales y en un trato humanitario al reo. El huésped se lamenta de seguir prisionero sin siquiera poder apelar a la ley, “derecho y consuelo de los criminales” (Stoker 160), debido a lo cual, en su diario personal, va despidiéndose de sus afectos, sabedor de que su vida está condenada y de que la única alternativa existente es escapar del castillo, empresa que probablemente también acabe con él.

con la propia declaración del Conde a sus cazadores: “las mujeres que amáis son mías; a través de ellas, lo seréis también vosotros y otros muchos... seréis mis criaturas y cumpliréis mis órdenes, y cuando quiera alimento seréis mis chacales” (Stoker 527).²¹ El tirano ha calculado que, al seducir y controlar a las mujeres de la clase dominante en edad de procrear (antes de la aristocracia, ahora de la burguesía), logrará minar los pilares de la sociedad establecida hasta hacerla desplomarse. La ingenua reflexión que Harker escribe en su diario (3 de octubre) parece ratificar esta idea:

he decidió una cosa: si averiguamos que Mina acabará por convertirse en vampiro, no entrará sola en ese mundo desconocido y terrible. Supongo que fue así como en épocas pasadas de un vampiro surgieron otros muchos; al igual que sus repugnantes cuerpos sólo podían descansar en tierra consagrada, se sirvieron del amor más sagrado para reclutar sus espantosas huestes (Stoker 514-515).

Drácula no se interesa por las mujeres *del pueblo*, ni en sus dominios ni en Inglaterra;²² antes, su intención es que las mujeres con buena posición social, en lugar de engendrar futuros banqueros o industriales, vayan formando un ejército de vampiros capaz de subvertir el orden social y allanar el camino para que Drácula se convierta en amo y señor. Esto se

²¹ Antes, Drácula le había dicho a Mina las siguientes palabras mientras la poseía delante de Van Helsing, su esposo Harker y los demás compañeros: “y tú, su ser más querido, eres ahora para mí carne de mi carne, sangre de mi sangre, vástago de mi propio linaje, mi generoso trujal durante algún tiempo, y más tarde mi compañera y ayudante. Te vengarás de todos ellos, pues ni uno solo podrá negarte nada de lo que le exijas ... A partir de ahora, acudirás a mi llamada. Cuando mi mente te diga ¡ven! Cruzarás tierras y mares para cumplir mi orden” (Stoker 501). Este discurso, además de evidenciar el rol que Mina desempeñaría en el régimen de Drácula, da cuenta de la crueldad típica del tirano, al subyugar y prácticamente convertir en su amante a una mujer delante de su legítimo esposo. Es un ejemplo de despotismo en estado puro.

²² *Drácula* está plagada de ejemplos en los cuales las mujeres *del pueblo* (aldeanas, posaderas, servidumbre) no parecen correr ningún riesgo ante la cercanía del vampiro (a excepción de la aldeana madre del bebé robado, quien fue ajusticiada por reclamarle al tirano). En este sentido, se impondría un principio aristocrático que, se supone, hereda Drácula de su condición boyarda y que le induce a mezclarse sólo con mujeres de clase social elevada.

reafirma con un pequeño pasaje del diario de Mina (22 de septiembre), en donde refiere que, caminando por el centro de Londres con Jonathan Harker, éste vio a Drácula, quien por su parte vigilaba la trayectoria de una joven de clase alta que compraba en una tienda y a la cual acaba siguiendo en un coche cuando partió por la calle Piccadilly (Stoker 336-337).

El tirano inicia su labor casi pornográfica de posesión femenina con Lucy Westenra, señorita de sociedad comprometida con el noble Sir Arthur Holmwood. Así, esta joven pasa de ser una adorable novia burguesa a una vampira devoradora de niños, lo que obligará a Van Helsing y compañía a exterminarla de manera cruel, según el procedimiento tradicional: estaca, martillo y decapitación. La actividad vampírica de Lucy Westenra propone dos metáforas sobre la tiranía. La primera radica en la ola de niños pequeños que, presentando las clásicas mordidas del vampiro, afirman haber ido a jugar con la “bella señora”; estos ataques a los pequeños, realizados no por Drácula sino por su discípula, señalan el establecimiento de un régimen que ya empieza a *jerarquizarse* (recordemos que, por ejemplo, Drácula no ha *autorizado* a Renfield para extraer la sangre de humanos). La segunda consiste en la desnaturalización que el régimen draculeano opera en quienes caen bajo su tiranía: Lucy sufre un proceso de subversión de los instintos considerados propios de la feminidad, como son la maternidad y la ternura. La Lucy vampira intenta servirse de los niños para crear una generación de criaturas dependientes del tirano; buen ejemplo de ello es que, según comenta el doctor Seward, los pequeños mordidos siempre tienen prisa por irse a jugar con la “bella señora” (Stoker 370). Por otra parte, la metamorfosis física de Lucy una vez vampirizada la muestra casi irreconocible, pues “su habitual dulzura se había convertido en inexorable y despiadada crueldad, y su pureza de siempre en desenfadada voluptuosidad” (Stoker 391). Siempre al trasluz victoriano, esto simboliza la corrupción que el poder ejerce en todos aquellos que se alían con la tiranía. Incluso, el caso de Lucy podría considerarse una variante arquetipal de la mujer corrompida por el poder: desnaturalizada en su asumida condición de género, se propone lograr cotas de poder sin reparos ni límites, aunque esté al servicio de un tirano (una suerte de Lady Macbeth). Así, el deseo oculto de Lucy por ser poseída, base de las interpretaciones

psicoanalíticas relativas a este aspecto de la novela,²³ resultaría una metáfora de latencias atávicas y regresivas hacia la tiranía en un contexto de aparente libertad sociopolítica.

A su astucia, Drácula suma poderes sobrehumanos que emanan de su naturaleza centáurica, con los cuales —y según palabras de Winston Churchill— intentará “cambiar el curso de la historia”. Stoker crea un vampiro que se asimila al lobo, al murciélago, a la rata y a los elementos de la naturaleza, y puede llegar a una verdadera consubstancialidad física con las energías telúricas elementales: posee la aptitud de convertirse en niebla, rocío o humo, lo cual le permite desafiar las leyes físicas establecidas; además, también posee la facultad de conectarse telepáticamente con sus iniciados y colaboradores, lo que le confiere una suerte de omnipresencia. Estos poderes, clara versión en negativo de la ubicuidad y omnipotencia del dios judeo-cristiano, son también facultades propias de los tiranos, quienes deben presentarse frente a sus súbditos como seres capaces de ver y escuchar todo.²⁴ Aquí radica precisamente la importancia de Renfield para Drácula ya que, al ser su *iniciado*, logra obtener información de avanzada sin necesidad de encontrarse en el lugar de los hechos; también constituye una de las razones por las cuales el Conde se propone poseer a Mina Harker: una vez que Van Helsing ha descubierto sus planes de conquista, el tirano requiere de alguien cercano al científico holandés para que le informe de sus pasos por vía telepática.

²³ Al respecto, se recomienda consultar la “Introducción” de Molina Foix a *Drácula* (Ediciones Cátedra, 2003, sexta edición).

²⁴ Aunque las tiranías premodernas siempre contaron con el mantenimiento del control social a través de redes de espionaje, no será sino hasta el siglo XX cuando se perfeccione la idea de un líder que oye y ve sin estar físicamente presente. Se podría decir que la síntesis de esta práctica se encuentra en la imagen literaria del Gran Hermano, creada por George Orwell en su clásico *1984*. Aunque el Gran Hermano orwelliano penetra en la consciencia de los súbditos a través de los medios de comunicación masivos, su similitud con Drácula radica en la casi total imposibilidad de evitar su presencia u obtención de información; sólo oponiendo un tipo de resistencia bien definida (las recetas antiguas en el caso de Drácula, el distanciamiento disimulado respecto al medio social en el caso del Gran Hermano) se puede contrarrestar medianamente la omnipresencia y el poder del tirano.

Esta metáfora del control tiránico sobre la psique llega a su máxima expresión cuando Drácula logra afianzar el vínculo con sus iniciados durante el sueño, misterioso estadio del ser humano imposible de intervenir o anticipar; así lo sugiere el relato de Lucy Westenra sobre su posesión *onírica*:

cuando subía por la escalinata, oí aullar a muchos perros... parecía como si todo el pueblo estuviera lleno de perros que aullaban todos a una. Luego, tengo el vano recuerdo de algo alargado y oscuro, con los ojos llameantes ... Al mismo tiempo, tuve la impresión de que me rodeaba algo muy dulce y a la vez muy amargo. A continuación, me pareció que me sumergía en unas aguas verdes y profundas, y que me zumbaban los oídos, como he oído decir que les ocurre a los que se ahogan. Después, fue como si se desvaneciese todo; me pareció que mi alma había abandonado el cuerpo y flotaba en el aire ... Luego, experimenté una sensación de angustia, como si me encontrara en medio de un terremoto (Stoker 236).

El estrechamiento de vínculos que se opera entre Drácula y el iniciado resulta para éste una experiencia agri dulce: por una parte, se siente forzado y dominado, pero, al mismo tiempo, esa rendición frente a una fuerza superior le genera cierto indescriptible bienestar, como si el dominado sintiera confort al dejarse llevar por un poder envolvente. El estado durante el sueño que describe Lucy constituye una clara metáfora de lo que significa el adormecimiento colectivo e individual frente al poder despótico cuando éste logra erigirse en padre, árbitro y juez de todos los aspectos de la vida pública y privada. En este sentido, el caso de Mina es incluso más profundo, ya que su posesión ocurre también a plena consciencia, y no sólo durante el sueño. Su descripción del evento resulta elocuente: “estaba desconcertada, pero, aunque parezca extraño no quería impedirselo ... No sé cuánto duró aquella monstruosidad; pero cuando apartó su espantosa, asquerosa y socarrona boca, tuve la sensación de que debió pasar mucho tiempo” (Stoker 500-501). Posteriormente, y ya consciente de haber sido *iniciada* por Drácula y haberse autoproclamado

impura (Stoker 496),²⁵ Mina le pide a su esposo Harker que le oculten sus planes para evitar revelar información al tirano inintencionadamente:²⁶ “prométeme ... que no me dirás nada de los planes urdidos para combatir al Conde. Ni una sola palabra, ni una sola inferencia o suposición, mientras no desaparezca esto de mi frente —y señaló solemnemente la cicatriz—” (Stoker 553).

El relato de Mina referente su posesión profundiza en los efectos posesivos que despliega la tiranía sobre los súbditos pues, aunque éstos sientan rechazo ético, moral, físico o político hacia el régimen que se les impone, igualmente tienden a entregarse a él, en una especie de atracción irresistible al comando de una fuerza superior que desarma y absorbe el albedrío y que establece un vínculo placentero de sometimiento psico-físico. Al retomar las palabras de Churchill sobre “la fuerza y las cualidades del tirano para dominar millones de espíritus”, quizás resulta inevitable pensar que en este proceso anestésico de la voluntad y la consciencia radique una de las claves del éxito tiránico en la historia (véanse Hitler, Stalin o Mao, entre otros); estos dominadores de “millones de espíritus” gozaron de gran popularidad y afecto a pesar de sus más que evidentes crímenes, lo cual podría explicarse si aceptamos la antipática posibilidad de que, según ciertas condiciones psicológicas y sociales, encomendarse a una voluntad titánica puede generar una sensación de bienestar casi voluptuoso. Drácula logra este mismo efecto en sus iniciados, profundizando así la relación de dependencia-control.

²⁵ Dentro del esquema maniqueísta de *Drácula*, el reconocerse *impura* colocaría a Mina en una posición ambigua respecto a la tiranía del Conde. Mina, a diferencia de Lucy, sabe lo que le está ocurriendo, y eso ayudará a que su posesión no se concrete. Ahora Van Helsing puede protegerla desde el principio, a diferencia de Lucy.

²⁶ La postura de Mina en cuanto a su situación de *iniciada* se va tornando trágica; esto se trasluce de las palabras que le dirige a su esposo Harker: “Pienso, querido, que ha habido veces en que hombres valientes tuvieron que matar a sus esposas para evitar que cayeran en poder del enemigo. Sus manos no titubearon porque aquellas a quienes amaban les suplicasen que las matasen. ¡Es un deber del hombre para con aquellos a quienes ama, en penosos momentos de prueba como éstos! Y si debo morir a manos de alguien, que sea a manos del hombre que más me ama” (Stoker 561).

Así, y en consonancia con la noción centáurica de Maquiavelo, Drácula aúna a su intelecto y poderes personales una extrema crueldad, que mediante diabólica alquimia hacen de él un déspota sin piedad ni empatía alguna por la condición humana, a la cual desprecia por recordarle, precisamente, aquello que ha perdido para siempre. El sufrimiento ajeno no tiene relevancia moral o civil para el vampiro tirano. Drácula se configura como una voluntad puramente egoísta que no duda en destruir a cualquiera obstáculo, incluso si éste no le reporta una amenaza significativa.

El viaje de Drácula hacia Inglaterra, y su posterior desembarque, desencadenará la variada crueldad del tirano. Todo se inicia cuando convierte al barco Deméter en una nave fantasma al aniquilar a toda la tripulación; ya en el puerto de Whitby, emerge del interior de la desolada goleta transformado en un enorme mastín que en seguida salta a tierra (Stoker 209-211). La metáfora es muy clara: a Inglaterra ha llegado un titán conquistador, agresivo y sangriento, que invoca la ferocidad de los antiguos berserker nórdicos para sembrar el terror y la dominación desde el primer momento. Drácula arriba como un perro de presa a expandir su tiranía de sangre y muerte. Poco después, el invasor le rompe el cuello al señor Swales, conocido de Lucy y Mina, sólo porque este hombre tenía algunas ideas sobre el más allá (Stoker 221).

No obstante, será Renfield el objeto más emblemático de la crueldad y la venganza draculeanas, cuando lo ataca sin piedad porque le advierte a Mina que huya de aquel lugar debido al acecho de su amo (Stoker 422-425). Drácula llega a la celda del aliado traidor y descarga contra él, como dice Marcos Aguinis, todo su “anhelo de venganza”, en una acción clásica del tirano: la traición que se paga con la muerte. Renfield morirá al caer en una especie de trance de consciencia ante el horror despótico que su amo intenta desplegar contra la inocente Mina; el esbirro se conmueve y decide torcer su lealtad al tirano, e incluso está dispuesto a enfrentarlo físicamente, pues como él mismo le confesara al doctor Seward en su lecho de muerte, “había oído decir que los locos tienen una fuerza anormal y, como sabía que estaba loco (a veces por lo menos), decidí usar mi poder” (Stoker 491). Casos como este han ocurrido en la historia, aunque debemos admitir que siempre fueron minoritarios: alguien

que colabora con la tiranía cae de pronto en la cuenta de lo injusto y opresivo de dicho régimen y trata de hacer algo para destruirlo, incluyendo el acabar con el propio tirano. A veces el disidente tiene la entereza necesaria para lograrlo, pero a menudo sólo ha encontrado el fracaso, como Renfield.

Finalmente, Drácula, convertido en lobo, entrará en la casa de Mina y matará de manera violenta a su madre enferma, en otro ejemplo de brutalidad sin límites (Stoker 299-300). Con todos estos asesinatos se completa otra metáfora: el tirano no duda en asesinar niños (el bebé de la aldeana), mujeres (la madre de Mina), ancianos (el señor Swales) y débiles mentales (Renfield), personas indefensas quienes para él no valen nada, pues como afirma Aguinis, el tirano “desconoce la jerarquía y dignidad” de los demás; sólo le importa la satisfacción de deseos y ambiciones que emergen desde las profundidades de su ansia titánica.

Esa misma pulsión titánica de Drácula le lleva a invocar frecuentemente el espectro de la usurpación, y dicha fuerza, como afirma Alfieri, lo empuja a violar derechos naturales y sagrados por igual. En perspectiva, la sola existencia del vampiro (como la del tirano) es improcedente: un ser atrapado entre la vida y la muerte, condenado por pacto demoníaco a una existencia eterna sustentada en el consumo de sangre humana. El vampiro trasgrede las leyes de la naturaleza y también la ley de Dios: es, como explica el Dr. Van Helsing, una abominación y una blasfemia (Stoker 428-432). Drácula, como el tirano que representa, debe aprovecharse de los más débiles para seguir viviendo, y el succionar la sangre de inocentes metaforiza eficazmente esa necesidad.

El tirano Drácula también usurpa territorios. Sus dominios más allá del Paso de Borgo no le fueron concedidos ni por Dios ni por los hombres; al contrario, es territorio ganado a la “legalidad” social, natural y divina; sólo mediante sus fuerzas demoníacas el vampiro ha prevalecido en esta región, y ya se sabe, toda dádiva del Demonio contraría el deber ser moral de la humanidad. Por ello, cuando Harker descubre a Drácula en su ataúd del castillo, de inmediato piensa en las consecuencias que tendría el arribo a Inglaterra de este tirano demoníaco:

aquel era el ser al que yo estaba ayudando a trasladarse a Londres, donde quizá saciaría su sed de sangre durante los siglos venideros entre sus muchos millones de habitantes, y crearía un círculo cada vez más amplio de medio demonios que se cebarían en los desvalidos. Me volví loco sólo al pensarlo. Me embargaba un deseo atroz de liberar al mundo de semejante monstruo (Stoker 170).

Tampoco el imperio de Drácula sobre las energías telúricas y las bestias tiene razón de existir. Utiliza a los lobos (reminiscencia totémica de los berserker escandinavos) como su guardia pretoriana, manipula fenómenos atmosféricos como la niebla o el rocío y su sola presencia impide que proliferen plantas y aves. Hasta Inglaterra pretende Drácula extender su hegemonía, en un intento expansionista y usurpador más grave aún por tratarse de una unidad cultural completamente ajena a él. La ambición del tirano no conoce límites, y hará cualquier cosa por extender sus dominios y acrecentar sus zonas de influencia.

Al final, el tirano Drácula usurpa lo más importante: el alma humana. Todos aquellos que ceden a sus falsas promesas o son objeto de sus deseos caen poseídos *ad aeternum* en cuerpo y alma bajo el poder del vampiro. Nada otorga el tirano sin programar un cobro que a menudo será costosísimo para el deudor. El dominio que Drácula ejerce sobre sus esclavizados se convierte en metáfora del sometimiento que el tirano ejecuta sobre pueblos y hombres: los reduce a la oscuridad del capricho, a la obligación del culto, a una cultura de dependencia. Drácula usurpa el alma y la voluntad de las vampiras del harén, de Renfield, de Lucy Westenra y hasta de Mina Harker, quien se salva de la esclavitud total gracias a la llegada providencial de Van Helsing. Todos ellos son cautivos en sus mentes de una tiranía nocturna que, con la orden adecuada, los obliga a perpetuar la red de corrupción moral y física que el vampiro ha instaurado. Así, Drácula logra lo que tantos tiranos a través de los tiempos: replicar la pulsión de sus apetencias viles en la psique de un colectivo subyugado.

Drácula morirá violentamente, única manera en que puede cesar el tirano según autores como Alfieri y el padre Mariana. La tiranía concluirá sólo con la eliminación física del tirano, como si de una extirpación

cancerígena se tratara. Pero la muerte de Drácula ocurre por acción de una *fuera extranjera* que penetra en sus dominios y lo destruye, y no mediante rebelión o sublevación de los súbditos; de hecho, son los gitanos quienes defienden vehementemente el sarcófago de *su señor* Drácula hasta el final. Esto nos plantea dos perspectivas analíticas; por una parte, refrenda la ya comentada mentalidad victoriana (inconsciente o no) respecto al necesario y saludable propósito de barrer con el componente del Este;²⁷ por otra, el trasfondo de este final lleva a pensar que, aunque el tirano desaparezca, las pulsiones tiránicas se mantienen en el substrato social; para brotar de nuevo, sólo necesitaría unas condiciones favorables y un nuevo titán en escena. Esta conjunción de factores puede producirse en quinientos años o en veinte, pero una vez ocurrida, desencadena los mismos errores que desembocan fatalmente en el despotismo.

²⁷ A este respecto, recordemos las palabras de Van Helsing al resto del grupo cazavampiros: “así que somos ministros de la voluntad de Dios: que el mundo y los hombres por quienes Su Hijo murió, no sean entregados a los monstruos, cuya misma existencia le desacredita. Ya nos ha permitido redimir un alma, y vamos a intentar redimir más, como los antiguos cruzados ... partiremos hacia Oriente; y como ellos, si perecemos, será por una buena causa” (Stoker 545-546). Aquí se puede entrever el posicionamiento de *lo occidental* en el lado del bien luminoso, en oposición a *lo otro* (lo oriental), que es el error, la oscuridad. Todo esto enmarcado en una emulación de los cruzados medievales, otrora también muy seguros de su superioridad moral y cultural.

TRES

DRÁCULA: EL TIRANO TOTAL EN LA PANTALLA (1922-1970)

Francamente conde, esta composición no me funciona. ¿Podría regresar a su marca original, por favor? Si no está en película, no existe...

La sombra del vampiro. Elias Merhige, 2000.

El estudio realizado en el Capítulo 2 nos ha permitido conocer la completa vocación tiránica del Drácula literario. Al recorrer todos los aspectos y entresijos de su personalidad y actuación, nos encontramos con el entero perfil de un tirano total, cuya entrega consumada al lado oscuro y pleno desarrollo del titanismo lo inhiben de someterse al influjo de barreras éticas, escrúpulos, compasión, perdón y, por supuesto, el amor, que hace mucho tiempo ha huido de él.

Como veremos en el presente Capítulo, La granítica condición tiránica de Drácula también se manifestará como una constante en las versiones fílmicas del personaje hasta la década de 1960, justo hacia el declive de la era moderna. Con todas sus variantes, cada uno de los Dráculas reescritos revelan un apego estricto al titanismo, lo que configura un tirano carente de elementos vinculados a la esencia de *lo humano*, es decir, a toda la maraña de sentimientos, dudas, anhelos, odios, empatías y reflexiones que caracteriza la naturaleza del hombre y lo hacen oscilar, permanentemente, entre la bondad y la abyección. Según veremos, los cuatro Dráculas *modernos* de la gran pantalla no reflexionan sobre sus pasos ni filosofan acerca de su propia condición; no padecen escisiones o fracturas internas, no aman, no se cuestionan, no transigen y no sufren metamorfosis o evolución moral (en todo caso, pueden fingir ser lo que no son, como lo hacen frente a Jonathan Harker, pero nunca dudan de su propia naturaleza o aspiran a transformarse en otra clase de individuo). Para estos Dráculas, la vida se circunscribe al acatamiento de deseos y

apetitos propios, a la conquista de almas y territorios desde una ciega megalomanía que constituye expresión atávica de sus psiques monstruosas. Esto se debe a que la modernidad ha operado una metamorfosis de *lo monstruoso* a partir de su concepción socio-histórica del racionalismo cientificista. Lo que podemos interpretar como el *universo cartesiano* moderno ha despojado al monstruo de realidad, existencia, función y presencia en el mundo. Así, la propia concepción de lo moderno remite a un ámbito en donde “ya no hay monstruos”, y lo fantástico y extraordinario, “lo otro y lo ajeno”, queda desterrado (Serrano Marín 79).

Sin embargo, los monstruos no han sido aniquilados en la psique del hombre moderno. Su rol fue redireccionado, transitando desde una significación maniqueísta y moralizante en el esquema cultural premoderno (Eco 113-114), hasta pasar por una reformulación estética y filosófica (el Romanticismo) para desembocar finalmente en su identificación progresiva con lo empírico. Así, “lo inquietante, lo específicamente inquietante de la modernidad, no es la existencia del monstruo, sino su nueva configuración, vinculada al hecho mismo de que la modernidad misma contiene una dimensión monstruosa en su propia definición” (Serrano Marín 77).

Dicha *monstruosidad* de lo moderno (condición que puede asociarse perfectamente con el titanismo) se evidencia en el primer tercio del siglo XX, el cual culmina con la II Guerra Mundial y toda su galería de horrores. Entre 1914 y 1945, la sociedad capitalista occidental se configuró bajo el signo del miedo: a la anarquía social, a la revolución comunista, al caos político, a la inestabilidad económica, al desempleo, al extravío de referentes culturales, al regreso a fórmulas sociopolíticas opresivas o a la pérdida del cosmos urbano burgués, el cual había llegado a su culmen durante la Belle Époque. Y no fue para menos, pues como explica Eric Hobsbawm,

los decenios transcurridos desde el comienzo de la primera guerra mundial hasta la conclusión de la segunda fueron una época de catástrofes para esta sociedad, que durante cuarenta años sufrió una serie de desastres sucesivos. Hubo un momento en que incluso los conservadores inteligentes no habrían apostado por su

supervivencia. Sus cimientos fueron quebrantados por dos guerras mundiales, a las que siguieron dos oleadas de rebelión y revolución generalizadas, que situaron en el poder a un sistema que reclamaba ser la alternativa, predestinada históricamente, a la sociedad burguesa capitalista (16).

El fracaso del liberalismo político (la Primera Guerra Mundial) y del capitalismo a gran escala (el *crack* de Wall Street en 1929) tal como los había concebido el siglo XIX, generaron desconcierto en la consciencia del hombre occidental frente a la promesa moderna incumplida, al progreso truncado; como afirmara el músico judío-británico Yehudi Menuhin: “si tuviera que resumir el siglo XX, diría que despertó las mayores esperanzas que haya concebido nunca la humanidad y destruyó todas las ilusiones e ideales” (ctd en Hobsbawm 12).

Toda esa sacudida de cimientos produjo tensiones psicosociales en las sociedades industrializadas, dando lugar a una neurosis que osciló, por una parte, entre el miedo a la tiranía, siempre latente y presta a erigirse en cualquier momento de entre los espasmos de lo indeterminado; por otra, hacia el pavor a la anarquía (política, social, institucional), el cual hizo anidar en varias sociedades europeas la íntima e inconfesable latencia del tirano *restaurador* (del orden, de los valores perdidos).

Dos naciones en particular, Alemania y Estados Unidos, sufrieron con mayor turbulencia esta época de desengaño moderno. Alemania fue el gran perdedor de la Gran Guerra. Derrotada y humillada, estuvo obligada a pagar los destrozos de todos los ejércitos europeos; esta nación, guiada con orgullo y puño de hierro por la monarquía prusiana de los Hohenzollern desde el siglo XVIII, se vio a sí misma, para 1919, arruinada económicamente y al borde de la temida revolución bolchevique, cuya posibilidad se representaba terrible en la imaginería burguesa imperante (Schulze 163). Aunque el comunismo fracasó en Alemania, el período de la República de Weimar estuvo plagado de perturbaciones en todos los órdenes, y siempre con dos espectros acechantes: en plazas y hogares, el de la miseria posbélica; en la mente y el corazón, el Tratado de Versalles, recordándoles a los alemanes que la debacle los había entregado a la voluntad de potencias extranjeras. Por ello, la sociedad alemana padeció

tensiones psicosociales profundas que le llevaron a entablar una relación ambigua con la figura del tirano, repugnante y atrayente al mismo tiempo. El psiquiatra Siegfried Kracauer explica este fenómeno a través de la recurrencia con la cual el arte de masas por definición, el cine, recreaba figuras tiránicas de diferentes características (Drácula, entre ellas) pero con un elemento en común: la voluntad total de imperar en medio de un mundo desvirtuado y de individuos temerosos, a merced del destino. Sin embargo, la proliferación de *tiranos* en el cine alemán de los años 20 no parece deberse a expectativas o deseos conscientes hacia la tiranía; de hecho, es posible afirmar que el ciudadano alemán medio de la época conocía bien los efectos terribles de la tiranía (dictadura, despotismo monárquico, etc.) y que nadie, en general, habría expresado abiertamente sus anhelos por dicha forma de gobierno. Entonces, según Kracauer, debemos buscar el origen de esta galería tiránica en miedos no confesables, incluso subconscientes; quizá, la pulsión colectiva dirigió sus miedos hacia la “amenaza” de una probable revolución bolchevique, siempre latente en medio de la crisis social y económica que azotaba al país; o, de manera más oscura, los tiranos del cine vinieron a significar una *sublimación* de ansias profundas que invocaban la subyugación individual y colectiva. Sea como fuere, Kracauer no considera una casualidad que “poco más de una década después, la Alemania nazi llevara a la práctica esa misma mezcla de torturas físicas y mentales que, por entonces, presentaba la pantalla alemana” (78). De esta manera, puede interpretarse que el cine alemán recreó múltiples figuras del tirano (Caligari, Mabuse, Nosferatu...), con sus respectivas visiones del mundo y regímenes correspondientes, para llenar el vacío psíquico que dejó en los alemanes la caída del férreo autoritarismo prusiano, hasta entonces referente clave de su mentalidad colectiva.

Por su parte, Estados Unidos vivió la pesadilla moderna por antonomasia: la caída desastrosa de una economía que, hasta el fatídico año de 1929, se había erigido como la primera del mundo. La década de 1920 fue conocida como los “años locos” por la espiral de extravagancia y derroche que los grandes banqueros e industriales habían desatado amparándose en el supuestamente indiscutible triunfo del capitalismo a gran escala. El desastre no se avizoraba, y los diferentes gobiernos de la década, de corte conservador y nacionalista (republicanos), no hicieron

nada para moderar esta desmesurada escalada de riqueza rápida; de hecho, entre 1920 y 1928 tres políticos republicanos habían conseguido la presidencia de los Estados Unidos, y los tres, fieles a una ideología ultra liberal, “permitieron y alentaron los grandes negocios y el crecimiento espectacular, sin trabas y literalmente salvaje, del capitalismo. ‘Lo que está bien para la General Motors, está bien para los Estados Unidos’” (Coy ctd en Steinbeck 9).

La tipología del *magnate* (John Rockefeller, Samuel Insull,²⁸ William Randolph Hearst),²⁹ hombre arriesgado, agresivo, oportunista, imaginativo, astuto, cínico, cruel y pragmático, se instaló imperiosamente en la imaginación del norteamericano medio desde finales del siglo XIX hasta los años 20. Como herederas de la mentalidad liberal decimonónica, estas voluntades superiores establecieron un sistema bursátil y crediticio que arriesgaba hasta el límite; no obstante, la especulación con acciones compradas a través de créditos que se cancelaban mediante las ganancias en Bolsa, llegó a su punto de quiebre en octubre de 1929, cuando la excesiva oferta de valores en venta provocó un desplome continuo e irreparable de sus precios. El mercado y la economía de la nación más poderosa, se habían hundido. Entonces, los *magnates* quedaron retratados como los culpables de la debacle, gracias a su exceso de ambición y desaprensión social: ellos, dueños de monopolios y *holdings* que

²⁸ Respecto al final del monopolio eléctrico, comercial y de infraestructuras forjado por el magnate Samuel Insull (acusado en los años 30 de apropiarse de capitales aportados a sus empresas por pequeños accionistas), escribe John Dos Passos en su novela *El gran dinero* (1936): “Como recompensa por los servicios prestados al monopolio, sus compañías le asignaron entre todas, una pensión de dieciocho mil dólares al año. Pero la voz popular clamaba para que lo procesaran criminalmente. Cuando las octavillas cesaron les llegó el turno a los periódicos y a los políticos, que empezaron a pedir su cabeza. A la sazón se respiraba una violenta repulsa contra los manipuladores del dinero. Samuel Insull captó el aire de los tiempos y huyó a Canadá en compañía de su mujer” (748).

²⁹ La mejor caracterización de la tipología del “magnate” la realizó, muy probablemente, Orson Welles con su *Ciudadano Kane* (1941). Este personaje, parodia del plutócrata de los medios de comunicación William Randolph Hearst (la cual, por cierto, le costó a Welles no pocos inconvenientes), respondía en apariencia al modelo social que la cultura ultracapitalista norteamericana consideraba óptimo: hombre “hecho a sí mismo” desde un origen humilde, carismático, dinámico y pujante, enemigo de los políticos y aliado del pueblo. No obstante, el filme de Welles va desnudando la verdadera identidad de este “magnate”: hombre inescrupuloso, caprichoso, cruel y manipulador, completamente desarraigado de sus orígenes y abandonado por Eros hasta el punto de confundir el amor con lo mercantil. Una personalidad verdaderamente titánica. Esto explica que la palabra clave de la película, *Rosebud* (marca del trineo con el que jugaba de niño en sus humildes orígenes y que tanto añora en la agonía de la muerte), aluda simbólicamente a su inocencia y humanidad perdidas.

controlaban el mercado nacional y mundial, una pequeña élite que poseía las más altas rentas y concentraba más de dos tercios de la riqueza nacional. Esta alta burguesía (que bien se atribuía el apelativo de *aristocracia*, pues se consideraba la mejor y más preeminente ciudadanía), que se había “adherido firmemente al dogma de la libertad de contratación e insistía en su derecho a constituir monopolios y usar al gobierno como su agente para frustrar las demandas de los trabajadores y los consumidores” (McNall 858-860), ahora provocaba más de 15 millones de desempleados y una miseria, tanto rural como urbana, desconocida en la historia de la nación norteamericana. Así, “para el año 1931, cuando cerraban los bancos y las fábricas, la agricultura se desplomaba, la planta industrial trabajaba al 12 % de su capacidad, millones de desempleados vagaban por las calles, y la indigencia, la pobreza y el dolor se habían generalizado” (Bradbury 177). Los estadounidenses más perjudicados por la Depresión, los campesinos y las clases media y obrera de las ciudades, profundizaron la percepción negativa que ya tenían respecto al *magnate*; ahora, la indignación y vergüenza que generaba su miseria acusaba a esa figura siniestra, cruel, capaz de extraer la sustancia vital de personas humildes y honestas. Para el norteamericano común, el *magnate*, junto con todos sus colaboradores (corredores de bolsa, gerentes, políticos), se convirtió en un verdadero *chupasangre*, un vampiro que había esparcido la desgracia por los hogares de toda la nación. Estas tensiones internas de la sociedad norteamericana, deprimida por la situación material, proyectaron imágenes de lo monstruoso y abyecto que, entrecruzadas con una estética de *smoking* y chistera propia del Hollywood de los 20, desembocaron en el cine de la década de 1930, verdadero desahogo y pasatiempo del desempleado estadounidense.³⁰ Encabezados por Boris Karloff y Béla Lugosi, los monstruos comenzaron a desfilar, y un nuevo cine de horror causó furor en la psique de esa audiencia que identificaba plenamente a los monstruos

³⁰ Sobre este particular, Eric Hobsbawm explica que “tal vez no es tan sorprendente que en las tristes ciudades del desempleo generalizado surgiera gigantescas salas de cine, porque las entradas eran muy baratas, porque los más jóvenes y los ancianos, los más afectados por el desempleo, disponían de tiempo libre y porque, como observan los sociólogos, durante la Depresión los maridos y sus esposas tenían más oportunidades que antes de compartir los ratos de ocio” (109).

reales con los ficticios, y a ellos mismos, mártires inermes, con las víctimas del horror cinematográfico.³¹

Después de la II Guerra Mundial, el siglo XX encontró su monstruo en la figura del *dictador*, cuya difusión a través de los medios de masas (radio, cine, televisión) le ha conferido una dimensión ciertamente monstruosa. Aunque sin menoscabo de los contextos estéticos y poéticos de cada filme draculeano, la constante totalidad tiránica que presentan los Dráculas modernos nos inclina a pensar en la influencia determinante que en sus respectivas concepciones tuvo el ejemplo de un siglo como el XX, marcado por la presencia de tiranos *totalitarios* de una magnitud poco experimentada hasta entonces en Occidente. La eclosión de los medios de comunicación masivos proyectó a los grandes tiranos alrededor del mundo no sólo como mitos (lo que ya ocurría en el pasado), sino como imágenes de rápido alojamiento en la psique colectiva de la civilización. La simple mención de tres nombres, Hitler, Stalin y Mao Tse Dong, nos recrea la potente sugestión que estos tiranos provocaron en la imaginaria de nuestra modernidad, y cuyos efectos, aún en esta era tecnológica, *democrática* y global, se encuentran muy lejos de disiparse. En síntesis: lo que para nosotros en la actualidad no es más que una lección de historia contemporánea, para las generaciones de la primera mitad del siglo XX (e incluso, de la segunda mitad) representó una tensión latente, una sombra de opresión que amenazaba con cernirse sobre ellas en cualquier momento.

Desde este enfoque, no sería banal asimilar la amenaza de estos monstruos *reales* con la figura del vampiro, pues tanto unos como otro extrajeron la sustancia vital de sus pueblos, esclavizaron almas y salieron a la conquista de territorios ajenos. De hecho, el vampiro es tal en su

³¹ Al igual que en la Alemania de los años 20, el cine de Hollywood de la década de 1930 es prolífico en la aparición de monstruos-tiranos (con Drácula a la cabeza), lo cual permite extrapolar al caso estadounidense el planteamiento de Kracauer respecto a la aparición de esta figura en el cine como manifestación de latencias y tensiones psicosociales. Además de *Drácula*, algunos de los principales filmes de esta clase en el Hollywood de los 30 fueron: *Frankenstein* (James Whale, 1931), *La isla de las almas perdidas* (Erle Kenton, 1932), *La momia* (Karl Freund, 1932), *El zombi blanco* (Victor Halperin, 1932) y *King Kong* (M. Cooper y E. Schoedsack, 1933).

acepción monstruosa (como ser inquietante, amenazante) cuando la acción física de vaciar al otro de sangre adquiere una “dimensión moral” (Serrano Marín 83). Esto, relacionado directamente con *lo conocido* y su antítesis, constituye la clave para vislumbrar que buena parte de la fascinación hacia lo monstruoso, lo siniestro, experimentada por el cine y las audiencias del siglo XX —y con Drácula en rol protagónico—, emana de la consubstanciación de ese sentimiento ambiguo, oscuro y pavoroso que inocularon los grandes tiranos totalitarios, dueños de la escena en la radio, el cine y la televisión. Al igual que Drácula, estos tiranos *totales* instauraron en el súbdito el presentimiento de *lo siniestro*³² como intuición de una presencia amenazante, vista y no vista, y cuyo poder volitivo se desencadena sin esquema ni causalidad. Así, *lo siniestro*, como el miedo a la omnipresencia del tirano, escapa a la racionalización porque excita sentimientos y miedos alojados en zonas nebulosas de la psique; por ello, a menudo pueden rastrearse signos de pavores latentes en diversas manifestaciones del arte. Ejemplo de esto lo constituyen los Dráculas cinematográficos, que, asimilados y entreverados con la figura del dictador contemporáneo, se convierten en sublimación del *tirano total* y en expresión sintetizada de miedos no superados, ocultos en las profundidades de la consciencia cultural gracias al auge mediático de las tiranías totalitarias. En tal sentido, recordemos que el surgimiento del sentimiento de *lo siniestro* se hará posible sólo cuando “el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad” (Freud 12). De tal forma, la aparente

³² En su ensayo de 1919 titulado *Lo siniestro (Das Unheimliche)*, Sigmund Freud explica que este “concepto está próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general” (Freud 1). En todo caso, “lo siniestro sería aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás ... La voz alemana “unheimlich” es, sin duda, el antónimo de “heimlich” y de “heimisch” (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar” (2). Sin embargo, por otra parte, “lo unheimlich, lo siniestro, [también] procede de lo heimisch, lo familiar, que ha sido reprimido” (Freud 11).

superación del miedo al monstruo *fantástico* (propio de la premodernidad y recreado en la literatura romántica) cae en entredicho frente al surgimiento del tirano moderno, el *dictador*, quien remueve todos los miedos reprimidos por la modernidad. En dicho contexto, el vampiro sintetiza poéticamente al tirano y remite a miedos y creencias contenidas, cuya latencia en sí misma constituye la puesta en duda de una dirección sociohistórica totalizante (la moderna) y la sospecha de que *eso otro*, la tiranía, podría rebrotar. Ejemplo de esto es Drácula, quien asimilado a la figura del dictador contemporáneo se convierte, a través del cine del siglo XX, en sublimación del *tirano total*, expresión sintetizada de miedos en apariencia superados pero que, en realidad, se hallaban ocultos en las profundidades de la consciencia cultural a partir del auge mediático de las tiranías totalitarias.

Al extender la cuestión de *lo siniestro* hacia el ámbito literario, Freud sugiere que “lo siniestro, emanado de complejos reprimidos, tiene mayor tenacidad y ... conserva en la poesía³³ todo el carácter siniestro que tenía en la vivencia real” (13). Así, en Drácula (tanto en la literatura como en el cine), la potencia del tirano se incrementa con poderes sobrehumanos que pueden leerse como metáfora de la fuerza tiránica y *titánica* que sí existe en la realidad empírica, lo cual ayuda a explicar por qué, a pesar de los diferentes matices éticos, estéticos y contextuales de los Dráculas versionados en la modernidad, todos ellos mantienen su granítica significación de tiranos totales, sugestivos y repulsivos al mismo tiempo. El tirano (Hitler, Stalin, Drácula) se sincroniza en presencia familiar y ajena; por una parte, somos capaces de racionalizar su existencia; leímos sobre ellos, conocemos la historia y sus entresijos, y eso nos proporciona calma y seguridad consciente; pero, por otra parte, en un nivel inconsciente y diríamos *íntimo*, el tirano siempre está amenazando con su poder dogmático la seguridad de nuestro mundo racional. Entonces se activan todas las sugerencias del horror a la tiranía, el pánico a una potencia

³³ Al escribir *poesía*, Freud en realidad se está refiriendo a toda la literatura (poesía, narrativa e incluso el drama). El psiquiatra vienés tiene el acierto de considerar *poetas* a todos los escritores, independientemente del género literario, y *poesía* a toda clase de discurso que pretenda manifestar el mundo humano a través de la metáfora y de una *poética*.

individual capaz de envolvernos y destruirnos con un soplo de su voluntad titánica. Sobre todo, nos atemoriza el intuir que ese ente, esa presencia (a menudo solo mental), ha reventado sus vínculos con lo humano; es ajeno, extraño, y, sin embargo, participa de nuestra misma esencia y aguarda muy cerca de nosotros.

Las reescrituras fílmicas de Drácula pertenecientes al período que estudiamos, es decir, cada una de las *apropiaciones* que el cine hizo del personaje en la modernidad, se hallan bajo el signo de las tensiones internas que encontraron una espita en el fenómeno masivo del cine, pues como afirma Kracauer, “más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que —más o menos— corren por debajo de la dimensión consciente ... Al registrar el mundo visible, trátase de la realidad cotidiana o de universos imaginarios, las películas proporcionan claves de los procesos mentales ocultos” (14-15). Con sus implicaciones éticas y su naturaleza titánica, la recreación de este monstruo-tirano en particular nos llama la atención sobre el rol consciente e inconsciente que el tirano desempeña en la memoria colectiva occidental, que no es otro que el de una fascinación pendular e hipnótica, una suerte de *atracción fatal*. Como veremos, las particularidades de cada *apropiación*, además de sus vínculos con la obra referencial de Stoker (el *hipotexto*), y de sus elementos de filiación entre sí, manifiestan matices propios que, en el caso de los Dráculas *modernos*, permiten entrever la oscilación constante y ambigua de lo siniestro y lo ajeno.

Peste y tiranía: *Nosferatu* de F. W. Murnau (1922)

1



Título original: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*

Año: 1922.

País: Alemania.

Duración: 94 min.

Director: Friedrich Wilhelm Murnau.

Productora: Prana Films.

Reparto: Max Schreck, Gustav von Wangenheim,

Greta Schröder, Alexander Granach.

Resulta curioso comprobar cómo, aún hoy, se afirma ligeramente que las diferencias estilísticas y conceptuales entre *Nosferatu*, de Friedrich Wilhelm Murnau, y *Drácula*, de Bram Stoker, se deben a una maniobra del director para no pagarle a la viuda del escritor los correspondientes derechos de autor. Más allá del contencioso legal que en efecto desencadenó la película de Murnau (y que constituye una de las más célebres anécdotas de la historia del cine), es insostenible considerar esta obra como un simple desvío forzoso o un ejercicio de astucia; la película habla por sí misma, presentándose como una evidente apropiación tanto del personaje como del argumento: Murnau *extrae* intencionadamente al vampiro de los recodos psíquicos victorianos y lo reescribe en el contexto del imaginario germánico, rico en monstruos, apariciones y perturbaciones nocturnas. Es, si se quiere, una película *alemana*, definición que por supuesto connota perspectivas y claves simbólicas que remiten a acontecimientos contextuales del filme (además de vincularlo al consabido y un tanto estereotipado folklore siniestro de la región). En *Nosferatu*, la tiranía destila el olor a chamuscado de la guerra y el aroma avinagrado del dolor irreparable; ahora Orlok —ya no Drácula— encabeza un régimen tiránico distinto, en el cual las sombras proyectan hilos casi imperceptibles

de enfermedad y muerte que marchitan los frutos de la luz y la juventud hasta el exterminio.

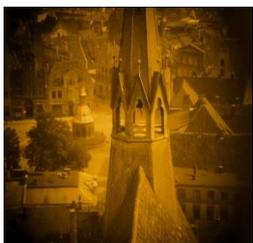
El filme de Murnau se ambienta en el contexto romántico alemán (1838): Hölderlin, Goethe, Gaspar Friedrich, Heinrich Heine y sobre todo Hoffmann, están en boga, lo cual permite entrever que el director intenta situar a Nosferatu en un contexto propicio para lo fantástico y así emparentarlo con el acervo ficcional del romanticismo. Sin embargo, referirse sólo “a los antecedentes románticos de la película no explica su sentido específico” (Kracauer 80). En cambio, una lectura simbólica del filme nos permite entrever que éste trata menos sobre lo fantástico que sobre la pérdida de un mundo idílico por obra de una fuerza destructora y voraz; Nosferatu nos remite a un período ulterior, en concreto a la Belle Époque, la cual concluiría de manera súbita y violenta con la I Guerra Mundial. Hasta el presente, en la memoria europea se evoca la Gran Guerra como el fin de una época dorada. 1914 representa el año en que todo el esplendor de la vida cayó triturado por las fauces del monstruo bélico, cuando Muerte y Enfermedad —marcas distinguibles en la tiranía del conde Orlok— campearon a sus anchas, eliminando a los vástagos más preciosos de aquella generación que, en adelante y para siempre, se reconocería a sí misma como *perdida*. Al respecto, Roberto Cueto y Carlos Díaz comentan que

la llegada de Orlok no solo afecta a Hutter y los suyos, sino a todos los que le rodean: los actos del vampiro resuenan en un entramado social y lo corrompen: de ahí la virulenta oposición entre dos estéticas, dos formas de concebir la existencia, la tétrica y depravada negrura del vampiro y el mundo bucólico de Ellen y Hutter. Al fin y al cabo, lo que había hecho la Primera Guerra Mundial y no tardaría en hacer la Segunda iba más allá del exterminio de millones de seres humanos; también había acabado con toda una concepción del mundo, con todo un sistema cultural y ético sobre el que se sustentaba Occidente (199).

Por otra parte, cabe interpretar Nosferatu como una probable latencia oculta en la psique colectiva alemana, la cual anhela la figura

referencial de un tirano frente al desconcierto que supone la República de Weimar. En tal sentido, resulta “muy significativo que durante ese período la imaginación alemana, prescindiendo de su punto de origen, se inclinara siempre hacia esos personajes, como si estuviera bajo la compulsión del amor-odio” (Kracauer 80). Desde esta perspectiva, la democracia se convierte en un arcano indescifrable para una sociedad que nunca se la apropió verdaderamente. En medio de esto, el conde Orlok representaría la pulsión inconsciente y regresiva hacia esquemas de fuerza y sujeción.

El inicio de la película muestra un mundo soleado e idílico donde hombre y mujer (Hutter y Ellen), disfrutan de un amor casi juvenil, armónico y *libre de pecado*, en el contexto de un Wisborg idealizado, a medio camino entre la herencia medieval y la modernidad. El plano general de un sol matutino que baña a la ciudad, lista ya para iniciar otro día, da paso a la escena doméstica, en la cual Hutter se viste tranquilamente mirándose al espejo con la luz proveniente de la ventana, mientras Ellen, su joven esposa, juega en la entrada llena de flores con un tierno gatito. A continuación, los dos esposos se encuentran, fundiéndose en un abrazo: la felicidad es total. Sin embargo, el clima radiante de la escena se quiebra para dar lugar al primer mal augurio del filme: Hutter le obsequia a su amada un ramillete recién cortado del jardín, pero en lugar de un crescendo de alegría, Ellen mira con tristeza las flores cortadas y le dice a Hutter: “¿por qué las has matado? Pobres flores”. La reacción de Ellen avanza el ya comentado motivo del filme: los vástagos arrancados violentamente. Con sutileza, esta figura proyecta la suerte ulterior de Wisborg con el arribo de Orlok: se declara la cuarentena a causa de la peste mientras ataúdes negros son transportados por las calles enlutadas de la ciudad. Es la réplica del paraíso perdido, tal como ocurriera en 1918. De esta forma, la significación de la película opera un fundido simbólico en ambos agentes de destrucción: como la guerra, el vampiro arrasa el benigno orden anterior.



2



3



4

En este sentido, Murnau profundiza la ironía trágica que ya iniciara Stoker, al proponer que sea Hutter, uno de los inocentes, quien le abra las puertas del paraíso a las fuerzas tiránicas. El agente inmobiliario Knock (personaje equivalente al del Renfield estokeriano) envía a su empleado Hutter hasta Transilvania, “la tierra de los ladrones y los fantasmas”, para que le venda un inmueble de Wisborg al conde Orlok. El joven agente, viendo en ello una excelente oportunidad profesional, se dirige confiado y risueño a los dominios del vampiro. Una vez en Transilvania, Hutter descubre que la región se encuentra dominada por un ser que todos conocen, pero nadie quiere mencionar. El viajante tendrá problemas para llegar a su destino, el castillo, ante la negativa de los cocheros de llevarlo hasta allí; Hutter se queda en el Paso de Borgo, donde lo recoge el propio Orlok con su famoso carruaje a velocidad diabólica. A grandes rasgos, se repite aquí el esquema propuesto por Stoker, pero con dos diferencias: la primera, el arribo del lobo a la posada, ante lo cual las ancianas del lugar se persignan sabedoras de que tienen delante a un enviado de Orlok, o incluso, al propio Conde; la segunda se vincula con el descenso de Hutter hacia el reino del vampiro y la pérdida progresiva de su inocencia: mientras en Drácula encontramos a Jonathan Harker en pleno viaje (lo que nos impide conocer su estilo de vida en Inglaterra), en Nosferatu sabemos de dónde proviene Hutter y, por ende, tememos por su destino; las escenas idílicas del inicio acentúan el dolor ante la pérdida del mundo feliz que sufrirán el personaje y la propia Wisborg, al arriesgar un orden vital aún bañado por la luz. Sin remedio, el confiado Hutter se encamina hacia el abismo, lo cual intuimos desde que Orlok, disfrazado de cochero y al mando de los caballos, lo mira despectivo, “invitándolo” a subirse.

El encuentro de Hutter con Orlok nos va revelando el tipo de tirano que propone Murnau. Desde el plano del primer contacto visual, el director sugiere el rol de víctima que recae sobre Hutter, a quien encuadra dentro de un óvalo que en realidad es la mira del vampiro. El contraste entre ambos, humano y bestia, queda plasmado en el plano cerrado que los coloca en una relación imposible: son dos seres de ámbitos excluyentes, de reinos incompatibles. En síntesis, “el viaje de Hutter supone la entrada en un mundo que se mueve por leyes antinaturales, en el reverso tenebroso de la existencia humana” (Cueto y Díaz 198).



5



6



7

Mientras Drácula se presenta como un humano con ciertos rasgos físicos inquietantes, modales anacrónicos y una obsequiosa cortesía que irá transformándose paulatinamente en tiranía sometimiento, Orlok aparece como un ser antinatural desde varios puntos de vista. Su físico se encuentra a medio camino entre un hombre y una bestia: mientras Drácula se asimila al lobo, Orlok lo hace con la rata, animal con el cual comparte apariencia y gestualidad (orejas grandes, ojos inexpresivos, dientes incisivos como colmillos, dedos largos y afilados). Así, su físico posee una humanidad remota, aproximada, que se presenta como “aterradora parodia” de la condición humana en particular y de la naturaleza en general: un vampiro que se construye parcialmente con trazos de rata, murciélago y reptil, pero sin llegar a ser ninguno de ellos (Cueto y Díaz 196).

A lo anterior se suma que, en contraste con Drácula, Orlok no posee elocuencia ni carisma; sus movimientos son poco naturales — imperativos, amenazantes— y prácticamente no tiene capacidad de interacción social, lo cual se evidencia cuando, después de intercambiar las

palabras justas y necesarias con Hutter para sellar el acuerdo de compra inmobiliaria, el Conde no vuelve a relacionarse con ningún otro ser humano a lo largo del filme. Es de hecho, a partir de este punto, cuando la bestialidad del tirano se despliega con toda potencia, confirmándose como su rasgo distintivo y predominante. Orlok ataca sin piedad ni mediación a Hutter, aniquila a la tripulación de la goleta Empusa durante el viaje hacia Wisborg y, luego, como una fiera salvaje, acecha sin óbices por las calles desprevenidas de la ciudad báltica. Además, el fuero titánico de Orlok se encuentra vaciado de Eros, del cual no demuestra traza alguna; incluso, su ansiedad por poseer a Ellen entraña una tensión similar a la que sienten los depredadores naturales en presencia de sus presas. Esto podemos observarlo en dos momentos: en el primero Orlok ve la imagen de Ellen en el camafeo de Hutter y manifiesta, impactado, su aprecio por la “belleza” de ese cuello femenino; en realidad, y lejos de toda consideración erótica o estética, la imagen ha despertado su excitación al evocar la perspectiva de una opípara ingesta de sangre. Más tarde, ya en Wisborg, Orlok vigila la ventana de Ellen, quien es consciente de su obligatorio sacrificio para librar a la ciudad de la mortal tiranía; la chica se acerca a la ventana y la tensión del vampiro aumenta, desatándose toda su voracidad cuando ella, venciendo el miedo y el asco, abre los postigos para *invitarlo* a su lado. Entonces, Orlok se desliza como una sombra fantasmal hacia la habitación de la autoinmolada para consumir su destino. Todo esto revela que el vampiro es ajeno al valor sagrado y civilizado del amor: lo niega y lucha contra él desacralizándolo con su bestial autosatisfacción; así, por tanto, Orlok no está dispuesto a destruir Wisborg para obtener el amor de Ellen, sino que va hasta aquella ciudad para acabar con lo que representa su antítesis (Cueto y Díaz 198-199).



8



9



10

La evolución del tirano Orlok muestra una personalidad del todo titánica, con una psique guiada por el apetito y el deseo de supremacía, carente de discriminaciones tipológicas (hombres, mujeres, jóvenes) y sin apenas elucubraciones intelectuales o filosóficas, a diferencia de Drácula, quien manifiesta gran inteligencia y astucia en la concepción de su plan conquistador. Orlok no se vale del intelecto, sino de su poder telúrico e infeccioso. Su sola presencia es sinónimo de muerte. Al trasladarse desde Transilvania hasta Wisborg trae consigo el régimen de la peste y el luto: los habitantes de la ciudad —sobre todo los jóvenes— empiezan a morir, pero no tanto por las *mordidas* del vampiro, sino debido al manto epidémico que su ejército de ratas extiende indiscriminadamente. Así, “encerrado en su máscara de fealdad donde la ambigüedad es imposible ... Orlok acaba por ser un monstruo sin psicología ni individualidad; deviene en arquetipo, en símbolo: es el protovampiro, el origen de todo mal” (Cueto y Díaz 196).

Sin embargo, el tirano Orlok se hace realmente impredecible y mucho más poderoso gracias a su condición fantasmal. Aunado a su fenotipo de bestia y a su psique titánica, el Conde alterna a voluntad una corporeidad etérea, casi transparente, con una alargada sombra espectral, oscura y casi infinita en sus alcances: es, “más que un ente material, una sombra misma, un ser cuasi-abstracto” (Cueto y Díaz 198). El vampiro se presenta como fantasma en varios momentos del filme: cuando termina su ataque a Hutter y sale de la habitación, al momento de aparecérselo a uno de los marineros en la bodega del Empusa o justo cuando sale de su guarida después de haber recibido la *invitación* de Ellen para entrar a su cuarto. Murnau propone que esta doble condición de depredador-fantasma del vampiro pertenece al reino oculto de la naturaleza, en cuyo ámbito se producen fenómenos ajenos a la razón humana, idea muy cercana al pensamiento romántico. Esto queda connotado durante la clase de ciencias naturales del profesor Bulwer (en el rol de Van Helsing), cuando éste muestra a sus estudiantes cómo una paciente planta carnívora espera a que una mosca se acerque lo suficiente para devorarla; al ocurrir lo esperado, el profesor apostilla: “como un vampiro”; paralelamente, y en relación directa con lo anterior, vemos a Knock en el manicomio

atrapando y comiéndose una mosca, después de lo cual el iniciado afirma: “la sangre es vida”. Bulwer prosigue su clase y ahora muestra a los alumnos un pólipo con tentáculos, comentando: “transparente, casi incorpórea; como un fantasma”. Estas escenas funcionan como metáforas del tipo de vampiro-tirano que propone Murnau, que apunta a la existencia de una *esencia natural* que comparten la planta carnívora y el no-muerto; ambos están condenados por sus biología a alimentarse con la sustancia vital de otras criaturas. Desde esta perspectiva, Orlok se configura como un depredador de instintos animales profundamente arraigados, y cuya existencia e imperio representan una regresión a estadios vitales arcaicos, donde la lucha por la supremacía lo era todo.



11



12

Desde esta perspectiva, el tirano no es tanto una personalidad fuerte y definible (como sí lo es Drácula), sino una suerte de *estado* o *situación* que establece un régimen tiránico mucho más opresivo: especie de orden mortal sin forma ni presencia visible que extiende sus garras sobre cada casa, cuerpo y alma. Orlok, fantasma de la muerte, no tiene humanidad, racionalidad ni propósito; antes, representa la aniquilación como medio para el predominio. Hasta entonces, este tirano se había encontrado lejano y expectante, aguardando durante siglos la oportunidad de extender sus garras sobre el mundo luminoso y trocarlo en un régimen de tinieblas y dolor. Como explica Kracauer,

el horror que irradia Nosferatu lo provoca la identificación del vampiro con la peste ... Como Atila, Nosferatu es un “azote de Dios”, y sólo como tal identificable en la peste. Es un personaje tiránico,

sediento de sangre, una aparición de las regiones donde se confunden los mitos con los cuentos de hadas (80).

Orlok comparte con Drácula una visión general de la tiranía, aunque proponiendo algunas diferencias sustanciales: por una parte, en el filme de Murnau Orlok no planea ninguna posesión duradera, sino una usurpación violenta de la vida humana; es un tirano destructor, no colonizador, sin ninguna estrategia o plan más allá del aniquilamiento. Por otra, en Nosferatu los inocentes no temen la pérdida de un orden construido racionalmente sobre los pilares del *progreso* victoriano, sino el extravío y la aniquilación de una vida armónica y placentera, cuya frágil existencia acaba por resquebrajarse debido a fuerzas oscuras e inexplicables.

Lo anterior sugiere que Murnau emplea elementos del imaginario monstruoso centroeuropeo para convertirlos en una experiencia simbólica: la destrucción de un mundo idílico por parte de una tiranía mortal, intangible, venenosa: la peste que trae consigo y representa el no-muerto con sus ratas, las cuales se embarcan en el puerto de Galati como si de un ejército invasor se tratase. El filme presenta a la tiranía, y a su maldad inherente, como una entidad amorfa, capaz de extender sus dominios con el simple propósito de exterminar la felicidad humana, en la proyección de un régimen mucho menos material o visible que el de Drácula, pero acaso más mortal a causa de su irracionalidad. El carácter fantasmal de Orlok deviene en metáfora del mal primario, invisible y omnipresente. Al instalarse la peste en Wisborg, a través de un intertexto se formula la pregunta: “¿Quién está todavía sano?”; la enfermedad traída por el vampiro ha penetrado los hogares de la ciudad báltica del mismo modo corrosivo en que lo hacen las dictaduras y los totalitarismos. Para ello, Murnau propone un monstruo “que posee una maldad absoluta más allá de la comprensión humana” (Payán 82), completando su metáfora de la tiranía como sometimiento y destrucción del hombre común.

Pero ¿Qué podría combatir esta tiranía? La pureza. El esquema maniqueo es claro. Será la virtuosa y casi virginal Ellen quien habrá de sacrificarse para salvar a la humanidad. A diferencia de Drácula, en donde las mujeres son simples víctimas del vampiro y éste muere a causa de la valentía de los hombres, en Nosferatu el tirano perece a manos de una

mujer, aunque ésta debe pagar el precio más alto. Ellen se inmola dejando en el acto heroico hasta la última gota de su sangre, lo cual propone la idea del sacrificio individual en aras del bienestar colectivo. Orlok, ávido y depredador, se ceba con la doncella olvidándose del primer canto del gallo: se encuentra ahíto y extasiado; de pronto reacciona y, cuando quiere escapar, el sol matutino lo alcanza con sus primeros rayos. El vampiro cae fulminado gracias a la juventud y la luz, precisamente los elementos que ha intentado destruir en Wisborg para allanar la instauración de su régimen. Este final revela la idea de que los efectos mortales traídos por Nosferatu no dañan a quienes los enfrentan con valor, lo cual constituye una clara metáfora sobre la única manera en que pueden combatirse las tiranías. Sin embargo, aunque su muerte significa liberación para la humanidad, Orlok ha dejado tras de sí una estela de dolor y aniquilamiento difíciles de asimilar, tal como la experiencia bélica de 1914-1918 lo hizo.



13



14



15

Un tirano de clase: *Drácula* de Tod Browning (1931)

16



Título original: *Dracula*

Año: 1931.

País: Estados Unidos.

Duración: 75 min.

Director: Tod Browning.

Productora: Universal Studios.

Reparto: Béla Lugosi, Helen Chandler, David Manners, Edward Van Sloan, Dwight Frye.

Ocho años duró el particular viacrucis de Nosferatu en su intento desesperado por no desaparecer a manos de la viuda Stoker. Sin embargo, y a pesar de dicha persecución, hacia 1930 ya era realmente amplio el recuento de adaptaciones teatrales de la novela *Drácula* durante la década de los 20, sobre todo en los Estados Unidos. Fuera de la literatura, el vampiro se había erigido en personaje popular, más allá de su casi total ausencia de la pantalla grande. De hecho, y como veremos a continuación, se deberá precisamente al teatro el arribo del vampiro al cine de Hollywood.



17



18

El productor Carl Laemmle, de Universal Studios, deseaba iniciar un ciclo de terror con una adaptación de Drácula; no obstante Laemmle, rememorando la maldad del Drácula literario y el espanto sugestivo de Nosferatu, no estaba seguro de si la sensibilidad del público estadounidense acogería gustosa las implicaciones morales, psíquicas y conductuales del vampiro, por lo que se remitió a la experiencia de los montajes teatrales en los cuales Drácula encarnaba una tipología diferente respecto a sus modelos de la novela y el cine expresionista. Un actor húngaro emigrado, de nombre Bèla Ferenc Dezso Blasko, rebautizado profesionalmente como Béla Lugosi debido a que había nacido en la localidad húngara de Lugos, había logrado modelar un Drácula adaptado a los requerimientos escénicos de un teatro burgués enfocado sobre todo en los atributos físicos de su sola presencia, más que en su capacidad de acción o en sus poderes sobrenaturales (los cuales, por supuesto, tenían en el teatro escasas posibilidades de producción). Así, la agilidad del Drácula estokeriano y la condición etérea del Orlok de Murnau dieron paso, en la versión teatral, a un Conde pausado, de gestualidad lenta y significativa, con mirada hipnótica y acento de exótica musicalidad. Laemmle consideró los atributos del Drácula teatral perfectos para el tipo de filme que pretendía, donde no se hiriera la moral burguesa en cuanto a crueldad o sexualidad y se sintetizaran elementos atractivos a la condición sociológica de la clase media, como por ejemplo la acentuada aristocracia del Conde y su capacidad para internarse y socializar en el gran mundo, eterna aspiración pequeñoburguesa.

Finalmente, Drácula se estrena en 1931 con un vampiro-tirano descendiente directo del teatro más que de la literatura. La muerte de Lon Chaney padre, actor ya consagrado y elegido por Laemmle para caracterizar al Conde, le concedió el papel a Lugosi, y éste se haría inmortal reproduciendo en el cine la tipología del vampiro que había desarrollado sobre las tablas (Payán 6). *Drácula* de Tod Browning llegó a convertirse en el icono filmico del vampiro, además de representar una de las estampas fetiche del cine de horror. No obstante, la crítica más contemporánea no ha sido tan entusiasta como la clásica, la cual parece haber sucumbido a un exceso de mitificación que ha obviado los variados y obvios defectos del filme. Con toda probabilidad, esto se debió al extraordinario e

inesperado éxito de esta cinta que, por una parte, abrió el mercado de par en par a las películas del género y, por otra, logró glorificar a Lugosi como la imagen icónica de Drácula, a pesar de que, irónicamente, es quizás la menos parecida al concepto original de Stoker (Cueto y Díaz 202).

De hecho, Roberto Cueto y Carlos Díaz catalogan al personaje interpretado por Lugosi como “el vampiro sin atributos”, pues según ellos este Drácula no cristaliza con plenitud las fuerzas contradictorias que habitan en la esencia del vampiro, a saber, esa tensión que se genera en el interior de un ser ubicado entre los márgenes de la vida y la muerte. Así, el Drácula de Browning no sustenta su poder en el odio resentido hacia el mundo moderno que ha sustituido al suyo, o hacia la juventud que representa su contrario vital; tampoco posee una consubstanciación telúrica fundada en biología primarias como arma y recurso tiránico (pese a que en la película se insinúa su conversión en enorme perro y en murciélago); para los autores citados, en cambio, es un vampiro “de salón”, un personaje cuya notoriedad se proyecta desde esa suerte de interacción pomposa con el gran mundo que lo coloca en una notoria posición de extrañeza respecto a su naturaleza sobrenatural, para lo cual colabora bastante el “desconcertante” montaje de la película. Esto significaría que este Drácula resulta un personaje ajeno al contexto social, pero en un sentido de desincorporación dramática que no favorece su desarrollo tiránico dentro del filme: aparece de pronto *allí*, en medio de la escena, encajado sin elementos integradores, dirigiendo su mirada hipnótica desde lo alto de su hieratismo centroeuropeo.

No obstante, podemos considerar el estatismo teatral del Drácula de Browning como punto de partida para la valoración tiránica del personaje. Entonces definiríamos a este Drácula como una *presencia tiránica*, esto es, el vampiro ejerce su dominio sobre los mortales en tanto se presenta ante ellos, pues a diferencia de los Dráculas anteriores, este concentra todo el poder en su mera presencia: la llegada del ser diferente, superior, seguro de sí mismo y de la inferioridad ajena, delimita los contornos de una psique tiránica establecida desde la superioridad de clase, más aun que desde la inmortalidad. Este Drácula no necesita implementar planes maestros ni propagar enfermedad; según la tradicional concepción

de la aristocracia, él simplemente *se presenta* frente a los mortales (plebeyos inferiores) y de parte con ellos, los seduce e hipnotiza con su mirada.

Desde el inicio del filme, Drácula impone su presencia como señal de autoridad. El contacto inicial que tenemos con el Conde se produce en las profundidades de su cripta, donde se levanta para dar a sus discípulas la señal del despertar. Allí, un ambiente fantasmal e infecto contrasta con la imagen pulcra y engominada de un Drácula que pasa revista a sus consortes vampiras. Posteriormente, su encuentro con Renfield ratifica esta relación de la presencia superior frente a un indefenso y plebeyo mortal. En el Paso del Borgo, un primer plano de Drácula, trocado en cochero, sirve de introducción al gesto que le ordenará a Renfield subir al coche. Poco después, ya en el castillo, y desde la empinada escalinata, Renfield ve bajar la figura lenta e imponente del Conde, quien desde su pedestal aristocrático acepta descender hasta el nivel del plebeyo corredor inmobiliario. Más tarde, cuando Renfield está a punto de ser atacado por las tres vampiras, llega Drácula a impedirlo, en un episodio extraído de la novela de Stoker; no obstante, a diferencia del vampiro literario, el de Browning no necesita reprender a sus desobedientes concubinas; antes, con un leve gesto, las posesas se retiran respetuosamente. En la presencia del tirano reside su poder.



19



20



21

Viendo la imponentia de Drácula en sus dominios, y jugando un poco con la calificación ya mencionada que del vampiro de Browning hacen Cueto y Díaz, podríamos afirmar que *su atributo es la presencia*. Esta idiosincrasia tiránica funciona con naturalidad en la soledad fantasmal de la tierra allende el Paso de Borgo, pero cuando Drácula arriba a Inglaterra su presencia poderosa adquiere carácter de rol social. A diferencia de sus

referentes anteriores y, ciertamente, también de las versiones posteriores dentro del período que hemos denominado *moderno*, este tirano no planea esconderse y atacar como un fantasma nocturno, sino introducirse en los más selectos círculos sociales y familiares londinenses para hacerse notar como un excéntrico aristócrata venido de la Europa más misteriosa. Por momentos, la segunda parte del filme parece sugerir que Drácula va a Inglaterra con ánimo de socializar, algo que nunca podría hacer en Transilvania: camina por las calles de Londres con paso firme, disfruta de la ópera en el palco de la clase alta, se anuncia en salones residenciales de ámbito íntimo... así se hace conocer por el doctor Seward y su familia, quienes terminan por rendirse a los encantos del extranjero.

Este enfoque burgués del filme conduce a la construcción de una suerte de triángulo amoroso entre Mina, su celoso prometido Jonathan Harker y el Conde, con este último ejerciendo de amante-seducidor en la relación de noviazgo. Mina se deja seducir por la atracción irresistible del aristócrata centroeuropeo, mientras que el pobre Harker se comporta, según mandan los cánones, como el celoso novio que masculla torpemente su amargura por los pasillos de la mansión. No sin cierta involuntaria comicidad, esta circunstancia queda sintetizada en la escena donde Mina se sienta con Harker en el balcón de su habitación; la chica, ya completamente en poder del tirano, se muestra voluptuosa y seductora, y mientras Harker intenta comprender el cambio radical de su novia, Drácula llega convertido en murciélago y se interpone entre ambos; el resultado de la escena muestra a Harker persiguiendo penosamente al murciélago por el balcón, a lo que sigue la llegada providencial de Van Helsing justo para evitar que Mina hipnotice a su incauto prometido. Una escena casi de comedia romántica, en la que no debe extrañarnos la molestia de Harker hacia Van Helsing por su brusca intervención.



22



23



24

Esta marca de clase, que configura al filme, también se manifiesta en la relación de Drácula con los personajes que representan los estratos bajos. Ya en Londres, el Conde ataca en plena calle, por puro antojo, a una vendedora de flores, dejándola muerta sobre la acera; luego, hipnotiza a la acomodadora del teatro de la ópera y a la enfermera que cuida de Lucy. Al imponer Drácula su voluntad sobre estos seres sin importancia social, la película también practica una jerarquización de la sociedad: la servidumbre, el pueblo, es débil de carácter y está a merced de las clases superiores. Browning establece con habilidad esta jerarquización gracias al montaje. Cuando aniquila a la vendedora de rosas, hay un fundido que, de inmediato, presenta a un orgulloso y satisfecho Conde caminando por la calle con dirección a la ópera; una vez en el teatro, Drácula hipnotiza a la acomodadora para que le entregue un recado al doctor Seward en su palco y así poder introducirse allí: “y una vez que le entregues el recado, no volverás a recordar nada. Te lo ordeno. Obedece”. Ante la poderosa mirada del tirano, remarcada por el primerísimo primero plano, la insignificante chica se convierte en simple utensilio de una voluntad superior; sin embargo, a continuación, Drácula exhibirá los más exquisitos modales al presentarse y alternar con los Seward, representantes de la alta burguesía. Más adelante, el Conde intenta romper el cerco protector que Van Helsing ha dispuesto en torno a Mina hipnotizando a la débil enfermera que hace guardia, la cual le abre las puertas al tirano; inmediatamente después, éste se dirige hacia la cama de Mina para consolidar su poder sobre ella. En ese sentido, debemos comparar la fragilidad de estas representantes de las clases bajas (por cierto, siempre

mujeres) con la extrema dificultad que tiene Drácula para hipnotizar a Van Helsing, su *némesis*; cuando el Conde está a punto de lograrlo, el doctor resiste con una voluntad inquebrantable, reconocida por su propio enemigo. A continuación, Van Helsing contraataca con el crucifijo, forzando el torpe retiro del vampiro.

La presencia preeminente de Drácula se sirve de un arma realmente significativa: la hipnosis. Una vez que el Conde se ha hecho introducir en el palco de los Seward, dirige hacia Lucy Weston su poder hipnótico gracias a que ella se interesa por los comentarios que el propio Drácula ha formulado respecto a su origen y procedencia; entre la joven y el exótico visitante se establece una especie de empatía que éste aprovecha para hipnotizarla: un primerísimo primer plano de la mirada profunda del tirano dirigida a Lucy, precedido de sus enigmáticas palabras “morir de verdad, estar realmente muerto, debe ser sublime; algo peor que la muerte acecha... a los mortales”, marcan el inicio del fatal hechizo que la joven burguesa va a padecer hasta la muerte. Esto se confirma en la escena siguiente, cuando en la habitación de Mina, Lucy afirma con embeleso romántico: “a mí me parece un hombre fascinante ... castillo... Drácula... Transilvania...”. En las dos escenas siguientes, Lucy se prepara para dormir y deja las ventanas de su habitación abiertas, mientras el vampiro, expectante, aguarda su momento. El desenlace mortal evidencia la fatalidad que conlleva el establecimiento de una empatía social con Drácula. Aunque la hipnosis se cuenta entre los atributos generales del vampiro, el filme de Browning la convierte en metáfora de la irresistible atracción social que ejerce Drácula sobre una sociedad fascinada por la extravagancia, en clara alusión a los *locos años 20* y, por extensión, a una percepción degenerada del plutócrata de sociedad, el *magnate*: la admiración que este tipo social despertaba en la década de 1920 da paso a una identificación con el vampiro a través de las tensiones propias de la sociedad de los 30.



25



26

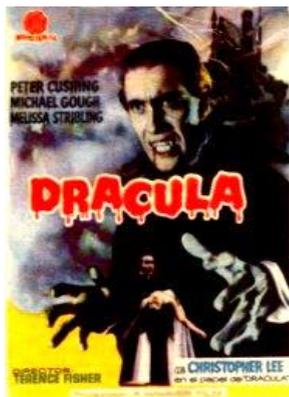


27

A pesar de sus intenciones malignas, el Drácula de Browning carece de la perversidad moral, la voracidad sangrienta y la pulsión hegemónica de sus predecesores literarios (los vampiros de Stoker o Polidori, por mencionar sólo dos) o del propio conde Orlok; este Drácula no alberga mayor propósito que la tiranía de clase con la que subyuga mujeres burguesas después de haberse introducido en su círculo social; esto lo acerca más al modelo “... de un cínico villano de salón que domina la voluntad de otros que a una enfermedad (física y tangible a través de la materia de la vida por excelencia, la sangre) que socava determinado orden social y psicológico” (Cueto y Díaz 210). Su condición vampírica se manifiesta como metáfora de actitudes que derivan de una psique donjuanesca desdoblada por su titanismo en el terreno de la supremacía social, mucho más que de la sexual. En realidad, y como corresponde a la naturaleza del titán, en el Drácula de Browning tampoco habita Eros, puesto que su dominación del género femenino no comporta otro móvil que el ejercicio del poder conducente a un tipo de supremacía, lo cual reafirma una condición estructural de la psique tiránica que también representa, en un sentido profundo, la motivación del mitologema de Don Juan. Así, este Drácula se convierte en marca y reflejo de una voluntad que, por una parte, recuerda a los excéntricos aristócratas viajeros de los años 20, quienes llegaban a los Estados Unidos en busca de aventuras y amoríos; por otra, rememora la ya mencionada imagen del plutócrata cruel y gélido, cuya figura antipática y culpable a los ojos del depauperado pueblo estadounidense de los 30 se consubstanció tan fácilmente con la del vampiro.

Titán sangriento: *Drácula* de Terence Fisher (1958)

28



Título original: *Horror of Dracula*

Año: 1958.

País: Gran Bretaña.

Duración: 82 min.

Director: Terence Fisher.

Productora: Hammer Films
Productions.

Reparto: Christopher Lee, Peter
Cushing,
Michael Gough, Melissa Stribling,
Carol Marsh.

La II Guerra Mundial generó un pánico incomparablemente más impactante que todo el cine de monstruos y tiranos producido antes de 1939. Durante seis años, los personajes tétricos y dominantes se habían multiplicado por todos los continentes, replicándose una y otra vez en la imaginación y los miedos de la vida pública y privada. Nadie en ese período, e incluso mucho antes, ya fuera europeo o asiático, pudo irse a la cama sin pensar en la imagen de un tirano; y no nos referimos sólo a las caleidoscópicas figuras de Hitler, Stalin o Mussolini, ya de por sí suficientemente sugestivas a fuerza de sobreexposición mediática; en realidad, la conflagración mundial significó un desfile casi interminable de tiranos por cada ciudad, pueblo y aldea de Europa y Asia. Medianos y pequeños tiranos: capitanes de tropa, gobernadores provinciales, jefes de campos de concentración, médicos inescrupulosos e incluso quienes hasta hacía poco eran simples vecinos se convirtieron, gracias al maleficio derivado del descenso a la barbarie, en auténticos monstruos cuyos rostros, nombres y siluetas despertaban en las víctimas un pavor que ni todos los Nosferatu, Caligari o Frankenstein fueron capaces de estimular. El tirano pasó de ser una latencia, un temor oculto en la psique individual y colectiva que, de vez en cuando, asomaba la cabeza en diversas formas

y expresiones, a manifestarse con toda la solidez material de la que fue capaz frente a la mirada febril de los desamparados. Como sabemos y obviamos, de este contacto resultó la muerte de millones y el trauma de dos generaciones que, en adelante, no podrían dejar de percibir al tirano en cada político, discurso o figura de autoridad. El hecho de que los tiranos y sus regímenes continuaran desplegándose con idéntica virulencia y fisicidad alrededor del mundo, no hizo sino afianzar la relación material entre el hombre moderno y sus verdugos ya escapados para siempre de la psique, su antigua prisión.

Obviamente, el cine de la postguerra ni pudo ni quiso escapar a la devastación moral y física del cataclismo bélico. Si revisamos la cinematografía mundial, veremos que tanto los temas como los personajes de la pantalla grande a menudo se hicieron reflejo de la miseria, el dolor y los diferentes tipos de lucha que el conflicto bélico había generado. De esta manera, cinematografías como el neorrealismo italiano, el cine japonés con Yazujiro Ozu a la cabeza y el propio cine de Hollywood, que incluso ya durante la guerra había producido diversos filmes relacionados con ella, se convirtieron en ecos del trauma recién vivido; en esos filmes, las operaciones militares, por una parte, y el drama de los civiles depauperados, por otra, ocuparon el interés central.

Sin embargo, hacia mediados de los años 50, el cine incrementa la diversificación de sus temas y enfoques, produciéndose un despertar en el género de terror. Esta especie de *resurgimiento* acontece en un momento en el cual Occidente ha tomado cierta distancia temporal e incluso reflexiva respecto a aquellos monstruos políticos que lo habían azotado tan sólo en la década anterior, posibilitando un efecto de racionalización de lo monstruoso que permitía volver a enjaular al personaje tétrico en la cárcel de la psique, aunque con un tipo de relación diferente. Así el monstruo, el tirano, ya no habitaría la mentalidad individual y colectiva como pulsión, sino como recuerdo y tipología bien establecidos, y cada figuración de aquél, ya fuera en el cine o cualquier otra forma artística, no sería sino una variante en la reproducción consciente de dicho modelo. De allí en adelante, el espectador cinematográfico sostendría una relación franca y diáfana con el monstruo, puesto que lo conoce y ha aprendido a sufrirlo tanto a nivel imagológico como vivencial. De los sobresaltos que causaron

los personajes interpretados por Max Schreck, Konrad Veidt, Boris Karloff o Béla Lugosi se pasará en la postguerra a una paulatina *comprensión* de la esencia del monstruo (y por extensión, del tirano) y de las características físicas y psicológicas propias de su condición titánica, en un proceso de reconocimiento que desembocará en una construcción humanizante del monstruo-tirano desde la década de 1970 hasta el presente. Hacia los años 50, el tirano del cine dejó de ser un personaje *unheimlich* para convertirse, pese al innegable horror que puede generar, en un ente cercano y familiar, capaz de emerger desde el propio interior de la sociedad en cualquier momento; ya no se constituye en amenaza por ser un *bloody foreigner*, sino que representa un peligro en tanto que comparte elementos culturales, convive con la sociedad y se alimenta de sus peores sentimientos y tendencias. El Drácula de Terence Fisher expresa fidedignamente dicha transformación: irrumpe en el filme con un contrapicado de su silueta negra, erigida en la cúspide de una escalera, para luego descender desde esa oscuridad hasta un primerísimo primer plano que nos muestra toda su faceta humana.



29



30

Con *Drácula*, la productora Hammer Films se propuso romper los modelos precedentes del personaje que el cine había presentado, específicamente los de Murnau y Browning. A la figura fantasmal de Orlok, por una parte, y al carácter aristocrático del Drácula de Lugosi, por otra, Terence Fisher contrapone un Conde “dinámico, ágil, rápido, agresivo, de movimientos felinos: en definitiva, un vampiro físico, que se convierte en amenaza directa y material para quienes lo rodean” (Cueto y Díaz 214). Esta reescritura del personaje intenta rescatar uno de los aspectos más importantes de la criatura stokeriana: su condición

centáurica. En este sentido, la irrupción del color en el cine suministró un recurso de gran valía (Payán 18), pues así la sangre, el elemento vital por antonomasia y sustento del vampiro, pasó de ser un símbolo referencial como los Dráculas cinematográficos anteriores a una sustancia *real*, apetecida y buscada por el tirano, que aparecía en pantalla con la intensidad física suficiente como para que el espectador casi pudiera olerla.

En el concepto de vampiro creado por Fisher “hay un intento de retrotraer el mito vampírico a sus orígenes, regresando al texto de Stoker” en un sentido de inmediatez y tangibilidad en las acciones y las emociones humanas (Cueto y Díaz 216). Dicho intento se consolida en la estructuración psíquica y conductual del vampiro quien, como lo hiciera el tirano de Stoker, vuelve a mostrar con toda potencia la tensión propia del centauro: la pugna sostenida entre la razón humana y los instintos animales. El Drácula de Fisher se presenta como el más elaborado titán de entre todas las versiones que del personaje se han realizado durante la modernidad. En su primera aparición, este vampiro se muestra hospitalario, educado y con unas maneras mundanas que le permiten participar asertivamente en el *juego de la civilización*; no obstante, al avanzar la película, esa conducta de perfecto aristócrata cede el paso a una condición violenta e instintiva, la cual se activa por mandato de la venganza y el apetito de sangre.

La tiranía en *El horror de Drácula* parte de un reverso interesante respecto a las versiones anteriores e incluso frente a la propia novela: Jonathan Harker ya no es el incauto corredor de bienes raíces que arriba a Transilvania ingenuamente; en esta ocasión, Harker se presenta como un cazavampiros que pretende introducirse en los dominios del tirano para destruirlo. Drácula requiere los servicios de un bibliotecario y Harker, con astucia, quiere hacerse pasar por uno para llegar hasta la figura de poder y, como él mismo afirma, “terminar para siempre con su reinado del mal”. Aquí se repite un tópico eterno de la resistencia a los regímenes autocráticos, el del mártir sacrificado en pos de una misión superior, en este caso, acabar con la tiranía dentro de su propio círculo vital. Aparte de generar perspectivas dramáticas sensiblemente diferentes y novedosas, este nuevo sentido en la relación con la tiranía draculeana posee un valor simbólico que se inscribe en la dinámica de la época que vivía la

modernidad: constituye expresión metafórica de que la civilización ha descubierto en sí misma a sus monstruos (éstos ya no como simple amenaza foránea) y que *debe* atacar directamente el núcleo dentro del cual se gestan los horrores psíquicos de la tiranía. Sin embargo, la respuesta del vampiro se cierne sobre Harker como un rayo, y el astuto cazador lo pierde todo: se ha convertido en otro no-muerto al servicio del tirano. Esta primera victoria permite apreciar que el Drácula de Fisher descarga una violencia relampagueante y destructiva mucho mayor que la de versiones precedentes, consecuencia de albergar en su ser una mayor concentración de las tensiones propias del titán.

Aunado a lo anterior, este Drácula se yergue en el caudillo total de los territorios que abarcan toda la región que circunda el castillo, y no sólo del país de los lobos y los fantasmas. De hecho, la primera parte del filme nos sirve para apreciar cómo el régimen draculeano ha alcanzado un nivel de orden y perfección digno de compararse con cualquier sistema totalitario. Harker llega al castillo, un lugar donde el agua clara baja desde la montaña y no cantan los pájaros; allí penetra los gruesos muros de un edificio que no da muestras de ruina ni descuido; al contrario, el espacio interior del castillo evoca un sincretismo entre el gusto oriental y el Occidente medieval, donde no se ven telarañas ni roedores pululando por los rincones y en el que el orden espacial y cierto envejecido colorido evidencian un contexto de actividad y enérgica presencia. El señor de aquella morada no es un fantasma ni un penitente, sino un individuo dinámico que cuida de su hogar. Esto se evidencia en el hecho de que Drácula solicita los servicios de un bibliotecario que organice sus volúmenes, necesidad inédita incluso en el personaje de Stoker.



31



32



33

Los eventos que suceden en el castillo sugieren que la presencia requerida de Harker como prestigioso bibliotecario no tenía segundas intenciones por parte de Drácula; esto se expresa cuando Drácula admira la fotografía de Mina que Harker trae consigo y felicita al afortunado novio sin ningún tono significativo. Este detalle revela que, Incluso, la vida *conyugal* de este Drácula parece guardar un estricto orden. Fisher presenta un vampiro monógamo, aparentemente desinteresado en harenes, escarceos pseudo-eróticos o elogios destemplados hacia cuellos femeninos extraños al lecho matrimonial. Cuando su consorte vampira muere a Harker, Drácula adopta una actitud de violento reproche hacia la esposa veleidosa, quien al tiempo se encara a su marido con idéntica fiereza mientras Harker, un poco descolocado, presencia la escena sintiendo sobre sí la inoportuna responsabilidad de defender a la mujer reprendida. El resultado de esta situación, salpicada de cierto retorcido humor, es el de Drácula sometiendo violentamente al *intruso* y llevándose cargada a la esposa malcriada hacia la intimidad de la cripta. El marido ha puesto orden en la casa.

Así, Harker ha penetrado en un orden equilibrado, cuya organización y estructura social se constata posteriormente cuando acompañamos a Van Helsing al interior de la posada en Klausenburg,³⁴ lugar colindante con el castillo de Drácula y que *pertenece* a los dominios de éste. Allí presenciarnos la conducta propia de súbditos que tienen muy claro quién es el señor: mientras Van Helsing se esfuerza por ofrecerle al posadero su ayuda para acabar con el tirano, aquél la rechaza con brusquedad:

—Van Helsing: Vine aquí para ayudarles.

—Posadero: Pero nosotros no hemos pedido ayuda.

—Van Helsing: Pero la necesitan.

—Posadero: Usted es forastero en Klausenburg. Hay cosas que es mejor no tocar. Cosas terribles que están por encima de nuestras fuerzas.

³⁴ En rumano Cluj Napoca, importante ciudad de Transilvania.

El posadero no articula palabra que revele información o que pueda hacer pensar al tirano, quien todo lo ve y lo oye, que él ha colaborado con su destrucción. Teme represalias: no quiere saber nada y le niega cualquier ayuda a Van Helsing para llegar al castillo. Cuando el posadero afirma “no hemos pedido ninguna ayuda”, revela una postura clásica en los súbditos sometidos a la tiranía: les encantaría que ésta desapareciera, pero no se atreven a conspirar; prefieren callar y pasar desapercibidos. Por otra parte, en la película apenas se percibe la presencia de gobierno o institución alguna (si obviamos al funcionario del puesto fronterizo, el cual es literal y significativamente destruido hacia el final del filme). La hegemonía del Conde no tiene contrapeso alguno y cada quien debe cuidarse de ella como pueda. Se concreta así un orden perfecto, el más totalitario de cuantos tuvieron a Drácula como tirano. Ni siquiera se necesita la presencia de lobos o seres que funjan como esbirros: la simple consciencia de que el tirano existe y se halla muy cerca resulta suficiente para mantener el sistema. Así, ocurre una nueva vuelta de tuerca respecto a la constitución de la tiranía draculeana, aquella que se sugiere a partir de una experiencia totalitaria reciente, instaurada en la psique y, ahora, en la consciencia de productores y espectadores.

Orden, limpieza, sumisión... Todos estos elementos constituyen el reino draculeano de Fisher, cuya extensión se ensancha gracias a la supresión de las fronteras que marcaban el Paso de Borgo (no mencionado en el filme) al tiempo que reduce las distancias con los territorios civilizados. Esto representa un cambio sustancial respecto a las escrituras anteriores, pues aquí el espacio entre los dominios del tirano y los de la *civilización* apenas se distinguen; los dos ámbitos se entrecruzan. La geografía del filme se muestra imprecisa, y los viajes, las *jornadas* que tanto determinan las estructuras tanto de la novela como de las películas anteriores, se disuelven como acción y símbolo. De esta forma, la película no nos habla de una ambivalencia cultural Inglaterra/Alemania (civilización) y Transilvania/Europa Oriental (barbarie), pues toda la acción se desarrolla en un eje centro-este europeo deliberadamente indeterminado. Esta ambigüedad, además de evidenciar el bajo presupuesto que caracterizó a las producciones de la Hammer, establece una metáfora de la tiranía como fuerza latente y viva que yace muy cerca

de la civilización, a veces, justo debajo de ella (Cueto y Díaz 219); está, como Semíramis, en el interior de la gruta, presta a desplegar todo su poder cuando alguien la libere de su prisión.

A diferencia de sus predecesores, no será el ansia expansiva de este Drácula lo que desencadene su titanismo exacerbado, sino, muy al contrario, la perturbación del orden en sus dominios ocasionada por las intenciones *tiranizadas* de Harker. Entonces, “el agresor no es ya Drácula, que aspira a invadir y vampirizar Inglaterra, sino Harker, que se introduce en el mundo dominado por el Conde con intenciones claramente hostiles” (Cueto y Díaz 217). El cazavampiros llega al hogar del señor y recibe un trato exquisito de éste; aunque conocemos las motivaciones de Harker, desconocemos las del vampiro, e incluso llegamos a creer en su talante pacífico y civilizado gracias a la sinceridad que se desprende de su solicitud de bibliotecario. El detonante para el estallido del titanismo de Drácula ocurre cuando su concubina vampira intenta poseer a Harker y llega a morderle el cuello; justo entonces llega el Conde, cuyo primer plano nos muestra con toda crudeza su boca ensangrentada y enrojecidos ojos. El tirano reprime brutalmente el atrevimiento de la sometida, lo que motiva en Harker un arranque de impertinente caballerosidad que deviene en un enfrentamiento cuerpo a cuerpo con quien hasta entonces se había mostrado hospitalario. Al despertar de su inconsciencia, Harker comprueba con horror que ha sido mordido y que pronto se convertirá en vampiro; al entender que no tiene mucho tiempo, y ya convertido en mártir, se dirige sin demora a la cripta de Drácula para acometer su misión. Entonces se produce uno de los giros más extraños del filme: Harker encuentra tanto al Conde como a la vampira dormidos en sus féretros; saca la estaca, el martillo y decide matarla a ella primero. La tradición vampírica dice, con toda claridad, que exterminando al jefe de los vampiros sus acólitos quedan liberados de tal condición. Pero Harker le clava la estaca a la mujer, quien se degrada hasta convertirse en el viejo cadáver que debería ser; ante esto, Drácula despierta y escapa, regresando poco después para terminar de vampirizar al fallido cazador. ¿Acto de piedad? ¿Caballerosidad? ¿Metáfora de la cobardía civil o falta de valor frente al tirano? Lo cierto es que la destrucción de su concubina despierta en Drácula una sed insaciable de venganza, sentimiento que moviliza toda

la trama posterior y que representa, recordemos, una de las características más arraigadas en la psique titánica del tirano:

de hecho, las posteriores acciones de Drácula vendrán desencadenadas por el deseo de venganza ante el ataque de Harker y el asesinato por parte de éste de la mujer que vive con el vampiro: a partir de entonces, el objetivo de Drácula será destruir a los seres cercanos a Harker y profanar con arrogancia el vínculo que los une, el estamento familiar (Cueto y Díaz 217-218).

A partir de entonces, se disuelve la faceta humana de Drácula, dando paso a su animalidad: sus apariciones en el filme serán puntuales, y sus parlamentos, inexistentes; “es una presencia en *off*, pertinaz y persistente, fascinante e ingrata” (Abad 62). El tirano ya no habla, sólo actúa en función de ejecutar la venganza contra todos los seres allegados a Harker, empezando por su prometida Lucy y extendiéndose hasta su cuñada Mina. Así, es la venganza contra el estamento familiar de Harker, y no un proyecto expansivo de su hegemonía, lo que provoca la erupción titánica y cruel de este tirano.



34



35



36

Desde su aparición, y durante varios años, se ha considerado al Drácula de Fisher como un vampiro de fuerte latencia erótica, implícita en el subtexto del filme. El argumento esgrimido para tal consideración radica en la actitud de las mujeres poseídas. Ellas se muestran no sólo dispuestas, sino ansiosas de pertenecer a Drácula: Lucy lo espera tendida en la cama después de abrir de par en par las ventanas de su habitación; luego Mina, una mujer casada, le permite entrar en la alcoba, mientras su esposo Holmwood y Van Helsing buscan al tirano para darle muerte. La esposa,

incluso, irá más allá, pues ha escondido el ataúd de su *amante* en el sótano de la casa conyugal, en alusión al clásico modelo de la infidelidad marital. Ciertamente, las escenas mencionadas poseen una fuerte carga sexual, pero no necesariamente erótica, así como ocurre en el cine porno. Con Eros funciona un componente empático que envuelve a los amantes en una misma sintonía de comprensión y deseo, más allá del obvio magnetismo sexual; no obstante, cuando la motivación del encuentro es la venganza, el erotismo se vuelve disfuncional: donde hay venganza no puede habitar Eros. Así ocurre en este filme. Drácula no tiene otro móvil que el dominio y la transgresión como represalia por el agravio sufrido a manos de Harker. En realidad, el aparente erotismo que emana de esta película constituye la esencia de un modelo de dominación, ya que la figura de poder, el tirano, no busca el placer o el vínculo físico-afectivo, sino la afirmación del yo en el acto de la posesión. Drácula posee *porque puede*, y no debido al disfrute de las mujeres. Esto se percibe desde el comienzo, cuando la primera mujer del filme, la vampira concubina del Conde, le pide ayuda a Harker para escapar del tirano, del que sin embargo es fiel discípula. Su petición de auxilio a Harker que, por otra parte, no deja de ser una artimaña para vampirizar al visitante, sintetiza el debate interno de la súbdita, siempre entre la sumisión al tirano y la amargura por la pérdida de su libertad. Cuando el cazavampiros le solicita alguna razón para ayudarla a huir de Drácula, ella le responde:

¿No es razón suficiente que me tenga aquí contra mi voluntad? No puede imaginarse cómo es ese hombre, las terribles cosas que hace. No podre... no me atrevería a irme sola. Sé que me encontraría, estoy segura. Pero si usted me ayuda... podría salvarme. Tiene que ayudarme.

El erotismo también se neutraliza cuando Holmwood y Van Helsing encuentran a Mina en el dormitorio después de haber sido poseída: yace sobre la cama, inconsciente y ensangrentada, más parecida a la víctima de un animal salvaje que a una mujer complacida sexualmente. Tampoco se haya Eros en el desenlace del filme, cuando Drácula ha secuestrado a Mina y, perseguido por Holmwood y Van Helsing hacia su propio castillo, decide enterrarla viva. En tal sentido, este Drácula se acerca mucho al de Stoker quien, recordemos, se plantea dentro de su

proyecto hegemónico dominar a las mujeres para controlar a los hombres. Así mismo, el vampiro de Fisher decide poseer a las mujeres de sus enemigos como *castigo*, lo que constituye una marca identitaria del tirano.³⁵

La venganza como motivación conduce a Drácula hacia algunas transgresiones de los límites civilizatorios y derechos individuales, lo cual revela las verdaderas dimensiones de su psique titánica. La posesión de Lucy, aún virgen y privada de su prometido, connota una reminiscencia de la costumbre medieval de *lus primae noctis* (“derecho de la primera noche”), en la cual el despótico señor feudal se arrogaba el derecho de desvirgar a una súbdita recién casada dentro de sus dominios. Posteriormente, cuando Van Helsing pretende demostrarle a Holmwood que Lucy se ha convertido en vampira, ésta intenta seducir a su propio hermano, en un evidente impulso incestuoso provocado por el influjo de Drácula. Luego, con Mina, el tirano quebranta la unión conyugal en la propia casa del matrimonio, violentando otro código sagrado de la civilización. En la conducta del Conde “no hay abstracciones morales, sino un abierto ataque contra las formas de erotismo convencionales y la blasfemia contra los sistemas sociales considerados sagrados, de manera que el cuerpo biológico y el cuerpo social se convierten en víctimas del vampiro” (Cueto y Díaz 221).³⁶

³⁵ Nuevamente, nos llaman a reflexión las palabras de Víctor Alfieri: “El primer objeto del matrimonio es, sin duda, para una compañera dulce y fiel, compartir los sucesos de la vida [con su esposo] y que únicamente la muerte pueda separarlos. Suponiendo ahora lo imposible, es decir, que las costumbres no estén corrompidas bajo la tiranía y que esta compañera no pueda tener otro cuidado y otro deseo que el de agradar a su marido, ¿puede darle la seguridad de que no será seducida, ni corrompida, ni aun arrebatada por las órdenes del tirano o por cualquiera de sus poderosos amigos?” (149).

³⁶ Los tres tópicos referidos —derecho de la primera noche, incesto y posesión de la esposa ajena— son temas que siempre han estado ligados a la figura del tirano tanto en la literatura como en el teatro. Un buen ejemplo lo hallamos en el llamado “teatro del horror” del Renacimiento español, modelador de personajes tiránicos que transgreden constantemente límites y tabúes culturales para satisfacer sus bajas pasiones. Por mencionar algunos ejemplos, tenemos la tragedia de *El príncipe tirano* de Juan de la Cueva (publicada en 1588), en la que el príncipe Licímaco, verdadero psicópata, invita a cenar a la doncella Doriclea, a su padre Ericipo, a Calcedio (su primo hermano) y a la esposa de éste. Justo antes de iniciar la comida, el Príncipe manda a enterrar medio cuerpo a ambos hombres delante



37



38



39

Todo lo anterior expone cómo la psique titánica del tirano le lleva a creer que está por encima de la sociedad, los hombres y Dios; en su megalomanía y egoísmo desaforados desconoce abiertamente al otro y sus principios, enfocándose sólo en la satisfacción de sus apetencias. Drácula violenta noviazgo, parentesco y matrimonio, tres elementos esenciales del modelo cultural, como medida de castigo hacia el atrevimiento de un hombre común que se encuentra en un rango doblemente inferior respecto a él pues, además de plebeyo y súbdito, no es más que un simple mortal.

de las dos mujeres, para luego ordenar que éstas sean conducidas a sus aposentos con el propósito de poseerlas sexualmente al mismo tiempo. También hallamos *La Gran Semíramis* de Cristóbal de Virués (publicada en 1609), cuya protagonista, la legendaria reina asiria, posee un apetito sexual tan voraz que incluso seduce a su propio hijo, el príncipe Ninias.

El otoño del tirano: *El Conde Drácula* de Jesús Franco (1970)

40



Título original: *El Conde Drácula*

Año: 1970.

País: España, Italia, Alemania, Gran Bretaña.

Duración: 98 min.

Director: Jesús Franco.

Productora: Corona Filmproduktion, Filmar Compagnia Cinematografica, Tower of London.

Fénix Cooperativa Cinematográfica.

Reparto: Christopher Lee, Klaus Kinski, Herbert Lom, Soledad Miranda, Maria Rohm, Fred Williams.

Aunque la saga de Drácula producida por la Hammer resultó ser un gran éxito de público y crítica, hacia finales de los años 60 se intuía cierto agotamiento; las brillantes película de Terence Fisher dieron paso a una deformación exagerada tanto del vampiro como de los argumentos. Esta tendencia marcó el deseo siempre latente de realizar un filme de Drácula que intentara establecer un vínculo auténtico de fidelidad con la novela de Bram Stoker. Esta suerte de *utopía fidedigna* que se planteaba respecto a Drácula (cuyo carácter prácticamente irrealizable y, por demás, innecesario, lo prueba el hecho de que nunca se ha conseguido) motivó al productor Harry Allan Tower a preparar el proyecto de El Conde Drácula. Ante la imposibilidad de contratar a Terence Fisher, Tower le ofreció la dirección del filme al español Jesús Franco, quien a su vez intervino en la adhesión al reparto de nada menos que Christopher Lee y de un joven, brillante y excéntrico actor alemán, Klaus Kinski. Lee aceptó encarnar al Conde una vez más, a pesar de sentirse encasillado por el personaje; en realidad, el ya veterano actor británico se dejó seducir ante la idea de una película que rindiera honores a la novela, en la cual la maldad decrepita

estructura el carácter de Drácula y no elementos como la sensualidad o el erotismo. Lee veía en ello la posibilidad de darle un nuevo giro dramático a su interpretación del Conde y así demostrar una versatilidad como actor que la crítica ponía en constante tela de juicio. Con estos elementos, ve la luz una nueva versión de Drácula, acaso la que marcaría el final de cierta configuración tiránica del personaje.



41



42

El mundo draculeano que presenta Franco mantiene la línea de orden y estructura de versiones anteriores con escasos matices o singularidades. Incluso el miedo de los lugareños ante el presentimiento del tirano se muestra igual de intenso, lo que demuestran tanto la escena inicial en el coche, donde un aterrado viajante empalidece cuando Harker le comenta el destino de su viaje, como en el episodio de la posada. Incluso, este tirano retoma la estrecha relación que su condición titánica mantiene con los elementos naturales (y que tan ausente estuvo en las versiones de Browning y Fisher), lo cual se evidencia, por una parte, en el viaje de Harker hacia el castillo escoltado por los lobos a través de un bosque de pesadilla, que capta con pleno acierto la esencia de este significativo pasaje de la obra stokeriana como ninguna versión anterior; y por otra, en la escena que se produce cuando Van Helsing y compañía persiguen al vampiro hasta su cripta: allí, una tormenta parece darle vida a los animales disecados que se encuentran por doquier, en medio de lo cual surge Drácula bastante rejuvenecido. Así, en este filme, las bestias vuelven a ser la guardia pretoriana del tirano, lo que se confirmará en otra de las escenas clásicas de Stoker: los lobos atacando a la madre que llega hasta

las puertas del castillo para exigirle a Drácula que le devuelva el bebé robado.

El Drácula de Franco posee crueldad, pero no en el sentido brutal y acechante que hemos visto antes. En cambio, una especie de frialdad monstruosa y algo oxidada enmarca sus acciones o el relato de ellas. De este tirano se desprende un aroma de decrepitud casi venerable, cuya originalidad radica, precisamente, en el sentido de *lo pasado*: la gloria, el valor, la fuerza... todo ello aparece ahora en clave pretérita, más allá de que aún podamos asistir a algunas exhibiciones de su poder, las cuales, por otra parte, carecen del vigor que sí tienen las andanzas de los Dráculas precedentes. Esto se muestra en su dominio sobre Renfield, quien confinado al manicomio y casi catatónico, poco o ningún servicio valioso ha prestado a su señor. No obstante, el relato de cómo Drácula poseyó a Renfield denota más un sentido legendario que activo. Van Helsing le cuenta a Harker y a Mina que en una humilde casa de Bistrita vivía Renfield con su pequeña hija, la cual enfermó de un mal inexplicable; un día encontraron a la niña muerta y a su padre en el estado en que se halla ahora. Esta historia, transmitida casi como un relato popular, contiene la idea de una presencia despótica que toma a placer la vida de los más indefensos una y mil veces.

Surge entonces un rasgo novedoso en el Drácula de Jesús Franco: su latente fragilidad emocional, característica que no se vincula con Eros, sino con Tánatos, y muy propia de quien, ya en la vejez, se aproxima al final de sus días. Al mismo tiempo, este Conde posee la robusta entereza de una imagen patriarcal; Franco delinea un Drácula realista y austero, canoso y con bigote (según el modelo estokeriano) que proyecta una impresión de roble antiguo. Esta concepción del personaje recuerda a los viejos aristócratas terratenientes del barroco español, quienes destilaban abolengo, dignidad y el aroma de una añeja virilidad demostrada una y mil veces en la guerra y el amor, pero que ya han iniciado el ocaso de su existencia. Aunque la escena del encuentro entre Harker y Drácula disfrazado de cochero en el Paso de Borgo inspira un aire gótico y tenebroso, la llegada del joven inglés al castillo nos presenta a un Conde que, con toda modestia y gallardía, descorre los pesados cerrojos mientras sostiene un antiguo candelabro, al cabo de lo cual dice “bienvenido a mi

casa”. Entonces no parece un tirano, pues las facciones de su rostro no expresan crueldad. Por más que nos esforcemos, no sentimos inquietud ante la vista de ese anfitrión y, al contrario, casi podemos simpatizar con su rostro franco y su digna cabeza plateada. Una muestra de esa dignidad se ejemplifica cuando conduce a Harker hasta su habitación: una vez allí, el visitante ve en el espejo, asombrado, que su anfitrión no se refleja en él —marca inequívoca del vampiro—, ante lo cual Drácula se mantiene erguido y sereno, conscientemente *orgulloso* de su idiosincrasia. Luego, esta personalidad frágil al tiempo que orgullosa se verá afianzada con la escena en la chimenea, donde el *viejo* Conde reflexiona ante Harker sobre las glorias de sus antepasados y las razones por las cuales pretende mudarse a Inglaterra. En un contrapicado que le confiere majestad, Drácula dice respecto al castillo familiar que piensa abandonar: “sólo las sombras de mi pasado andan aquí”, para agregar más adelante, en primerísimo primer plano y después de relatar apasionadamente sus glorias raciales y familiares: “Ahora, soplan vientos helados que se cuelan por las viejas almenas, y aun que sea mi hogar, debo marcharme”.



43



44



45

La decadencia de este Drácula se aprecia con toda claridad en sus relaciones con el componente femenino, ante el cual sostiene un imperativo dominante pero poco armónico; mientras las mujeres irradian un magnetismo erótico, el Conde no puede corresponder ni siquiera con su naturaleza sobrenatural, más allá de haber rejuvenecido con la posesión de Mina. Al igual que en la novela de Stoker, Drácula tiene un selecto harén de tres vampiras, quienes reciben de su protector el bebé robado a una

aldeana, tal como en el libro. No obstante, la impresión que recibimos cuando vemos al Conde interactuar con sus discípulas es similar a la que tendríamos al ver la relación entre un rico padre hacendado y sus hijas jóvenes y consentidas. Esta percepción le resta algo de crueldad a la escena, la cual se plantea como una pesadilla de Harker que, sin embargo, se confirmará como real al asomarse éste a su ventana y ver a la madre aldeana en la puerta del castillo reclamando a su hijo.



46



47



48

Aunque las acciones de Drácula en este filme lo confirman como un *tirano*, sus gestos al recordar que su gloria ya ha pasado producen conmiseración hacia un personaje que, en sus versiones anteriores, solo infundía temor y repulsión. Ahora, el Conde se presenta como un ser decadente que inspira cierto respeto y consideración, a lo cual colabora su aspecto físico, y sobre todo el pesar que su rostro expresa al caer en cuenta de que “el frío” del tiempo ha eclipsado el antiguo esplendor vital. Aunque Jesús Franco haya proyectado esta imagen menguante de Drácula como un recurso estético, lo cierto es que resultará ser el sino de toda la película y, en especial, del carácter tiránico del Conde, quien destila cansancio, hastío, decrepitud; no posee la agilidad y cruel actividad que presentaban los vampiros de Stoker y Fisher, tampoco se consubstancia con la peste como el de Murnau y ni tan siquiera puede exhibir una modélica prestancia social, al igual que el de Browning. Este Drácula, por el contrario, parece estar viviendo conscientemente los últimos momentos de su existencia, y actúa apurando las últimas gotas de poder que otrora demostrara ante propios y extraños; “es un aristócrata que abandona su mundo para incursionar en uno nuevo, pese a no encajar en el mismo. Por lo cual, su objetivo final es la desaparición, la extinción” (Cueto y Díaz 153).

En tal sentido, la muerte de este Drácula de Franco —uno de los momentos mejor logrados de la película—, expresa con acierto lo que significa el final no sólo de un personaje, sino de un tipo de tiranía y hasta de una estructura social arcaica y anacrónica: ya en el crepúsculo transilvano, una procesión de gitanos, entonando cánticos ancestrales, carga el féretro del Conde para colocarlo a resguardo en su castillo; desde arriba de una colina, los cazadores Harker y Van Helsing lanzan grandes rocas a los gitanos, quienes huyen despavoridos y abandonan el ataúd de su señor. Solo, sin súbditos ni defensa posible, el tirano es quemado y destruido definitivamente por sus perseguidores.

De esta manera, al alternar en Drácula la condición tiránica con la fragilidad vital, se arriba a un punto culminante en el tratamiento del personaje como un *tirano total*, lo que abre perspectivas hacia una nueva tensión interior entre el titanismo como fuerza nuclear y el influjo de Eros, quien se manifiesta en el vampiro para escindirlo y concienciarlo de su propia tragedia vital.

FINALE
LA TRAGEDIA DEL TIRANO: DRÁCULA Y EL
ANHELO DE EROS

*Pero tus fuertes Horas
cumplieron su indignante
designio,
me cubrieron de golpes, me
desfiguraron, me
deshicieron,
y, si bien no lograron
rematarme, ahora vivo
lisiado
en tu presencia, eterna
juventud.
Edad inmortal frente a
juventud inmortal,
y todo lo que fui vuelto
cenizas.*

Titbonius. Alfred Tennyson. 1859.

Desde la década de 1970, las reescrituras de Drácula como tirano comienzan a desarrollar una nueva perspectiva. Hasta entonces, y desde el personaje creado por Bram Stoker pasando por la concepción hoffmaniana de W.F. Murnau, el vampiro de salón de Tod Browning, la cruel fisicidad propuesta por Terence Fisher y la patética decadencia que establece Jesús Franco, Drácula se había erigido siempre como un tirano total, un ser en quien no tenían espacio los sentimientos como huella distintiva de humanidad; al contrario, la psique titánica plenaba toda su existencia, manifestándose poderosamente en aspectos como el ansia de supremacía, la transgresión de tabúes y límites culturales, la usurpación de almas y, sobre todo, la resistencia a perecer junto con ese mundo arcaico

y premoderno que él mismo representa. Este enfoque del personaje establecía una relación de extrañeza respecto a él, ya que lo percibimos como un ser abominable y maligno, cuyos objetivos siempre pasan por la destrucción o subversión del mundo que nos resulta familiar. Así, los Dráculas reescritos hasta los 70 se nos presentan siempre *frontales*, como el *otro* a quien no podemos ni queremos comprender porque habita el lado oscuro del esquema maniqueo.

No obstante, en la última parte de la década mencionada, comenzó a cuestionarse dicho maniqueísmo, lo cual pasaba por replantear la propia naturaleza del vampiro. Se inició entonces un interés por los aspectos más esencialmente humanos de Drácula, es decir, un intento por acometer su revisión desde *atrás*. Según esta nueva perspectiva, el crítico francés Gérard Lenne afirma que

en el dominio de lo espantoso, el vampiro es el héroe trágico por excelencia. El más próximo a nosotros, ya que está universalmente acusado de monstruosidad cuando no hace sino seguir la inclinación de su naturaleza. Despreciado, perseguido, condenado a la soledad, nunca ha pretendido ser un monstruo: las instituciones represivas son las que lo han designado como tal (Lenne ctd en Abad 148).

Ya no puede presumirse de antemano la tiránica perfidia de Drácula, sino que deben indagarse y exponerse los orígenes de esa condición que oculta al *hombre* detrás del vampiro. Este nuevo enfoque constituye la estructura fundamental de los filmes *Nosferatu, fantasma de la noche* (Werner Herzog, 1979), *Drácula* (John Badham, 1979) y *Drácula, de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, 1992) y hará que Drácula no sea más un ser del todo *ajeno*, permitiéndole ingresar, al menos parcialmente, en las diferentes esferas del mundo conocido, en *lo humano, lo familiar*, como reverso del concepto freudiano de *Unheimlich*.

No es casual que esta reconsideración de la naturaleza tiránica de Drácula ocurra a partir de la década de 1970, cuando la llamada *postmodernidad* parece eclosionar. El declive del modelo de la totalidad tiránica draculeana coincide con la crisis definitiva de la modernidad, que abre los caminos hacia percepciones y manifestaciones estéticas,

mediáticas, simbólicas, sociopolíticas y hasta económicas innegablemente diferentes respecto a los dos tercios de siglo anteriores. La transformación de Drácula, quien ha mutado de tirano total a ser fragmentado y escindido, y cuya naturaleza centáurica convive, en dura pugna, con fuerzas sentimentales y eróticas, se debe al cambio de perspectiva cultural en Occidente y su resignificación de referentes. Al respecto, Fredric Jameson explica que, en la modernidad, “el signo parecía sostener relaciones fluidas con su referente”, lo cual impuso “el momento del lenguaje literal o referencial”: un esquema rígido, disyuntivo, especializado, unívoco y racional en la relación entre significado y significante (124). Sin embargo, este modelo del signo pierde vigencia como referente dentro de las relaciones del lenguaje y la comprensión de la realidad occidental hacia la segunda mitad del siglo XX, allanando el camino para una paulatina separación entre significante y significado que desembocará en la ruptura *casi* total de dicha relación en las dos décadas posteriores (Jameson 124-125). En este contexto, pasamos de un signo draculeano moderno, íntegramente *tiránico*, con una imagen no-humana (significante) en directa relación con la naturaleza centáurica y cruel de su espíritu (significado), a un Drácula *postmoderno*, fragmentado, cargado de matices y en el cual la imagen vampírica, grotesca como la del Nosferatu de Herzog o atractiva como la del Drácula de Badham, alberga cuestionamientos existenciales y anhelos propios de la más fiel sensibilidad humana. Nos encontramos, así, frente a una disgregación de la totalidad monstruosa del personaje que activa procesos complejos de acercamiento e incursión en el ámbito de *lo humano*: amor, incertidumbre y ansiedad frente a la fugacidad vital.

Dentro de esa novedosa incursión de Drácula en los ámbitos de los sentimientos humanos, el amor desempeña un rol fundamental, puesto que se convierte en un factor de tensión dentro de la psique del personaje, cuyo interior vive el dilema perenne entre las fuerzas que anhelan a Eros y la naturaleza titánica del tirano. Así, la tragedia de este vampiro radica en que su idiosincrasia antinatural, inhumana y titánica le impide el libre flujo del amor como experiencia suprema de la condición humana; el conflicto interior de Drácula se acentúa al contraponer su tiranía con la búsqueda del amor. A diferencia de los Dráculas anteriores, los cuales mantenían una tensión entre la razón y la bestialidad (propia del centauro), las versiones

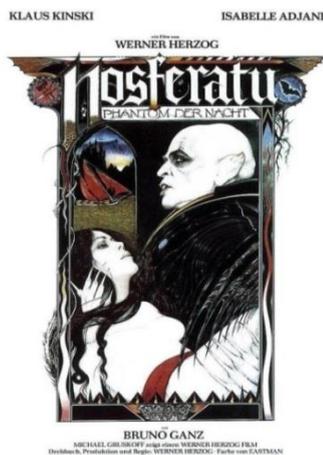
posteriores reescriben al conde vampiro siempre a punto de resquebrajar los límites de su propio yo, en un intento desnaturalizado por alcanzar el amor, objeto inaprehensible y utópico. Al mismo tiempo, esa imposibilidad acrecienta en él la amargura y las emociones primitivas, estimulando la deformidad de su psique titánica; el resultado de esto es la escisión trágica de Drácula, quien se presenta casi más como una víctima que como un perpetrador.

Los Dráculas posteriores a la década de 1970 parecen atormentados por un demiurgo cruel que los ha confinado a una existencia atroz de réplica eterna; es un Sísifo redivivo, negado por Dios y exiliado del festín de la vida. La inmortalidad, que los Dráculas anteriores emplearon como arma para estructurar sus ambiciones de poder, se convierte ahora en gran maldición, en perpetua agonía. Por ello, el conde vampiro sólo encuentra refugio en el amor, que como experiencia suprema de la condición humana atenuaría la sordidez de su vida proscrita por el tiempo infinito, la soledad y la monótona redundancia existencial. No obstante, la no consecución del deseo, la frustración, y aún más, la necesidad imperiosa de aquello que no se puede alcanzar, proyecta a Drácula como un personaje digno de conmiseración. Nos compadecemos de su sufrimiento sin remedio, al tiempo que sentimos temor de llegar a sentirnos así de solos y desamados. Podemos comprobar, entonces, cómo se cumplen los dos puntos clave de la noción aristotélica de tragedia (Aristóteles, *Poética* 6) al manifestarse un tipo de identificación entre el público y Drácula que en las versiones anteriores simplemente no podía producirse. De un ser completamente inhumano, tiránico y malvado, el conde vampiro se ha convertido en otro participante de los dolores humanos.

De esta manera, hallaremos en los tres filmes antes mencionados —*Nosferatu*, *Drácula* y *Drácula, de Bram Stoker*— encontramos diversos procesos de frustración en la búsqueda draculeana del amor.

El deseo imposible: *Nosferatu* de Herzog (1979)

49



Título original: *Nosferatu, Phantom der Nacht*

Año: 1979.

País: República Federal Alemana.

Duración: 107 min.

Director: Werner Herzog.

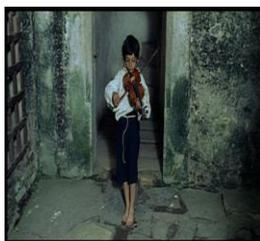
Productora: Filmproduktion,
Twenty Century Fox

Reparto: Klaus Kinski, Bruno Ganz,
Isabelle Adjani, Roland Topor.

Concebida originalmente como un homenaje a la legendaria película de Murnau, el *Nosferatu* de Herzog plantea otra vuelta de tuerca en la construcción del mundo hoffmaniano que ya dibujara éste. Así, es posible que el homenaje haya resultado ser la visión más genuinamente romántica y alemana de todo el cine vampírico, cargada de un simbolismo que confronta al hombre indefenso con las fuerzas majestuosas e incontenibles de la naturaleza. Despojada de efectismos, Drácula y su mundo se presentan como unidad material y energética cuya lectura hace ambiguo el desentrañamiento del mal como fuerza pura y total; el Conde, el castillo y todo el magnetismo melancólico que de ellos se desprende aparecen como un estado de ánimo, palpito íntimo que sublima la combinación de miedo, irrealidad y placer para desembocar en abismos inevitables y hasta deseados. El vuelo del murciélago como imagen-tema, la melodía de violín que interpreta el insólito niño gitano del castillo y la entregada resignación de la gente de Wisborg a la peste ilustran esta inspiración profundamente romántica del filme.



50



51



52

Herzog crea un Drácula que rezuma sufrimiento y melancolía, aunque sin perder su naturaleza tiránica ni el impulso conquistador. Esto se evidencia en la profundización del motivo de las ratas como ejército, lo que alude claramente a la idea de conquista y expansión; por ello, cuando el Conde ya ha esparcido la peste por todo Wisborg, le ordena a su lugarteniente y adepto Renfield: “ve al norte, a Riga, y lleva el ejército de ratas”.

Paralelamente, Drácula manifiesta un alma en pena, desesperada y sumergida bajo siglos de cíclica cotidianidad. “La muerte no es lo peor. Hay cosas más terribles que la muerte. ¿Se imagina vivir durante siglos, experimentando día tras día las mismas cosas banales?”, le confiesa compungido a su invitado Jonathan Harker. Pese a que Herzog intenta recrear la imagen externa que encarnara en los 20 Max Schreck, hay en este vampiro una perenne expresión de dolor, como si el peso del tiempo oprimiera sin cesar su espíritu ya abatido. En él se abre toda la necesidad vital del calor humano, que se potencia ante la visión fotográfica de Lucy en el camafeo de su huésped. En ese instante, y con la fuerza de un rayo, la imagen de bella pureza que proyecta la mujer de Harker hace despertar en Drácula el viejo anhelo erótico, resignado amargamente durante siglos.

Luego, ya en Alemania, Drácula espía la vida familiar de Lucy, lo que además de representar el acecho de la enfermedad y la muerte, también proyecta una actitud anhelante que casi mueve a compasión: ahora, el vampiro se presenta como el ser que, viniendo de la oscuridad, sólo puede presenciar marginalmente la divina y cálida brevedad de la existencia humana.



53



54



55

Esto se confirma más tarde, cuando Drácula entra cuidadosamente en la habitación de Lucy. Como un fantasma, apenas atisbamos la sombra del vampiro en el gran espejo ante el cual se está peinando la dama; entonces el vampiro se materializa y se dirige a ella con modales exquisitos. El diálogo que sigue revela la tensión interior del Conde, oprimido por la lucha entre la necesidad de Eros y el imperativo tiránico:

—Drácula: Perdone que haya entrado tan bruscamente. Soy el conde Drácula.

—Lucy: Sé quién es usted. Leí el diario de Jonathan. Escribió todo lo que sucedió en su castillo mientras permaneció allí.

—Drácula: Él no morirá.

—Lucy: Sí morirá. La muerte nos rodea. Estamos bajo su voluntad. Los ríos continúan fluyendo sin nosotros. El tiempo pasa, incluso las estrellas se desvían hacia nosotros de una manera muy extraña. La muerte... es cruel.

—Drácula: La muerte es una crueldad para quienes no la esperan. Pero no lo es todo. Es más cruel no poder morir, aun queriendo. ¡Deme un poco del amor que le ha dado a Jonathan!

—Lucy: ¡Nunca lo haré! ¡Ni siquiera se lo daría a Dios! Si Jonathan no puede tener mi amor, entonces nadie lo tendrá.

—Drácula: Yo podría cambiarlo todo. Qué el la reconociera otra vez. Sería la salvación para su esposo... y para mí. La ausencia de amor es el peor de los dolores.

—Lucy: El poder de mi amor lo traerá de vuelta. Y puede usted estar seguro de que nada ni nadie podrá disuadirme de rendirme ante usted. Buenas noches.

Las palabras de Drácula constituyen una evidencia del estado en que se encuentra su psique. Por una parte, expresa la necesidad de amor; por otra, ofrece promesas y redenciones, tal como el Diabolo acostumbra; sin embargo, su tentativa fracasa debido al círculo de total amor romántico que encierra a Lucy y Jonathan (el cual romperá el propio Harker al convertirse en vampiro y marcharse a Transilvania), un sentimiento inalcanzable para el Conde, su mayor obstáculo para la salvación y, finalmente, su cadalso: el sacrificio de Lucy para acabar con el tirano y librar a todos —Harker, Wisborg— del maleficio es una oferta de falso Eros a la que Drácula, ya al límite de sus anhelos amorosos, no puede resistirse.



56



57

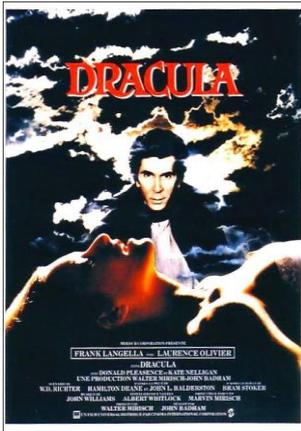


58

En tal sentido, resulta significativa la actitud del vampiro al recibir el primer rayo fulminante de la mañana después de la noche de *amor*: mira a Lucy y extiende su brazo derecho hacia ella, con la consciencia desesperada de estar perdiendo algo largamente ansiado y por fin concedido. La brevedad del disfrute erótico representa para Drácula la crueldad suprema: ha vivido y esperado durante siglos por sólo unas gotas de intimidad y calor; la naturaleza humana de este dolor irónico nos empuja a compartir su dolor, pues nos arrastra al eterno e ignorado principio de la frágil brevedad vital.

El tirano más triste y bondadoso: *Drácula* de John Badham (1979)

59



Título original: *Dracula*

Año: 1979.

País: EEUU, Gran Bretaña.

Duración: 109 min.

Director: John Badham.

Productora: Universal Pictures.

Reparto: Frank Langella, Laurence Olivier, Kate Nelligan, Donald Pleasence, Trevor Eve, Jan Francis.

El segundo filme de esta etapa es *Drácula* de John Badham. El director inglés ambienta la acción hacia el final de la Belle Époque (aproximadamente hacia 1910) y se propone crear un Drácula que “hace gala de una extrema arrogancia, sin incurrir en la ostentación. Es un perfecto caballero, elegante y enérgico” (Abad 150). Inspirado en la ya comentada obra teatral de Deane y Balderstone que originaría el Drácula de Tod Browning, este Conde también arrastra una soledad de siglos, aunque parece sobrellevarlo mejor que el vampiro de Herzog; en su caso, la pasión constituye el rasgo más notable, presentándose igualmente fogoso cuando ama y cuando ataca.

El esquema erótico-tiránico de este filme sugiere como premisa el viaje de Drácula a Inglaterra en busca de una consorte digna de él, lo cual se expresa con sus alabanzas a la fuerza de carácter que posee Lucy Seward. A diferencia de versiones anteriores (exceptuando quizás la de Browning), este Conde no explicita interés por la conquista territorial, social o *política*; de hecho, su actitud y discurso parecen reflejar que ya ha tenido suficiente de todo eso; en cambio, se presenta dispuesto a la búsqueda de alguien especial que llene su existencia infinita con afecto y erotismo.

Así, la trama de este filme elimina el arribo de Jonathan Harker a los dominios de Drácula y todos los sucesos que a partir de ello se desencadenan. La historia comienza con la travesía en barco de Drácula hacia Inglaterra. La primera escena presenta toda la fiereza titánica del Conde: los marineros, azotados por la tormenta y las ratas, identifican el misterioso cajón proveniente de Transilvania con los sucesos funestos de abordaje e intentan arrojarlo al mar; en ese momento, Drácula aniquila a la tripulación y salta a tierra convertido en un enorme lobo. Más adelante, después de que el arribo de Drácula ocasione trastornos en los enfermos recluidos en el sanatorio mental del doctor Seward, Mina recibe el influjo de Drácula y corre hacia la playa a su encuentro. Al llegar, frente a ella camina el gran lobo, el cual la mira invitándola a seguirlo; Mina acepta la invitación y llega hasta la bestia, ya convertida en el Conde; de este solo vemos su mano atrapando sensualmente la de su primera conquista inglesa. Estos pasos iniciales de Drácula en tierra ajena exponen cómo en su psicología se sintetizan la condición titánica con el palpito de un corazón apasionado y abierto a Eros. El Conde se presenta lleno de vigor, y algo irónicamente, pletórico de amor por la vida y sus deleites, sin que el abismo del tiempo o la soledad hayan mellado sus deseos por completo.



60



61



62

A partir de entonces, la película se estructura siguiendo el modelo narrativo de un exótico noble que llega a otro país y enamora a una mujer de sociedad ya comprometida. No obstante, un elemento sin precedentes configura al personaje de Lucy: el feminismo. En la película de Badham, este personaje cambia su condición arquetipal de virgen pura por la imagen de mujer moderna del siglo XX, capaz de cuestionar el rol al que ha sido confinado su género desde siempre, invitar a bailar a Drácula con descaro

delante de su prometido Harker o escaparse para tener escauceos sexuales con su novio en mitad de la noche. Lucy rompe la jerarquización de géneros y trata a los hombres en un plano de igualdad; es una mujer liberal, sexualmente independiente y con un sólido criterio individualista, todo lo cual queda expresado en sus palabras durante la hipnosis que el Conde practicaba sobre Mina:

—Drácula (*a Mina*): cuando le ordene hacer algo, inmediatamente obedezca. A partir de ahora no sentirá dolor...

—Lucy (erguida, con expresión sarcástica): ni tendrá voluntad propia.

—Drácula (*sorprendido*): Lucy, admiro su carácter enérgico. Es el atractivo estimulante que esperaba hallar aquí. Detesto a las mujeres que no tienen vida... ni sangre.

La fuerza del carácter de Lucy contrasta con la enfermiza languidez de Mina, quien no representa para Drácula más que el inicio de sus aventuras británicas. Por su parte, Lucy percibe en el Conde toda la contenida pasión que su aburrido novio Jonathan no posee y decide entregarse a él por completo, incluso después de su muerte.



63



64



65

El punto de quiebre respecto a las versiones precedentes se produce cuando es Mina quien —y como ella misma dice— acude al hogar del Conde “por propia voluntad”, desafiando sin complejos las convenciones sociales; allí, Drácula le tiene preparado un encuentro romántico con velas, vino y charla agradable, lo que derivará en una situación insólita: el Conde tiene la oportunidad de vampirizar a Mina y no lo hace. Antes, prefiere

besarla y acariciarla como un amante que ha conquistado al objeto del deseo. El diálogo de dicha escena revela la enérgica presencia de Eros:

—Drácula: Escúchelos: los hijos de la noche. ¡Qué tristes sonidos emiten!

—Mina: ¿Los encuentra tristes?

—Drácula: Son como llantos solitarios.

—Mina: Me parecen sonidos maravillosos. Me encanta la noche. Es tan purificante...

—Drácula: Y tan engañosa.

—Mina: Y tan estremecedora.

—Drácula: Pero al fin llega el amanecer, y la cálida luz del sol. Sin embargo, la noche...

—Mina: ...Se hizo para la deleitación.

—Drácula: Sí, desde luego, se hizo para gozar de la vida... y del amor.

Así, y a diferencia del esquema desarrollado hasta entonces por el género vampírico que establece la seducción y posesión de las mujeres a instancias de Drácula, en el filme de Badham “Lucy actúa por voluntad propia, nunca sometida a una atracción hipnótica e irresistible por el Conde: elige la relación con Drácula y éste permite que así sea, sin emplear sus mágicas artes de seducción”. (Cueto y Díaz 235).

Una vez que ha vampirizado a Lucy, Drácula le explica que huirán a Transilvania para alimentarse de los mortales y crear más seres como ellos dos, estableciendo una versión en negativo de lo que es un proyecto matrimonial. Más tarde, en el desenlace, “la gentil dama osará alzar una fusta contra los suyos en defensa del hombre, según ella, ‘más triste y bondadoso del mundo’” (Abad 150), lo cual no impide que Van Helsing y Harker destruyan a Drácula en el barco que lo conducía hacia Rumanía.



66



67

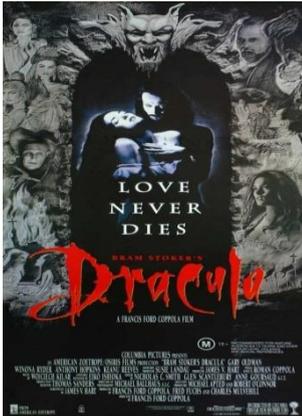


68

Con esta versión de Badham, quedó al fin despejado el camino para reinterpretaciones que profundizarían en la escisión de la totalidad tiránica del vampiro, fragmentando su psique de titán hasta proyectarlo como un ser análogo a los deseos y esperanzas de la humanidad; cada vez más cercano, cada vez más sufriente, Drácula es ahora capaz de asentarse con mayor familiaridad en el orden sentimental del mundo.

Sangre, amor y reencarnación: *Drácula* de F. Ford Coppola (1992)

69



Título original: *Bram Stoker's Dracula*

Año: 1992

País: EE.UU.

Duración: 123 min.

Director: Francis Ford Coppola.

Productora: Columbia Pictures.

Reparto: Gary Oldman, Anthony Hopkins, Wynona Rider, Keanu Reeves, Richard Grant, Tom Waits.

Trece años después de la película de Badham, Francis Ford Coppola presenta *Drácula, de Bram Stoker* (1992), filme ecléctico de estética pastiche cuyo protagonista es un vampiro de violencia contenida, cínico y

exuberante, matizado con trazos rococó y poseedor de cualidades hospitalarias que alternan con episodios de gran crueldad. La imagen versátil de este Drácula se expresa en sus múltiples apariencias: se presenta como viejo y extravagante aristócrata en su castillo; como bestial, pero a la vez racional hombre—lobo; como un sofisticado príncipe extranjero en medio de la *City* londinense o como repugnante demonio nocturno; esta alternabilidad viene a reflejar, a su vez, las fuerzas contradictorias que pugnan en el interior del vampiro. Su envejecida nobleza da cuenta de una relevancia política y social consolidada por la tradición a través de los tiempos, además de manifestar decrepitud física y moral; su presencia como hombre-lobo apunta hacia la ya estudiada dualidad hombre-bestia que se sintetiza en la psique del titán; su imagen de revitalizada sofisticación viene a significar la añoranza por lo que ya solo puede ser apariencia, impostura; finalmente, su encarnación demoníaca expone la esencia de un alma condenada por Dios a una eternidad de oscuridad y vileza.



70



71



72



73

No obstante, la mayor variación cualitativa de esta película y, quizás, su más notable aporte, consiste en haberle construido a Drácula una biografía que lo emparenta con la figura histórica de Vlad Tepes, lo cual ilumina por qué y cómo se convirtió en vampiro. Con el prólogo, nos trasladamos a las batallas medievales entre la cristiandad y el poder turco que tenían escenario en la Europa oriental. Vlad Draculea, gran caudillo de la cristiandad transilvana, ha derrotado a los infieles con gran firmeza y crueldad, dejando a su alrededor un bosque de empalados envueltos en

tintes rojos. Pero su triunfo se transmuta en impotencia y desesperación cuando se entera del suicidio de su adorada esposa Elizabeta, quien ha creído el engaño de los turcos sobre la supuesta muerte de Vlad en el campo de batalla. Ya en la capilla de su castillo, los monjes le explican a Vlad que el cuerpo de Elizabeta no puede descansar en tierra consagrada al haberse producido el deceso por el pecado de suicidio. Entonces allí, frente al cadáver *impuro* de su amada, el guerrero siente sobre sí toda la traición del Dios que ha defendido con su vida y, clavando su espada en la cruz empedrada del altar, abjura del Supremo, el cual sin dilación lo maldice con la inmortalidad vampírica.

A partir de esta escena medieval de perdición, Ford Coppola estructura toda la trama de la película como una larga travesía del vampiro a lo largo de cuatrocientos años, en vana espera por el reencuentro con el amor perdido. Así, este Drácula sufre una maldición por amor que lo hace oscilar de la rebeldía apóstata al heroísmo romántico, mientras vive una existencia de no-muerto en espera de la redención.

Esta espera sin esperanza se activa por fin cuando Jonathan Harker le muestra a Drácula los contratos inmobiliarios y éste ve en el camafeo la foto de Elizabeta, reencarnada físicamente en Mina Murray; En dicha escena, las palabras del Conde a Harker representan en gran medida una síntesis argumental del filme: “¿Cree usted en el destino? ¿Qué incluso los poderes del tiempo pueden alterarse por un solo propósito? El hombre más afortunado de esta tierra es aquel que encuentra el verdadero amor”. Poco después, ante la pregunta de Harker sobre si estaba casado, un apesadumbrado y lloroso Drácula responde: “estuve casado una vez. Hace siglos, parece. Ella murió. Fue afortunada: mi vida, en el mejor de los casos, es trágica”. A partir de entonces, la motivación del personaje se asienta en el reencuentro con el ser amado que la traición divina le arrebató cuatrocientos años antes, aunque sin abandonar los objetivos titánicos que caracterizan al tirano y que se encuentran presentes con gran virulencia a lo largo del filme (en un intento más o menos certero por mantener vínculos con el modelo estokeriano).

Dicho reencuentro tiene lugar en Londres, y pese al amor puro e incondicional que Mina le profesa a Harker, ella no puede evitar la fuerza de una pasión antigua que la invade al reunirse con Drácula. Ahora, y a

través de una exageradamente libre interpretación de la reencarnación, Mina se despoja del ropaje de virgen o feminista para configurarse como una mujer subyugada por una pasión total, trascendente, cuya plenitud sagrada se rompió de manera antinatural debido a un giro trágico del destino.



74



75



76

Todo esto va dándole forma a la estructura circular del argumento, el cual raya en un melodrama salpicado de extrema violencia: a la espera de Mina, Drácula recibe una carta de su amada en la cual le dice que se ha marchado a Transilvania para casarse con Jonathan y que no lo volverá a ver; la amargura de una decepción irónica se apodera del Conde, quien es presa de un llanto morado que corroe su faz juvenil para tornarlo a su verdadera apariencia decrepita. Entonces, en el corazón del sufrido vampiro enamorado se activa el componente titánico, y la decepción por el amor perdido cede a un despecho que deviene en furiosa venganza: Drácula se dirige a la habitación de Lucy y la posee con toda la violencia posible, acabando así con su vida. Como podemos ver, el vampiro hace un verdadero recorrido por todas las pasiones humanas relativas a Eros: anhelo, expectativa, decepción, dolor, despecho y venganza.

Posteriormente, Mina regresa a Inglaterra y, al reencontrarse con el Conde, le manifiesta el deseo de compartir el destino de su gran amor; pero Vlad duda: no tiene fuerzas para condenar a Elizabeta al sufrimiento infinito del vampirismo. La escena de la posesión se presenta como un acto de entrega donde se sustituye la violencia del sometimiento estokeriano por un apasionamiento descarnado:

—Mina: ¡Ah, sí mi amor! Me has encontrado. Lo más preciado de mi vida. Quería que sucediera esto. Ahora lo sé. Quiero estar contigo... siempre.

—Drácula: No puedes saber lo que estás diciendo.

—Mina: Sí, lo sé. Temí que jamás volvería a sentirte. Creí que estabas muerto.

—Drácula: No hay vida en este cuerpo.

—Mina: Pero vives. Vives. ¿Qué eres? Debo saberlo. Debes decírmelo.

—Drácula: Yo soy... nada. Sin vida. Sin alma.

—Mina: ¿Qué quieres decir?

—Drácula: Odiado y temido. Estoy muerto para todo el mundo. ¡Óyeme! Yo soy el monstruo que los hombres vivos quieren matar. ¡Yo soy Drácula!

—Mina: ¡Tú asesinaste a Lucy! ¡Dios mío! ¡Te amo! ¡Que Dios me perdone, te amo! ¡Quiero ser lo que tú eres! ¡Ver lo que tú ves! ¡Amar lo que tú amas!

—Drácula: Para estar conmigo, debe morir tu vida de aliento y debes renacer en la mía.

—Mina: ¡Tú eres mi amor, y mi vida, siempre!

—Drácula: Entonces, te doy vida eterna. Amor eterno. El poder, de controlar tormentas y las bestias de la tierra. Camina conmigo para ser mi amada esposa, para siempre.

—Mina: ¡Lo haré! ¡Sí!

—Drácula: Bebe de mi sangre y únete a mí en la vida eterna... ¡No! ¡No puedo permitir que esto suceda!

—Mina: ¡Por favor! ¡No me importa! ¡Hazme tuya!

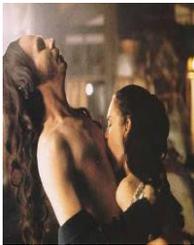
—Drácula: Mina, sufrirás mi maldición y caminarás en la sombra de la muerte por toda la eternidad. ¡Te amo demasiado como para condenarte!

—Mina: Entonces aléjame de toda esta muerte.

El acto de posesión se consumará por insistencia de Mina, lo cual permite distinguir a la compasión como otra de las emociones predominantes en este Drácula. Para él se hace insoportable imaginar a su amada pasando por el trance de una vida sin término ni luz, rodeada de

sombras mortuorias y recuerdos que se vuelven cenizas. Ahora, el vampiro combate las tendencias naturalmente individualistas de su psique titánica con el intento de evitarle el mayor sufrimiento a su único afecto. Así, el Drácula de Ford Coppola ingresa de forma plena al ámbito humano de los sentimientos, haciendo añicos los restos de su entereza tiránica y culminando una nueva tendencia en la reescritura del personaje.

Para terminar, perseguido sin tregua por Van Helsing y compañía, el Conde encuentra la redención en el mismo escenario de su caída; allí, Mina —¿o Elizabeta? — clava la espada en su corazón, aprovechando una tregua que Dios le manifiesta a través de un rayo de luz. Liberación y paz: la cúpula de la capilla vuelve a mostrar a los dos amantes viajando hacia la Eternidad, juntos para siempre. El círculo se cierra.



77



78



79

Anhelo, reencuentro, búsqueda de Eros... Los Drácula postmodernos muestran un corazón sensible y unos colmillos menos afilados que sus predecesores modernos. Esto nos lleva a pensar, no sin riesgo de excesiva benevolencia, hasta qué punto el tirano de cualquier época o lugar, más que ser un monstruo macizo, no es sino un sujeto extraviado en su propia soledad, reo de carencias, miedos e insatisfacciones que lo empujan a la crueldad y el egoísmo. La psiquiatría del siglo XX ha catalogado a esta clase de individuos mediante un extenso abanico de clasificaciones patológicas y, por supuesto, todos damos por bueno el diagnóstico desde el confort de nuestra normalidad; empero, si revisamos los filmes de Herzog, Badham y Ford Coppola con la dosis necesaria de honestidad, podría surgir de nuestra consciencia más íntima la pregunta: ¿no será el tirano la película en negativo de nosotros mismos, siempre tan bondadosos, altruistas y piadosos? Pero entonces, justo

cuando nos disponemos a pensarnos sin velos ni disfraces, los filmes concluyen: apagamos el DVD, nos levantamos del sofá y regresamos al plácido refugio de nuestra normalidad.

Referencias Citadas

- Abad, José. *El vampiro en el espejo. Cine y sociedad*. Granada: Universidad de Granada, 2013.
- Abrams, Jeremiah y Zweig, Connie, editores. *Encuentro con la sombra. El poder del lado oscuro de la naturaleza humana*. Trad.: David González Raga. Barcelona: Kairós, 1994.
- Aguinis, Marcos. “Psicología del tirano”. *Aguinis.net*. 2008. Web. Abril 28 de 2013.
- Alfieri, Victor. *De la tiranía*. Caracas: Fundación Manuel García Pelayo, 2006.
- Apolodoro. *Biblioteca*. Trad.: Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 2002.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Ángel Cappelletti. Caracas: Monte Ávila. 1997.
- — —. *Política*. laeditorialvirtual.com.ar, 2007.
- Laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Aristoteles_LaPolitica/Aristoteles_LaPolitica_000.htm. Consultado el 13 de febrero de 2013.
- Aveledo, Ramón G. *El dictador*. Caracas: Libros Marcados, 2008.
- Baíz Quevedo, Frank, editor. *El personaje y el texto en el cine y la literatura*. Caracas: Comala / Cinemateca Nacional, 2004.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1998.
- Bradbury, Malcolm. *La novela norteamericana moderna*. Trad.: Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Cabrera Infante, Guillermo. “La letra con sangre entra”. *El País*, suplemento “Babelia”, N° 69, Madrid, febrero 6 de 1993.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La hija del aire*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Trad.: Luisa. J. Hernández. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Coy, Juan José: “Introducción”. *Las unas de la ira*, por John Steinbeck.

- Cueto, Roberto y Carlos Díaz. *Drácula, de Transilvania a Hollywood*. Madrid: Nuer, 1997.
- De La Cueva, Juan. *El príncipe tirano. Comedia y Tragedia*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2008.
- De Toro, Alfonso, editor. *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 1997.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Trad.: María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2007.
- Eisner, Lotte. *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Trad.: Isabel Bonet. Madrid: Cátedra, 1996.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Trad.: Ricardo Anaya. Madrid: Alianza, 2003.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad.: Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo Veintiuno, 2000.
- Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Dot.com, s/f. elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/12/freud__sigmund__siniestro__lo.pdf. Consultado el 13 de agosto de 2013.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil, Points essais, 1992.
- Henderson, Joseph. “Los mitos antiguos y el hombre moderno”. *El hombre y sus símbolos*, por Carl Gustav Jung.
- Hermenegildo, Alfredo. *El tirano en escena (tragedias del siglo XVI)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Herrera Luque, Francisco. *Los viajeros de Indias*. Caracas: Pomaire, 1991.
- Herrero Cecilia, Juan. “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”. *Çedille: Revista de Estudios franceses*, N° 002, 2006, pp. 58-76.
- Hesíodo. *Obras y fragmentos*. Trad.: Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos, 2001.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Trad. Carme Castells Auleda y Juan Faci. Buenos Aires: Crítica, 1998.
- Jameson, Frederic. *Teoría de la postmodernidad*. Trad.: Celia Montolio Nicholson. Valladolid: Trotta, 1998.

- Jung, Carl Gustav, editor. *El hombre y sus símbolos*. Trad.: Luis Escolar Bareño. Barcelona: Luis de Caralt, 1981.
- Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Trad.: Héctor Grossi. Barcelona: Paidós, 2002.
- Le Fanu, John Sheridan. *Carmilla*. Trad.: Emilio Olcina. Madrid: Alianza, 2010.
- López-Pedraza, Rafael. *Ansiedad cultural*. Caracas: Festina Lente, 2000.
- Lucas. “Evangelio”, *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1998, pp. 1495-1538.
- Mann, Thomas. *Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*. Trad.: Eugenio Xammar. Barcelona: Edhasa, 2003.
- Maquiavelo, Nicolás. *El príncipe*. Trad.: Marcos Sans Agüero. Madrid: Edimat, 1999.
- Marcos. “Evangelio”, *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée De Brouwer, pp. 1471-1494.
- Mariana, Juan. *Del rey y de la institución real*. Madrid: La Selecta, 1880.
- Märtin, Hans Peter. *Los Drácula. Vlad Tepes, el Empalador, y sus antepasados*. Trad.: Gustavo Dessal. Barcelona: Tusquets, 2000.
- Mateo. “Evangelio”, en *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée De Brouwer, pp. 1423-1470.
- Maturin, Charles. *Melmoth el errabundo*. Trad.: Francisco Torres Oliver. Madrid: Valdemar, 2002.
- McNall Burns, Edward. *Civilizaciones de Occidente. Su historia y su cultura, Tomo II*. Trad.: Rubén A. Laporte. Buenos Aires: Siglo Veinte, s/f.
- Molina Foix, Juan Antonio. “Introducción”. *Drácula*, por Bram Stoker.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Altaya, 1993.
- Orwell, George. *1984*. Trad. Rafael Vázquez Zamora. Barcelona: Destino, 2000.
- — —. *Rebelión en la granja*. Trad.: Rafael Abella. Barcelona: Booket, 2007.

- Payán, Miguel Juan. *Los 100 mejores filmes de vampiros*. Madrid: Cacitet, s/f.
- Pérez Bowie, José Antonio. *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.
- Platón. *La República*. Trad.: José Tomás y García. Bogotá: Editorial Panamericana, 1997.
- Polidori, John William. *El vampiro*. Trad.: Camila Lew. Bogotá: Editorial Norma, 2009.
- Radcliffe, Ann. *Los misterios de Udolfo*. Trad.: Carlos José Costas Solano. Madrid: Valdemar, 2001.
- Schulze, Hagen. *Breve historia de Alemania*. Trad.: Ela María Fernández-Palacios. Madrid: Alianza, 2005.
- Serrano Marín, Vicente. *Soñando monstruos. Terror y delirio en la modernidad*. Madrid: Plaza y Valdés, 2010.
- Steinbeck, John. *Las uvas de la ira*. Trad.: María Coy. Madrid: Cátedra, 1999.
- Stevens, Anthony. “La sombra en la historia y la literatura”. *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, por Jeremiah Abrams y Connie Zweig, editores.
- Stoker, Bram. *Drácula*. Trad.: Juan Antonio Molina Foix. Madrid: Cátedra, 2010.

Referencias Filmográficas

- Drácula*. Dirigida por Francis Ford Coppola, actuaciones de Gary Oldman, Anthony Hopkins, Wynona Rider, Keanu Reeves, Richard Grant, Tom Waits, Columbia Pictures, 1992.
- Drácula*. Dirigida por John Badham, actuaciones de Frank Langella, Laurence Olivier, Kate Nelligan, Donald Pleasence, Trevor Eve, Jan Francis, Universal Pictures, 1979.
- Drácula*. Dirigida por Terence Fisher, actuaciones de Christopher Lee, Peter Cushing, Michael Gough, Melissa Stribling, Carol Marsh, Hammer Films, 1958.
- Drácula*. Dirigida por Tod Browning, actuaciones de Béla Lugosi, Helen Chandler, David Manners, Edward Van Sloan, Dwight Frye, Universal Studios, 1931.
- El Conde Drácula*. Dirigida por Jesús Franco, actuaciones de Christopher Lee, Klaus Kinski, Herbert Lom, Soledad Miranda, Maria Rohm, Fred Williams, Corona Filmproduktion/ Filmar Compagnia Cinematografica/Tower of London/Fénix Cooperativa Cinematográfica, 1970.
- La sombra del vampiro*. Dirigida por Elias Merhige, actuaciones de John Malkovich, Willem Defoe, Catherine McCormack, Udo Kier y Cary Elwes, Saturn Films, 2000.
- Nosferatu, fantasma de la noche*. Dirigida por Wener Herzog, actuaciones de Klaus Kinski, Bruno Ganz, Isabelle Adjani, Roland Topor, Filmproduktion/Twenty Century Fox, 1979.
- Nosferatu, una sinfonía del horror*. Dirigida por F. W. Murnau, actuaciones de Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Alexander Granach, Prana-Film, 1922.

Relación de Ilustraciones

1. Cartel original del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: www.fotos.org [Disponible en: <http://www.fotos.org/galeria/showphoto.php/photo/115852>].
2. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: www.filmaffinity.mforos.com [<http://filmaffinity.mforos.com/1360519/8578672—pueblos—villas—o—ciudades—que—no—existen—en—realidad—pero—nos—acompanaran—por—siempre/>].
3. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: www.avaxhm.com [http://avaxhm.com/video/nosferatu_by_murnau.html].
4. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: www.divxclasico.com [Disponible en: <https://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1054&t=13741&start=20>].
5. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: www.divxclasico.com [Disponible en: <http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1054&t=72179>].
6. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: rozmon.blogspot.com [Disponible en: http://rozmon.blogspot.com/2008_02_01_archive.html].
7. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: www.avaxhm.com [Disponible en: http://avaxhm.com/video/nosferatu_by_murnau.html].

8. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: www.mathsmovies.com [Disponible en: <http://www.mathsmovies.com/estructura/nosferatu.htm>].
9. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: www.sopranosimage.tripod.com [Disponible en: <http://sopranosimage.tripod.com/nosferatu/>].
10. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: noiself.blogspot.com [Disponible en: <http://noiself.blogspot.com/2013/09/sanchez—verdumurnau—nosferatu.html>].
11. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: fanwithamovieyammer.wordpress.com [Disponible en: <http://fanwithamovieyammer.wordpress.com/2013/05/05/117—tie—nosferatu—1922—dir—f—w—murnau—2/>].
12. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: www.mundodvd.com [Disponible en: <http://www.mundodvd.com/comparativadvd—nosferatu—f—w—murnau—1922—a—76848/>].
13. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: www.cuanticas.com [Disponible en: <http://www.cuanticas.com/nosferatu—el—misterio—de—max—schreck>].
14. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: www.mubi.com [Disponible en: <https://mubi.com/topics/why—is—this—the—quintessential—vampire—movie?page=2>].
15. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: www.arries.es [Disponible en: http://www.arries.es/la_cripta/cine/nosferatu.html].

16. Cartel original del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: panteondejuda.blogspot.com [Disponible en: http://panteondejuda.blogspot.com/2012/05/dracula—1931_10.html].
17. Fotograma de obra teatral *Drácula*. Imagen reproducida por: marcelo—lamenoridea.blogspot.com [Disponible en: http://marcelo—lamenoridea.blogspot.com/2008_10_01_archive.html].
18. Fotograma de obra teatral *Drácula*. Imagen reproducida por: edward666vampire.blogspot.com [Disponible en: <http://edward666vampire.blogspot.com/2012/06/exposicion—dracula—y—bram—stoker.html>].
19. Fotograma del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: www.immortalephemera.com [Disponible en: <http://immortalephemera.com/24544/dracula—1931/>].
20. Fotograma del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: www.c1n3.org [Disponible en: <http://www.c1n3.org/b/browning01t/Images/205.html>].
21. Fotograma del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: gozarte.wordpress.com [Disponible en: <http://gozarte.wordpress.com/tag/actividades—nocturnas/>].
22. Fotograma del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: monstercrazy.tumblr.com [Disponible en: <http://monstercrazy.tumblr.com/post/925694987/bela—lugosi—dracula—1931—psychobabble>].
23. Fotograma del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: www.cinefania.com [Disponible en: <http://www.cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=210>].
24. Fotograma del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: reinosdefabula.blogspot.com [Disponible en: <http://reinosdefabula.blogspot.com/2012/09/mina—harker—y—lucy—westenra—las.html>].
25. Fotograma del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: manhattaninfidel.com [Disponible en: <http://manhattaninfidel.com/2013/05/>].

26. Fotograma del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: www.lunch.com [Disponible en: http://www.lunch.com/reviews/movie/UserReview—Dracula_The_Legacy_Collection—1334865—3453—I_Am_Dracula_.html].
27. Fotograma del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: robojapan.blogspot.com. [Disponible en: <http://robojapan.blogspot.com/2008/03/dracula—1931.html>].
28. Cartel del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: www.alohacriticon.com [Disponible en: <http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article3018.html>].
29. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: www.vampirisme.com [Disponible en: <http://www.vampirisme.com/film/fisher—terence—le—cauchemar—de—dracula—1958/>].
30. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: alsolikelife.com [Disponible en: <http://alsolikelife.com/shooting/2009/12/993—125—dracula—horror—of—dracula—1958—terence—fisher/>].
31. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: www.fantastique—arts.com [Disponible en: <http://www.fantastique—arts.com/fr/definition—de—chateau—de—dracula.php>].
32. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: experiencecinematic.blogspot.com [Disponible en: <http://experiencecinematic.blogspot.com/2010/12/dracula—horror—of—dracula—fisher—1958.html>].
33. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: youtube.com [Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JJG5VqTEjC4>].
34. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: www.moviemail.com [Disponible en: [http://www.moviemail.com/film/dvd+blu—ray/Dracula—Fisher—1958/?utm_expId=298190—9.IWJ\]nsi—](http://www.moviemail.com/film/dvd+blu—ray/Dracula—Fisher—1958/?utm_expId=298190—9.IWJ]nsi—)

- RxOq8CQswSJnVg.0&utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.co.ve%2F].
35. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: primalscenes.blogspot.com [Disponible en: http://primalscenes.blogspot.com/2012_03_01_archive.html].
 36. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: horreur.com [Disponible en: <http://horreur.com/~horreur/?q=en/nid—4060/cauchemar—de—dracula—le—horror—dracula—1958—terence—fisher>].
 37. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: terencefisher.unlugar.com [Disponible en: <http://terencefisher.unlugar.com/dracula3.htm>].
 38. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: www.pasadizo.com [Disponible en: <http://www.pasadizo.com/foros/viewtopic.php?f=1&t=4294>].
 39. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: www.blogdecine.com [Disponible en: <http://www.blogdecine.com/cine—clasico/vampiros—de—verdad—dracula—de—terence—fisher>].
 40. Cartel del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: www.cartelespeliculas.com [Disponible en: <http://www.cartelespeliculas.com/pggrande3.php?pid=54381&cod=372504&height=750&width=520>].
 41. Fotograma del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: www.reeditor.com [Disponible en: <http://www.reeditor.com/columna/9332/3/artes/el/conde/drAcula/lo/mejor/jesus/franco>].
 42. Fotograma del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: [midnightonly.com](http://www.midnightonly.com) [Disponible en: <http://www.midnightonly.com/2012/03/09/count—dracula—1970/>].
 43. Fotograma del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: cinemagnificus.blogspot.com [Disponible en: cinemagnificus.blogspot.com].

- <http://cinemagnificus.blogspot.com/2012/01/el—conde—dracula—de—jesus—franco—1970.html>].
44. Fotograma del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: arteparaninnos.blogspot.com [Disponible en: <http://arteparaninnos.blogspot.com/2013/05/el—caballero—de—la—mano—en—el—pecho—de.html>].
 45. Fotograma del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: [starwarped.net](http://www.starwarped.net) [Disponible en: <http://www.starwarped.net/Star—Wars—character—Christopher—Lee—Count—Dracula—1970.htm>].
 46. Fotograma del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: cineultramundo.blogspot.com [Disponible en: <http://cineultramundo.blogspot.com/2012/04/critica—de—el—conde—dracula—jesus.html>].
 47. Fotograma del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: studdblog.blogspot.com [Disponible en: <http://studdblog.blogspot.com/2012/02/1969—jess—francos—count—dracula.html>].
 48. Fotograma del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: espanoladasyole.blogspot.com [Disponible en: http://espanoladasyole.blogspot.com/2012_08_01_archive.html].
 49. Cartel del filme *Nosferatu, fantasma de la noche* (Werner Herzog, 1979). Imagen reproducida por: [filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com) [Disponible en: <http://www.filmaffinity.com/es/film151620.html>].
 50. Fotograma del filme *Nosferatu, fantasma de la noche* (Werner Herzog, 1979). Imagen reproducida por: openwatching.blogspot.com [Disponible en: http://openwatching.blogspot.com/2012_09_01_archive.html].

51. Fotograma del filme *Nosferatu, fantasma de la noche* (Werner Herzog, 1979). Imagen reproducida por: film—grab.com [Disponible en: <http://film—grab.com/2010/12/05/nosferatu—the—vampyre—nosferatu—phantom—der—nacht/>].
52. Fotograma del filme *Nosferatu, fantasma de la noche* (Werner Herzog, 1979). Imagen reproducida por: giulianocinema.blogspot.com [Disponible en: <http://giulianocinema.blogspot.com/2010/02/nosferatu—di—herzog.html>].
53. Fotograma del filme *Nosferatu, fantasma de la noche* (Werner Herzog, 1979). Imagen reproducida por: datab.us [Disponible en: http://datab.us/Search/Popular%2BWerner%2BHerzog%2BBand%2BNosferatu%2Bvideos%2BPlaylistIDPL133dFh2ccSRXGidwl_gElRHcWkKTU6pp].
54. Fotograma del filme *Nosferatu, fantasma de la noche* (Werner Herzog, 1979). Imagen reproducida por: rogerebert.com [Disponible en: <http://www.rogerebert.com/reviews/nosferatu—the—vampyre—1979>].
55. Fotograma del filme *Nosferatu, fantasma de la noche* (Werner Herzog, 1979). Imagen reproducida por: photos.famousfix.com [Disponible en: http://photos.famousfix.com/tpx_1026/isabelle—adjani/photos].
56. Fotograma del filme *Nosferatu, fantasma de la noche* (Werner Herzog, 1979). Imagen reproducida por: loinesperado13.blogspot.com [Disponible en: <http://loinesperado13.blogspot.com/2015/05/nosferatu—vampyre—1979—nosferatu.html>].
57. Fotograma del filme *Nosferatu, fantasma de la noche* (Werner Herzog, 1979). Imagen reproducida por: dvdclassik.com [Disponible en: <http://www.dvdclassik.com/critique/nosferatu—fantome—de—la—nuit—herzog/galerie>].
58. Fotograma del filme *Nosferatu, fantasma de la noche* (Werner Herzog, 1979). Imagen reproducida por:

- antifilmschoolsite.wordpress.com [Disponible en: <https://antifilmschoolsite.wordpress.com/tag/classic—movie—monsters/>].
59. Cartel del filme *Drácula* (John Badham, 1979). Imagen reproducida por: [filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com/es/film970045.html) [Disponible en: <http://www.filmaffinity.com/es/film970045.html>].
 60. Fotograma del filme *Drácula* (John Badham, 1979). Imagen reproducida por: [movies582.rssing.com](http://movies582.rssing.com/chan—23392598/all_p159.html) [Disponible en: http://movies582.rssing.com/chan—23392598/all_p159.html].
 61. Fotograma del filme *Drácula* (John Badham, 1979). Imagen reproducida por: johannes—esculpiendoeltiempo.blogspot.com [Disponible en: <http://johannes—esculpiendoeltiempo.blogspot.com/2012/06/dracula—dracula—1979—de—john—badham.html>].
 62. Fotograma del filme *Drácula* (John Badham, 1979). Imagen reproducida por: [midnightonly.com](http://www.midnightonly.com/2012/01/20/dracula—1979/) [Disponible en: <http://www.midnightonly.com/2012/01/20/dracula—1979/>].
 63. Fotograma del filme *Drácula* (John Badham, 1979). Imagen reproducida por: criticas—cinematograficas.blogspot.com [Disponible en: <http://criticas—cinematograficas.blogspot.com/2008/10/dracula—1979.html>].
 64. Fotograma del filme *Drácula* (John Badham, 1979). Imagen reproducida por: [moviespictures.org](http://moviespictures.org/movie/The_Hard_Way_1979_TV) [Disponible en: http://moviespictures.org/movie/The_Hard_Way_1979_TV].
 65. Fotograma del filme *Drácula* (John Badham, 1979). Imagen reproducida por: [charityspace.wordpress.com](https://charityspace.wordpress.com/2014/09/03/movies—i—love—dracula—1979/) [Disponible en: <https://charityspace.wordpress.com/2014/09/03/movies—i—love—dracula—1979/>].
 66. Fotograma del filme *Drácula* (John Badham, 1979). Imagen reproducida por: [www.toutlecine.com](http://www.toutlecine.com/images/film/0002/00020276—dracula.html) [Disponible en: <http://www.toutlecine.com/images/film/0002/00020276—dracula.html>]. Consulta: 17/03/2014.

67. Fotograma del filme *Drácula* (John Badham, 1979). Imagen reproducida por: [www.mundodvd.com](http://www.mundodvd.com/comparativadvd—dracula—1979—john—badham—103780/) [Disponible en: <http://www.mundodvd.com/comparativadvd—dracula—1979—john—badham—103780/>]. Consulta: 17/03/2014.
68. Fotograma del filme *Drácula* (John Badham, 1979). Imagen reproducida por: [www.mundodvd.com](http://www.mundodvd.com/comparativadvd—dracula—1979—john—badham—103780/) [Disponible en: <http://www.mundodvd.com/comparativadvd—dracula—1979—john—badham—103780/>]. Consulta: 17/03/2014.
69. Cartel del filme *Drácula, de Bram Stoker* (F. Ford Coppola, 1992). Imagen reproducida por: [finalgirlsupportgroup.com](http://finalgirlsupportgroup.com/2012/03/) [Disponible en: <http://finalgirlsupportgroup.com/2012/03/>].
70. Fotograma del filme *Drácula, de Bram Stoker* (F. Ford Coppola, 1992). Imagen reproducida por: [pinterest.com](https://www.pinterest.com/pin/438819557413880573/) [Disponible en: <https://www.pinterest.com/pin/438819557413880573/>].
71. Fotograma del filme *Drácula, de Bram Stoker* (F. Ford Coppola, 1992). Imagen reproducida por: [pinterest.com](https://www.pinterest.com/nevermore24/bram—stokers—dracula/) [Disponible en: <https://www.pinterest.com/nevermore24/bram—stokers—dracula/>].
72. Fotograma del filme *Drácula, de Bram Stoker* (F. Ford Coppola, 1992). Imagen reproducida por: [dianliwenmi.com](http://www.dianliwenmi.com/postimg_3910607.html) [Disponible en: http://www.dianliwenmi.com/postimg_3910607.html].
73. Fotograma del filme *Drácula, de Bram Stoker* (F. Ford Coppola, 1992). Imagen reproducida por: [figurehobbyclub.tw](http://figurehobbyclub.tw/forum/forum.php?mod=viewthread&tid=17088) [Disponible en: <http://figurehobbyclub.tw/forum/forum.php?mod=viewthread&tid=17088>].
74. Fotograma del filme *Drácula, de Bram Stoker* (F. Ford Coppola, 1992). Imagen reproducida por: [focusarnhem.nl](http://www.focusarnhem.nl/programma/film/Bram—Stokers—Dracula_395.aspx) [Disponible en: http://www.focusarnhem.nl/programma/film/Bram—Stokers—Dracula_395.aspx].

75. Fotograma del filme *Drácula, de Bram Stoker* (F. Ford Coppola, 1992). Imagen reproducida por: mubi.com [Disponible en: <https://mubi.com/films/bram—stokers—dracula>].
76. Fotograma del filme *Drácula, de Bram Stoker* (F. Ford Coppola, 1992). Imagen reproducida por: adorocinema.com [Disponible en: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme—5434/trailer—19396274/>].
77. Fotograma del filme *Drácula, de Bram Stoker* (F. Ford Coppola, 1992). Imagen reproducida por: listas.20minutos.es: [Disponible en: <http://listas.20minutos.es/lista/monstruos—enamorados—328683/>].
78. Fotograma del filme *Drácula de Bram Stoker* (F. Ford Coppola, 1992). Imagen reproducida por: www.operamundi—magazine.com [disponible en: <http://www.operamundi—magazine.com/2011/03/dracula—entre—el—deseo—y—la—repulsion.html>]. Consulta: 17/03/2014.
79. Fotograma del filme *Drácula de Bram Stoker* (F. Ford Coppola, 1992). Imagen reproducida por: scare—tactic.blogspot.com/2013 [disponible en: <http://scare—tactic.blogspot.com/2013/02/love—is—many—gothic—things—bram—stokers.html>]. Consulta: 17/03/2014.

Este libro fue diseñado, corregido, diagramado y publicado
por el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico
de la Universidad Central de Venezuela
en el Fondo Editorial CDCH-UCV
2024.