

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Facultad de Humanidades y Psicología

(División Humanidades)



GRADO EN ESTUDIOS INGLESES

Curso Académico: 2015/16

Convocatoria: Junio

Trabajo Fin de Grado:

For the Dead Travel Fast: la importancia del Drácula de Bram Stoker en la época victoriana y su recepción en la literatura y el cine

Autora: Alba María Fuentes Muñoz

Tutora: Alicia Valverde Velasco

RESUMEN

En este ensayo se analiza la figura del conde Drácula, personaje clave de la literatura gótica inglesa de finales del siglo XIX, en relación a su contexto histórico y literario. El principal objetivo es exponer el fundamento de la pervivencia de su mito a través de tan numerosas reinversiones y adaptaciones literarias y cinematográficas, de las cuales se examinan ejemplos concretos en el presente trabajo.

Índice

1. Introducción	4
2. El contexto de la novela gótica: influencias y repercusión de <i>Drácula</i>	5
3. El personaje literario: el <i>Otro</i> , la inversión de Cristo y el deseo encarnado	10
4. El personaje cinematográfico: del frac y la capa a la armadura y la espada	23
5. Conclusiones	36
6. Bibliografía	37

FOR THE DEAD TRAVEL FAST: LA IMPORTANCIA DEL DRÁCULA DE BRAM STOKER EN LA ÉPOCA VICTORIANA Y SU RECEPCIÓN EN LA LITERATURA Y EL CINE

Alba María Fuentes Muñoz

1. Introducción

Drácula, *opera magna* del escritor irlandés Bram Stoker y obra de referencia para la narrativa gótica victoriana, ha sido objeto de numerosas adaptaciones a lo largo de la historia y ha demostrado ser una de las obras literarias de recepción más amplia en la cultura contemporánea. Cada uno de los autores que la ha tratado ha prolongado la inmortalidad de la historia y, al mismo tiempo, la de su personaje homónimo, sublimación diabólica de los secretos del subconsciente inglés de finales del XIX. Hoy el mundo sigue girando y quedan lejos los tiempos en los que el conde campó a sus anchas por las callejuelas londinenses.

Sin embargo, su figura se ha hecho con cajas de tierra suficientes como para prevalecer oculto en las sombras de nuestro imaginario sin que podamos evitarlo, acechando el momento preciso para asestarnos un mordisco que descubra para nosotros una nueva y retorcida forma de la *verdad revelada*: el mundo es suyo y lo sabe. Esto nos lleva a preguntarnos: él, que ha provocado pesadillas a victorianos y ha hecho soñar a cineastas, ensayistas y escritores durante siglos; él, que ha vivido tantas aventuras fuera y dentro de su propia historia y compartido escenario con celebridades de la talla de Sherlock Holmes o el monstruo de Frankenstein; él, cuya existencia inmortal desafía al orden natural de las cosas y por ello ha sido aniquilado en innumerables ocasiones... ¿Qué tiene él, que *siempre* vuelve?

En el siguiente ensayo se analiza la importancia de la figura de Drácula como paradigma cultural, tanto dentro de su propio contexto literario e histórico como en tres de las más importantes adaptaciones que se han rodado sobre el personaje del conde transilvano: *Drácula* (1931), de Tod Browning; *Horror of Dracula* (1958), de Terence Fisher y *Drácula, de Bram Stoker* (1992), de Francis Ford Coppola.

Desvelar por qué la figura del conde se ha convertido en tan poco tiempo en una constante universal en nuestros medios de comunicación y producción, así como la causa de la pervivencia de su mito, es el motivo que nos llevan a este viaje al corazón de las tinieblas.

En primer lugar, se realiza una contextualización del libro de Stoker en 1897, que nos sirve como punto de partida para desarrollar un análisis crítico del conde Drácula original, señalando todas las implicaciones de su figura para la época victoriana.

A continuación, se exponen aquellos rasgos de carácter más universal que le han llevado a ser reinventado de forma tan frecuente durante poco más de un siglo, para lo cual hemos examinado algunas de las obras literarias que han convertido al conde y sus vástagos en un referente *perpetuo* de nuestro imaginario universal.

Por último, se recogen los resultados del análisis comparado entre la figura literaria y la imagen del conde en el cine, así como el retrato que de éste y de su historia han hecho los tres directores mencionados en el párrafo previo.

2. El contexto de la novela gótica: influencias y repercusión de *Drácula*

La época victoriana fue un período determinante para la historia de Gran Bretaña. En pleno apogeo de la revolución que la llevó a ser la nación europea más industrializada, Inglaterra se entregó al impulso colonizador. Amparado por lo que ellos consideraban *la carga del hombre blanco*, expresión tomada del conocido poema de Rudyard Kipling escrito en 1899, el recién estrenado imperio británico dirigido por la reina Victoria, dejó su impronta en numerosos territorios africanos y asiáticos. La teoría de Darwin levantó ampollas entre los creacionistas y aguijoneó las conciencias de los eruditos del momento, creando un miedo íntimo e inconsciente a la degeneración del ser humano (Hurley 2002: 195). Al mismo tiempo, la expansión de la educación y sobre todo de la ciencia hizo plantearse al hombre su lugar en el universo¹ y se produjo un

¹ Kelly Hurley (2002) afirma que debido a la teoría de la evolución de Darwin, los seres humanos se dieron cuenta de que eran igual al resto de especies, que no había nada providencial o *divino* en su creación y que, debido al cambio continuo de las propias especies, ellos mismos podían (igual que habían evolucionado), involucionar o metamorfosearse en algún tipo forma inhumana repugnante (*It posited that natural history (and by extension human history) progressed randomly, moving toward no particular climax, so that bodies, species, and cultures were as likely to move “backwards” as “forwards,” degenerating into less complex forms. It destroyed a comfortably anthropocentric worldview human beings were just a species like any other, developed by chance rather than providential design,*

renacimiento religioso insólito en la conciencia pública que no persistiría en el siglo XX.

Todos estos factores, unidos a la aparición del concepto de *mujer nueva* opuesto al pasivo ideal femenino victoriano, el reajuste de la sociedad de clases entre aristócratas, burgueses y trabajadores (Canales 1999) y la difusión de una variada literatura nacional e internacional que incluía a autores como Wilde, Stevenson, o Walt Whitman, configuraron el caldo de cultivo cultural, social e industrial en el que vio la luz *Drácula*, el 26 de mayo de 1897, obra que desafiaría todo lo establecido anteriormente a través de su *terriblemente* atractivo, letal e inmortal protagonista.

El libro generó opiniones controvertidas, primero entre los críticos de la prensa inglesa y luego, en 1899 y tras su publicación en Estados Unidos, entre los de la norteamericana, que igual lo caracterizaban como *terrorífico, pero a su vez excelente y una de las mejores obras de narrativa sobrenatural escritas hasta aquel momento* (*Pall Mall Gazette* 1987) como lo consideraban una novela *sensacionalista y deficiente en el arte de la estructura, así como en su sentido literario más alto* (*Athenaeum* 1897).

Un crítico en concreto, familiarizado con la naturaleza del escritor, el nimio interés que su producción literaria había despertado anteriormente y su desempeño profesional, incluso ponía en tela de juicio la autoría de Stoker:

Es casi inconcebible que Bram Stoker haya escrito Drácula. Y, sin embargo, ha debido de hacerlo. Su nombre aparece al frente del libro... es bastante difícil pensar en Bram Stoker como hombre de negocios y no digamos en que posea una imaginación capaz de plasmar a Drácula en papel (*Detroit Free Press* 1899).

Quizá el testimonio más certero sobre la impresión que *Drácula* produjo en el público inglés de la época fueran las líneas publicadas en *The Bookman*, en las que se afirmaba que a pesar de la sorpresa y el desagrado que podía provocar inicialmente el relato, se seguía adelante con su lectura. Estas palabras ilustran la condición de la novela como obra gótica, algo que será analizado con más detalle a lo largo del ensayo.

and given the mutability of species, humans might well devolve or otherwise metamorphose into some repulsive abhuman form) (Hurley 2002: 195).

Aunque la curiosidad por los vampiros en Inglaterra encontró su culminación en *Drácula*, aquélla había ido en aumento desde el siglo XIX². La primera narración que se popularizó en el país acerca del vampirismo fue *The Vampyre* (1819) de John W. Polidori -mucho se ha discutido si no fue su amigo y paciente, el afamado Lord Byron, quien inspiró a Polidori para crear a Lord Ruthven, el vampiro protagonista-. Este relato introdujo la figura del vampiro como noble oscuro y seductor, estableciendo una frontera clara con los salvajes monstruos bebedores de sangre que aparecían en las historias tradicionales de los pueblos de Europa del este³.

Otro antecedente de *Drácula* fue *Varney the Vampire; or the Feast of Blood* (1847) cuya autoría, generalmente atribuida a James Malcolm Rymer, también ha sido causa de debate entre los estudiosos del género vampírico. Esta obra fue revolucionaria en su época por el vívido y monstruoso retrato que presentaba del no-muerto y también por ser la primera narración de vampiros serializada que alcanzó la extensión de una novela.

Sin embargo, es indudable que el texto más influyente del género, antes del nacimiento del propio *Drácula*, fue *Carmilla*, del escritor irlandés Sheridan Le Fanu. Bram Stoker, que compartía nacionalidad con su autor, reconoció haberlo leído y estuvo a punto de situar la localización del castillo de *Drácula* en Estiria, nación de la que era originaria la condesa Carmilla (o Mircalla) Karnstein, quien le da su nombre a la historia. Esta, que se publicó incluida en la colección *In a Glass Darkly*, cuenta además con el mérito de incluir una relación homosexual entre sus dos protagonistas, pues tanto

² Tras las epidemias en Europa y antes de *Drácula*, aparecen muchas historias en las que los vampiros son los protagonistas. Las más destacables han sido mencionadas en los párrafos de este contexto, pero es interesante señalar algunas más: *La primera narración extensa es la de Johann Ludwig Thieck, No despertéis a los muertos, que trata de Brunhilda, noble borgoñesa que se cebaba sobre todo en los niños. (...) Gorcha y Sdenka son campesinos vampiros de Moldavia, cuyo destino se narra en La familia del vurdalak. El Kostaki de Alexandre Dumas (La dama pálida, también conocida en inglés como The Pale-Faced Lady, de 1848) era de los Cárpatos, como Drácula. Otro aristócrata de esta misma región, el conde Azzo von Klatka, es la figura central de The Mysterious Stranger (obra traducida al inglés en 1860), de autor desconocido. Sir Richard Francis Burton publicó en 1870 Vikram and the Vampire, historia de un baital de Benarés (India), situada en los primeros tiempos de la era cristiana. (...) En El Horla (1887), de Guy de Maupassant, se habla del descubrimiento del invisible Horla, una especie de vampiro espiritual. En 1894 aparecieron dos notables narraciones de vampiros. El poeta y escritor de temas fantásticos, el conde Eric Stenbock, publica su A True Story of a Vampire, sobre el conde Vardalek de Hungría, y «X. L.» (Julian Osgood Field), A Kiss of Judas, historia de Isaac Lebedenko, quien —caso único— regresa transformado en mujer vampiro. Justo antes de Drácula, en 1896, Mary E. Braddon —vecina de Stoker— publica la historia de lady Adeline Ducayne (Good Lady Ducayne), que se alimenta de la sangre que le proporciona su médico. (Klinger 2008: 590).*

³ El término *vampiro*, de origen magiar, forma parte de la cultura mitológica de Eslovenia, Rusia, Serbia, República Checa, Hungría, Austria y la parte oriental de Alemania, lugares donde se ha registrado una mayor asiduidad en el uso de esta palabra, según el estudio del historiador Raymond McNally (1974: 10).

el vampiro (Carmilla) como su víctima (Laura) son ambas mujeres y es además la cumbre para obras anteriores que incluían vampiresas en el rol del antagonista principal. Teniendo en cuenta el férreo rechazo que la homosexualidad sufría en la era victoriana, la inserción de un argumento con implicaciones lésbicas podría parecer algo escandaloso, pero también es cierto que el lesbianismo no estaba penado por la ley en aquellos años (a diferencia de las relaciones sexuales entre hombres) aunque sí era considerado uno de los “males de las mujeres” atribuidos a estas por su género, y entre los que se cuenta la tristemente célebre *hysteria* femenina.

Otra obra que la profesora de Literatura Inglesa Nina Auerbach (1982) sugiere que influyó en la novela de Stoker es *Trillby* (1894) de George Du Maurier, un *bestseller* que, aunque es poco leído hoy, fue un gran éxito en su tiempo (Auerbach 1982: 15-34). Exploraba los terrenos del control mental y un influjo casi vampírico a través de la relación que existía entre dos de sus protagonistas: el zíngaro Svengali y Trillby, una muchacha débil y enfermiza a la que convierte en una gran cantante por medio de la sugestión hipnótica. La idea de que esta obra pudiera servir como influencia en la de Stoker tiene sentido por todo ello, aunque conviene señalar que *Drácula* estaba todavía lejos en el tiempo cuando *Trillby* fue publicada.

Drácula, como novela, se encuadra en la vertiente gótica que caracterizó gran parte de la producción literaria victoriana del *fin de siècle*. En palabras de David Punter, el gótico puede ser considerado como *un género delimitado históricamente o una tendencia persistente y de mayor alcance, que permea la ficción como un todo* (Punter 1996: 12). Su base es fundamentalmente sociocultural, pues se caracteriza por la transgresión social y exploración de los tabús que dominan la cultura en relación a la que se escribe. En palabras de Kelly Hurley:

Cuando aparecen los síntomas de incredulidad convulsiva, esto es, el personaje entra en pánico por la incapacidad de interpretar un evento que le es ajeno, extraño, en ese momento somos conscientes de haber alcanzado el límite del sistema de creencias de la cultura en la que ha aparecido el texto, permitiéndonos averiguar qué es lo que esa cultura concibe como normal y dónde en concreto entramos en el terreno de lo imposible. (Hurley 2002: 204)⁴

⁴ En el original puede leerse: *More importantly, the appearance of the symptom of convulsive uncertainty –the character’s panicked inability to interpret the strange event– lets us know we have breached the knowledge systems of the text’s culture, thus allowing us to determine where normal realities end and alternate or impossible realities begin for that culture* (Hurley 2002: 204).

Un buen ejemplo de esto sería la reacción de Jonathan Harker cuando ve al conde trepando por la pared de su castillo:

Pero mis sentimientos se transformaron en repulsión y terror cuando vi que todo su cuerpo emergía lentamente por la ventana y comenzaba a deslizarse por el muro del castillo, (...) cabeza abajo, con la capa desplegada en torno suyo como si de grandes alas se tratase. Al principio no podía dar crédito a mis ojos. (...). Siento que me invade el terror que me inspira este horrible lugar, tengo miedo — un miedo espantoso— y no tengo escapatoria. (Klinger 2008: 79)

Las obras que podrían catalogarse como góticas en la época victoriana, asimismo, abogaban por un contraataque *sobrenatural* ante el realismo emergente propio de la época; es más, nos permitían conocer las preocupaciones culturales del contexto en el que se hallaban inmersas *a través* de lo sobrenatural.

Drácula es, ni más ni menos, que la encarnación sobrenatural y diabólica de todo aquello que en aquel momento histórico se consideraba una amenaza para el bienestar social y moral. En palabras de Robin Wood y Richard Lippe, es un *monstruo específicamente cultural engendrado por miedos específicamente culturales* (1979), no solo el *doppelgänger* del honorable caballero inglés, comparable a Hyde en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de R. L. Stevenson; la invención de Drácula va más allá, adentrándose en la expresión posromántica del demonio medieval.

La caracterización original de Stoker ha tenido peso en las diversas adaptaciones, reinvisiones y transmisiones de su obra, puesto que es inherente a su personaje, cuya figura reaparece continuamente en nuestros medios porque es quizá la personificación literaria más brillante del Mal que jamás haya concebido un escritor, tanto sincrónica como anacrónicamente:

Y de ahí la primera legitimización ideológica de Drácula (del vampiro), es decir, del Diablo concebido no ya como el que sabe mal [o la estructura feudalizante de querer saber el saber de Dios] sino como el que vive mal. Pues en efecto: del mismo que el espíritu (puro) sólo se exhibe (se expresa directamente) en la voluntad (pura), del mismo modo el espíritu puro malo sólo podría expresarse (exhibirse) tras la imagen de la voluntad (pura) mala: el vivir de Drácula. (Rodríguez, 2012: 100)

En el prólogo a la edición de *Drácula anotado* publicada por el prestigioso investigador literario Leslie S. Klinger, el escritor Neil Gaiman (2008) plantea a los

lectores cómo un artículo en los periódicos ingleses había intentado poner de manifiesto que la mayoría de jóvenes de Gran Bretaña tenían escasos conocimientos acerca de la historia de su país. Para ello aludía a que muchos de los adolescentes consideraban que Ricardo Corazón de León o Winston Churchill eran personajes de ficción, mientras que defendían a capa y espada la existencia de figuras literarias del calibre de Sherlock Holmes o el Rey Arturo. Gaiman señala con precisión que en ese artículo no se hace alusión a Drácula, quizá por tratarse de un extranjero como protagonista de una de las obras más conocidas de la literatura inglesa. Sin embargo, sostiene a su vez que, si le preguntaran por la posible existencia del conde, él diría que cree en él. Y las palabras del escritor, aunque audaces, no son en absoluto descabelladas. Giovanni Papini afirmaba en su obra *Retratos*, allá por 1913, que

Don Quijote no es ya hoy en día el personaje de una novela (...). Pertenece, como Ulises, como Gulliver, (...) como Fausto (...), a esa raza humana que no está descrita en ningún manual de antropología; pero (...) tan viva, que sus ciudadanos pueden esperar la inmortalidad. Estos seres, que nunca fueron de carne, tienen un alma en nuestra alma; tienen incluso cuerpo en nuestras fantasías; conocemos sus costumbres y sus mañas; sabemos sus pensamientos, sus gustos y adivinamos lo que harían y dirían en determinadas circunstancias. (...) encarnan un lado, un carácter, un aspecto de la Humanidad. Son tipos eternos, ideas platónicas, protagonistas del drama del espíritu y, por eso, más verdaderos que los hombres que pasan por nuestro lado y que tienen una ficha con su nombre en el censo gubernativo. (Papini 1913: 62-63)

Bram Stoker dio forma última a una constante literaria, al sentir reprimido de una época y creó igualmente un sujeto universal, que no respondía únicamente a su propia cultura, sino a miedos, deseos e inquietudes con las que todos los seres humanos podían empatizar: el miedo al que es diferente, la sexualidad latente pero que no está bien considerada (como ha sido el caso históricamente de la homosexualidad) y el anhelo profundo humano por burlar a la muerte y preservar el cuerpo incorruptible.

3. El personaje literario: el *Otro*, la inversión de Cristo y el deseo encarnado

En el presente epígrafe se analiza la figura de Drácula en la novela de Stoker, centrándonos en su concepción como monstruo gótico opuesto a la doctrina cristiana y en aquellos rasgos de su personalidad que destacan en el texto a través de sus ámbitos de actuación y la interacción con otros personajes.

Lo primero que hay que señalar sobre el personaje de Drácula en la novela homónima es que todo lo que conocemos sobre él llega a nuestros oídos por los testimonios de segundas personas y, a pesar de los esfuerzos del grupo de cazavampiros de reunir toda la información al respecto, como las grabaciones de Seward o el diario que Jonathan llevó a Transilvania, sin la figura del narrador omnisciente es imposible estar completamente seguros de que todo lo que leemos es cierto y no una visión sesgada o manipulada de cada uno de los integrantes de la historia.

Debido a que el libro está escrito como una sucesión de cartas y diarios, conocemos la mayoría de hechos que ocurren a través del recurso de la analepsis, excepto en los casos en que el personaje que escribe manifiesta que lo está haciendo en ese preciso instante, como en la última noche en que Drácula visita a Lucy en su casa: *Escribo esto y lo dejo para que lo encuentren y nadie tenga, por si acaso, problemas por mi culpa* (Klinger 2008: 226).

Por todo ello solo podemos escuchar la voz del vampiro de forma indirecta, por medio de una traslación temporal, a través de los fragmentos de diario en los que se recuerdan conversaciones con él, pero no tenemos papeles escritos de su puño y letra y por tanto es imposible conocer su opinión explícita sobre los hechos, sus pensamientos íntimos o sus planes, a diferencia de lo que ocurre con el resto de personajes. Sus actos, la imagen de ellos que nos presenta Stoker, no son sino la interpretación del grupo de cazavampiros.

Esta premisa ha llevado a muchos escritores, como Fred Saberhagen, autor de *The Dracula Tape*, a exponer su propia opinión sobre hasta qué punto es plausible la inocencia del conde en cuanto a los hechos de los que se le acusa, así como a relacionarle con figuras célebres de la época reales y ficticias, tales como Jack el Destripador o Sherlock Holmes⁵.

Por otro lado, Stoker acertó al escoger la novela epistolar como vehículo para configurar su relato de terror, debido a que exponer la problemática del texto a través del ámbito privado de los implicados, dotó a los sucesos de una mayor verosimilitud, lo

⁵ Saberhagen escribió también la serie de nueve libros al respecto, *The Holmes-Dracula File*, en la que el conde colabora con el detective del 221B de Baker Street para dismantelar una conspiración absurda dirigida por John Seward. Sobre la relación con El Destripador, el propio Stoker sugiere en el prefacio de su obra, de forma algo inquietante, que los crímenes de Drácula, *parecen tener el mismo origen y causaron tanta repugnancia entre las gentes como los asesinatos de Jack El Destripador* (Klinger 2008: 6).

que se completa con el uso de telegramas o recortes de periódicos, estos últimos dotando a la historia de una realidad que el propio autor defiende desde el principio: *Estoy totalmente convencido de que no cabe dudar en absoluto de los sucesos aquí descritos, por increíbles e incomprensibles que puedan parecer a simple vista.* (Klinger 2008: 5).

A la llegada al castillo, Drácula recibe a Harker de un modo peculiar: le da la bienvenida y le pide que entre por su propia voluntad, quedándose inmóvil como una estatua a continuación:

El anciano extendió hacia mí su mano derecha con un gesto de cortesía y dijo en un excelente inglés, si bien con extraña entonación: —¡Bienvenido a mi casa! ¡Entre libremente y por su propia voluntad! No hizo intención alguna de acercarse a mí, sino que permaneció donde estaba, al igual que una estatua, y como si su gesto de bienvenida le hubiese convertido en piedra. Sin embargo, en el instante mismo en que traspasé el umbral, se adelantó con una especie de impulso y, alargando su mano, tomó la mía con tal vigor que me hizo vacilar (Klinger 2008: 44).

Este gesto inquietante es una llamada de atención a una vieja superstición que posiblemente los lectores de Stoker conocían de sobra: para pactar con el *diablo*, debes de estar predispuesto a ello y por eso es el viajero quien debe decidir si entra o no en la morada del conde.

Una vez Harker ha atravesado el umbral del castillo, Drácula toma su equipaje y le conduce a su habitación de la forma más hospitalaria... si bien al convertirse en su invitado, el abogado también ha caído en las garras de su anfitrión, ha entrado en la que durante un mes será su prisión y en la que podría convertirse en su tumba. El conde se desmarca como *inhumano*, usando el término propio de la teoría sobre literatura gótica, desde el momento en que Harker penetra en su morada: no solo por su inquietante aspecto y su fuerza fuera de lo común (que el abogado ya había visto antes en el cochero y que le lleva a cuestionar la identidad del propio Drácula) sino por denominarse a sí mismo como *cazador*:

Parecía haber un extraño silencio por doquier, pero poniendo atención pude escuchar, viniendo de las profundidades del valle, el aullido de muchos lobos. Los ojos del Conde resplandecieron, y dijo: —Escúchelos: los hijos de la noche. ¡Qué concierto hacen! —y notando, supongo, algún gesto extraño en mi rostro, añadió— : Ah, señor mío, ustedes, los habitantes de las ciudades, no pueden comprender lo que siente el cazador. (Klinger 2008: 48)

Señalarse a sí mismo como depredador en oposición a los inocentes urbanitas como Harker, bien pudiera ser una forma metonímica de referirse al resto de la humanidad civilizada, lo que nos lleva a pensar que el conde no es un ser civilizado como tal, sino que es mucho más cercano a la naturaleza y a la bestia de lo que en un principio se entrevé; esta cuestión posteriormente nos la confirma su descripción física. Por otra parte, debido a que se alimenta de seres humanos, el vampiro se encuentra por encima del humano convencional en la cadena alimenticia; es un eslabón superior en un siniestro proceso evolutivo.

Al mismo tiempo, el conde se describe como miembro de uno de los más grandes linajes que han conocido Centroeuropa y Europa del Este. Declara ante Harker ser un *székely* (húngaros que se habían establecido en la Transilvania oriental en época desconocida para servir como *széklers* o guardianes de la frontera) y provenir de la estirpe de Atila, el huno. Atribuye a su honorable ascendencia haber hecho de la historia de su país lo que es en ese momento y da fe de que han participado en la guerra contra los turcos, lo que le ha valido ser identificado de forma directa por estudiosos de la obra con la figura de Vlad Tepes, o *El Empalador* (además de que éste y su ascendencia y descendencia cercana compartieran el sobrenombre de Drácula con el conde).

Esta hipótesis es el pilar del libro de Elizabeth Kostova *La historiadora* (2005), uno de los más importantes *bestseller* que se han escrito al respecto, cuya conclusión es considerada por los historiadores de Drácula y Vlad Tepes, Radu Florescu y Raymond McNally, como la demostración de la correspondencia entre ambas identidades, pero sin embargo no hay material fidedigno en el libro que desvele esta información como correcta, más allá de las propias indagaciones que hace Van Helsing tras leer el diario de Jonathan. Por el contrario, como observa el crítico literario Clive Leatherdale en su obra *Dracula Unearthed* (1998), esa hipótesis sobre la correspondencia entre Vlad *El Empalador* y el conde Drácula, no tiene valor alguno como retrato histórico por ser muy vaga y contradictoria.

A medida que el extenso monólogo del conde avanza, sus exhortaciones nos hacen pensar en lo orgulloso que se siente de pertenecer a su propio linaje envuelto en la leyenda:

—*Nosotros los székelys tenemos derecho a estar orgullosos, pues por nuestras venas corre la sangre de pueblos muy valientes que lucharon como lucha el león,*

por el dominio. Aquí, en este remolino de razas europeas, la tribu de los ugros trajo desde Islandia el espíritu guerrero que Thor y Odín les infundieron, y que con sus berserkers desplegaron con tan feroz violencia en las costas de Europa, sí, y también de Asia y de África, hasta el punto de que las gentes creyeron que se trataba de los mismísimos hombres lobo. Cuando llegaron aquí se encontraron con los hunos, cuya furia guerrera había assolado la tierra como un fuego viviente, hasta el punto de que sus víctimas pensaron que por sus venas corría la sangre de aquellas antiguas brujas que, expulsadas de Escitia, se habían apareado con los demonios del desierto. ¡Necios, necios! ¿Qué demonio o qué bruja fue nunca tan grande como Atila, cuya sangre corre por estas venas? —y levantó sus brazos—. (...) ¿Quién con mayor satisfacción que nosotros entre las cuatro naciones recibió «la espada sangrienta» o ante su llamada a la lucha acudió con mayor presteza junto al estandarte del rey? (...) ¿Quién fue, sino alguien de mi propia estirpe, quien como voivoda (...) derrotó a los turcos en su propio territorio? ¡Fue un Drácula, en efecto! (Klinger 2008: 69-70)

Poco queda, sin embargo, de la vieja familia Drácula, si tomamos por cierta la perorata del conde, salvo un vástago inmortal, quién sabe si tres vampiresas (por lo menos dos de ellas guardan semejanza con el conde, por lo que podrían ser familiares suyas) y su lúgubre castillo perdido en el corazón de Transilvania.

El castillo en sí es una trampa construida con alevosía y cuidado: puertas cerradas por doquier, ventanas demasiado altas como para que nadie (a excepción del propio Drácula) pueda entrar o salir, las vampiresas acechando... además de que su aspecto oscuro, viejo y amenazador es una representación de la figura de su señor.

Es cierto que en la narrativa gótica los castillos siniestros en medio de lugares agrestes eran un recurso común, pero en este caso, se trasluce algo de la genialidad de Stoker al hacer uso de este tipo de hogar para su vampiro. Una vez que caes en los brazos de Drácula, entras en un terreno inexplorado salvo en tus más salvajes sueños: es imposible sustraerse a su influjo, estás esclavizado, atrapado en un trance que acaricia los lugares más íntimos y ocultos de tu mente y del que salir, a menudo, puede costar la muerte. Intimar con el conde es experimentar el miedo, el deseo y la eternidad pagana, sensaciones que aguardan a Harker en una morada que, al igual que su señor, se erige imperturbable tras el paso de los siglos.

Sin embargo, y como bien nos hace notar Juan Carlos Rodríguez en su ensayo “*Drink from me and live forever: Drácula y los espejos del Mal*”, el castillo, aunque representación brillante de su amo, no es sino un decorado artificial adyacente. *Drácula para estar vivo, necesita su propio espacio privado, su propio hogar. Y como su vida es*

la muerte (...) – el ataúd – y, por extensión, la ciudad de los ataúdes: el cementerio. (2012: 104). Puesto que no conocemos la dimensión privada del conde, tiene sentido considerar el castillo un trasunto de él mismo como figura, pero lo que subyace en las entrañas del monstruo está tan oculto a nuestra vista como ataúd enterrado en la tierra.

Asimismo, el hecho de que Drácula fuera originario de una tierra inhóspita para la mayoría de ciudadanos del imperio británico era un hecho que, para el público inglés del *fin de siècle*, reforzaba la visión del conde como una amenaza; él mismo, incluso, no quiere ser considerado un extranjero en su nuevo país y por eso intenta eliminar su acento casi por completo (Klinger 2008: 54).

A menudo se cataloga la obra de Stoker, que localizó muy inteligentemente la acción de la novela en Transilvania, *región lo bastante remota como para afincar un mito*, en palabras del historiador Märtin (1983: 11), como una novela de invasión, género cuyo fundamento ideológico se debe al miedo que tenían los ingleses a ser invadidos por alguna fuerza extranjera sin poder oponer resistencia; esto no es ni más ni menos que el temor que como legado inconsciente dejó el propio afán colonialista anglosajón y daría pie tanto a novelas bélicas como a las posteriores novelas de fantasía científica basadas en invasiones alienígenas, como *La guerra de los mundos* de H. G. Wells. A fin de cuentas, la traducción literal de la palabra *alien*, nombre que se usa desde 1953 en el ámbito literario (*Etymonline*, 2001) para designar a seres de otros planetas (y que procede del latín), no significa sino *extranjero*. La conquista de Inglaterra por parte de Drácula y la consecuente normalización de la raza vampírica en el imperio es la espina dorsal de la serie de novelas de Kim Newman encabezadas por *El año de Drácula* (1992).

Astuto, culto y poseedor de una extensa biblioteca, Drácula se ha dedicado durante siglos a estudiar la cultura de Inglaterra, como evidencian los libros que Jonathan encuentra en el castillo, con la firme intención de hacer de este su nuevo país; sabe más del vecindario donde se encuentra Carfax que el propio abogado que buscó y eligió la que habría de ser su morada y su inglés, de acuerdo con el juicio que de él hace Harker, es muy bueno. Todo parece indicar que ha elaborado un plan complejo para instalarse definitivamente en la capital inglesa, quién sabe con qué oscura intención, porque detrás de su trato educado y hospitalario, se esconde un individuo manipulador y

calculador. Van Helsing habla de él, tras haber llevado a cabo su investigación, en los siguientes términos:

(...) en vida fue un hombre excepcional. Soldado, hombre de Estado y alquimista, que después llegó a representar el más alto desarrollo del conocimiento científico de su época. Tenía una poderosa inteligencia, una cultura sin parangón, y un corazón que no conocía ni el miedo ni el remordimiento. Se atrevió incluso a ir a la Scholomance, y no hubo rama del saber que no tocara. Bien, sus poderes mentales sobrevivieron a su muerte física, aunque parecería que su memoria no era perfecta. En algunas de sus facultades mentales ha sido, y es, sólo un niño, pero está creciendo, y algunas cosas suyas que eran infantiles al principio son ahora propias de un hombre. Está experimentando, y lo está haciendo bien, y de no haber sido porque nos hemos cruzado en su camino, podría llegar a ser todavía (y puede ser así si fracasamos) el padre o el promotor de un nuevo orden de seres cuyo camino ha de conducir hacia la Muerte, no hacia la Vida. (Klinger 2008: 427)

Este planteamiento tan poco halagüeño sobre las intenciones de Drácula con el que Van Helsing finaliza su discurso, es la conclusión natural típica a la que llega el lector al enfrentar el recuento de los eventos descritos por Jonathan en el diario que llevó a Transilvania. El comentario sobre el cerebro de Drácula puede referirse a que, a fin de cuentas, el conde está explorando territorios desconocidos para él en Inglaterra, tanto literalmente como a la hora de adentrarse en una profusión de nuevos estímulos y descubrimientos, nuevas experiencias en la nación inglesa moderna para los que no está preparado empíricamente, sobre los que no tiene una base previa. Aunque en principio no conoce el terreno, como bien afirma Van Helsing, esto ya está cambiando. Difícilmente podemos ver ninguna traza de la mente de un niño en Drácula más allá de este asunto, más si tenemos en cuenta el maquiavélico comportamiento que demostró en Transilvania, manteniendo a Jonathan Harker como prisionero cuando consideró que podía desvelar su verdadero rostro ante el mundo, para después abandonarle a la merced de las tres mujeres vampiro:

(...) mientras el Conde Drácula hablaba, había algo en sus ojos y en su actitud que me hizo recordar que yo era un prisionero y que, aunque quisiera, no tenía otra elección. El Conde vio su victoria en mi inclinación de cabeza y su poder en mi rostro turbado, pues comenzó de inmediato a utilizar ambas cosas, pero a su propia manera, delicada e irresistible:

—Le ruego, mi joven y buen amigo, que en sus cartas no trate de nada que no sean asuntos profesionales. Sin duda les gustará a sus amigos saber que usted se encuentra bien y que está deseando volver con ellos, ¿no es así? (Klinger, 2008 76-77)

Parece obvio que desde el principio de la historia Drácula buscaba poder disponer de su abogado a sus anchas, hasta el punto de ejercer un control ilimitado sobre él. Por el libro nos enteramos de que le pidió a Mr. Hawkins que le enviara un intendente que no supiera alemán, el único idioma con el que un inglés sin conocimiento del idioma rumano ni los dialectos de la zona podría haber entablado una conversación a duras penas con los habitantes de los Cárpatos. ¿Tal vez no quería que los lugareños de las aldeas cercanas previnieran a su abogado en su contra, como efectivamente lo hicieron? Cuando el conde insta a Harker a escribir sus últimas tres cartas desde Transilvania, es el propio Drácula quien le da las fechas (para aquel entonces ya se le ha caído la máscara ante él) y Jonathan siente que la que encabeza la carta para Mina es su fecha de muerte, no solo por la sugestión mental a la que el vampiro le tiene sometido, sino porque desde el encuentro con las vampiresas, sabe que Drácula le ha condenado. Sin embargo, el diablo no va a matarle, sino que va a dejarle a la merced del infierno que es su morada, sin escapatoria, mientras viaja a extender sus dominios a una nueva tierra.

A juzgar por lo que se relata en la novela, el conde tiene capacidad para cambiar su aspecto, se disfraza o se rejuvenece a medida que se alimenta con cierta regularidad, pero en Transilvania se presenta ante Harker como un anciano vestido de negro de los pies a la cabeza, devoto de un luto perenne y oculto tras un poblado bigote blanco. Su piel es fría como la de un cadáver. La descripción física detallada que el joven abogado nos hace de él se asemeja más a la de un hombre-lobo que a la de un vampiro contemporáneo:

Pude entonces observarle y descubrí que tenía una fisonomía muy acusada. Su rostro era notoriamente aguileño y alto el puente de su nariz, la cual era delgada y con las aletas arqueadas de modo peculiar; la frente la tenía asimismo alta, y abombada, y escaso cabello en torno a las sienes, pero muy abundante por lo demás. Las cejas, muy pobladas y casi juntas, (...) parecían curvarse debido a su profusión. La boca, hasta donde pude verla bajo el espeso bigote, tenía un aspecto firme y más bien cruel, con dientes extrañamente blancos y afilados que le asomaban por entre los labios, cuyo notable color rojo era una muestra de asombrosa vitalidad en un hombre de su edad. En cuanto a lo demás, sus orejas eran muy blancas y terminaban de forma muy puntiaguda, la barbilla, ancha y fuerte, y las mejillas firmes, aunque delgadas. La impresión general que daba era de extraordinaria palidez.

Hasta ahora sólo había visto sus manos por el dorso, mientras las tenía apoyadas sobre las rodillas, junto a la chimenea, y me habían parecido más bien blancas y delicadas, pero ahora, teniéndolas tan cerca, me di cuenta de que eran toscas, anchas y con dedos rechonchos. Y algo muy extraño: tenía vello en el centro de las

palmas. Las uñas eran largas y finas, y terminadas en afilada punta. Cuando el Conde se inclinó hacia mí y me tocó con sus manos, no pude por menos de reprimir un estremecimiento. (Klinger 2008: 46-47)

Harker no necesita su conocimiento de fisonomía, ciencia que se popularizó durante la era victoriana para determinar la psicología de una persona a través de su físico y las manifestaciones de este -apadrinada por el criminólogo Lombroso y posteriormente por el mismísimo Sigmund Freud- para entender que se encuentra frente a frente con un sujeto acusado de un importante atavismo; un hombre cuyo aspecto muestra rasgos bestiales que evidencian que, o bien no es humano, o bien el ser humano está más cerca de la bestia de lo que cualquier caballero victoriano se atrevería a reconocer. Este pensamiento es uno de los miedos ancestrales que la teoría de Darwin indujo en la mente del mundo civilizado y que sería, como lo fueron los primeros vestigios de la novela de invasión en su momento (y la propia narrativa gótica), el germen de una vastísima producción en literatura de ciencia-ficción (Hurley 2002: 195)

Es interesante señalar un cambio fundamental entre la impresión de Mina hacia el aspecto del conde en comparación con la de su marido, ya que ella considera que su semblante es *cruel* y, a juzgar por sus propias palabras, no le resulta atractivo, pero no puede dejar de describirlo como *sensual*, lo cual nos hace pensar que quizá no es del todo sincera en su apreciación: *Su rostro no era atractivo; era un rostro duro, y cruel, y sensual, y sus grandes dientes blancos, que parecían todavía más blancos debido a que sus labios eran muy rojos, eran agudos como los de un animal* (Klinger 2008: 263). Recordemos que en ese momento, además, el conde parece haber rejuvenecido, pues su cabello se ha vuelto oscuro. No es necesario que se aclare explícitamente que esto es debido a la reciente ingestión de sangre humana.

La sangre es el alimento primordial del conde Drácula. La creencia de que el consumo de sangre alarga la vida se remite a los pueblos antiguos, a religiones históricas de Oriente y Occidente; en el libro de Stoker, a su vez, está íntimamente relacionado con la creencia cristiana, representando la inversión de su doctrina:

Quien beba mi sangre...: Drácula es el hijo literalmente encarnado, literalmente terreno y por tanto su reino no es propiamente este mundo, sino la concreción máxima de lo terreno – de este mundo – los cuerpos. Y no anhela – ni ofrece – alimentos corporales inmediatamente transmutados – transustanciados – en algo espiritual: no se alimenta de un pan y un vino – un cuerpo y una sangre – inmediatamente convertidos en espíritu de Dios, sino que se alimenta de un cuerpo

y una sangre literalmente terrenos: mi reino sí es de este mundo. Drácula no quiere almas sino cuellos, no quiere espíritus sino cuerpos. De ahí el acierto, literalmente grandioso, del signo de los colmillos: no la boca, o la dentadura en general, sino el signo de aquellos dientes que esencialmente sirven para morder (Rodríguez 2012: 105).

La sangre en el libro va ligada también a la sexualidad. Van Helsing, tras la muerte de Lucy, tiene un ataque de risa histérica al pensar que la muchacha ha tenido la sangre de cuatro hombres en sus venas, incluida la suya propia, lo cual le lleva al sentirse parte (aunque no se diga explícitamente) de una especie de extraño adulterio o unión polígama que le ha unido como *marido* a Lucy, como le confiesa a Seward tras el entierro de la joven:

(...) ¿qué me dice usted del pobre Art y de su dolor? Porque su corazón estaba sencillamente destrozado.

—Su caso es igual. ¿No dijo que la transfusión de su sangre la había convertido verdaderamente en su esposa?

—Sí, y para él se trata de una idea tierna y consoladora.

—Sin duda. Pero hay una dificultad, amigo John. Si es así, ¿qué ocurre entonces con los otros? ¡Ja, ja! Entonces, esta doncella tan dulce sería poliándrica y yo, con mi pobre esposa muerta para mí pero viva según la ley de la Iglesia, dicho sea sin bromear, yo incluso, que soy un marido fiel a la que ahora es mi no-esposa, soy bígamo. (Klinger 2008: 267)

Drácula, al igual que es la inversión de la figura de Cristo, desafía los sacramentos cristianos de la eucaristía y el matrimonio. En su castillo, convive con tres mujeres vampiro que parecen estar emparentadas con él, pero que han sido categorizadas durante siglos como sus *novias*; fuera ésta o no la intención inicial de Stoker, el imaginario colectivo ha hablado y la mente del lector, transgresora, se rebela contra la unidad matrimonial al uso en favor del *incesto* y la *poligamia*, ya mencionada en el párrafo anterior. Las *hermanas*, son la figura de la mujer *fállica* que los victorianos temen, sexualmente libre y exuberante; rebelde y por lo tanto, demoníaca.

La sangre del vampiro lleva consigo la muerte, no la vida como la de Cristo; cuando desea convertir a Mina en vampiresa, la somete a un ritual que es tanto la sublimación de una violación al uso (viendo la succión de la sangre de Drácula como una posible felación forzada), como una eucaristía invertida, en la que el cuerpo sacrificado es el del participante, su cuerpo mortal y la sangre conlleva una vida eterna maldita en el plano terrenal.

Y tú, su ser más querido, eres ahora para mí carne de mi carne, sangre de mi sangre familia de mi familia, mi generoso lagar por un tiempo, y serás después mi compañera y mi ayudante. (...) A partir de ahora, acudirás a mi llamada. Cuando mi mente te diga “¡Ven!”, atravesarás tierra o mar para obedecerme; para lo cual, ¡termina esto!. Se abrió entonces la camisa, y con sus largas y afiladas uñas se rompió una vena del pecho. Cuando la sangre comenzó a brotar, cogió mis manos con una de las suyas, sujetándolas fuertemente, y con la otra me agarró por el cuello y me apretó la boca contra la herida, de tal manera que o me asfixiaba o tragaba algo de... (Klinger, 2008: 408-409)

Drácula además cuenta con un seguidor fanático, el loco Renfield, zoófago que considera que se puede prolongar la vida propia hasta alcanzar la eternidad ingiriendo seres vivos: cuantas más vidas ha ingerido ese animal en el momento de ser devorado, más tiempo prolongará la existencia de aquel que se alimenta de él. A medida que avanza la novela, va extrapolando a los humanos su pensar y bajo la influencia de Drácula, a cuya presencia y movimientos Renfield parece ser susceptible, toma el vampirismo como doctrina por la que alcanzar la inmortalidad, hasta el punto de llegar a atacar a John Seward para beber su sangre:

Cuando llegaron precipitadamente los celadores y nos fijamos en él, me puso realmente enfermo lo que estaba haciendo. Tumbado boca abajo en el suelo, lamía como un perro la sangre que había caído de mi muñeca herida. Reducido con facilidad, se fue, para mi sorpresa, muy tranquilamente con los celadores, repitiendo una y otra vez: «¡La sangre es la vida! ¡La sangre es la vida!» (Klinger 2008: 225)

Además Renfield, aunque aparentemente es un lunático que adora al conde, también es el único que nos descubre su verdadera identidad sublimada, a través de una cita bíblica: (...) *yo pensé que parecía que estaba diciendo; “¡Todas estas vidas te daré, ay, y muchas más y más grandes, durante edades sin fin si postrándote me adorares!” (...) antes de darme cuenta de lo que estaba haciendo, me encontré a mí mismo abriendo la ventana y diciéndole a Él: “¡Entra, mi Señor y Maestro!” (Klinger 2008: 398)*

Como complemento a toda la iconografía cristiana, Drácula es capaz de transformarse en murciélago, el opuesto directo de la paloma blanca que representa a Dios, símbolo igualmente de noche y criminalidad. También puede convertirse en lobo o en ratas, sugiriendo esto no ya que tiene algún tipo de control sobre las bestias y las plagas, sino que él mismo es una bestia y trae la plaga (el vampirismo). Otro de sus

poderes es transformarse en niebla y es capaz de colarse por estrechas hendiduras; tiene la fuerza de veinte hombres y puede ejercer amplio control mental sobre las víctimas a las que trata de convertir a su *especie*. Así ocurre con Mina tras el último de sus ataques. Drácula encarna, por su aparente condición de ente *sobrehumano*, el conflicto entre la ciencia y lo sobrenatural, pues tanto Seward como Van Helsing tratan de explicar el comportamiento del vampiro en términos científicos, de criminología y psicológicos, pero lo único que tienen para defenderse contra el conde son enseres religiosos y viejas supersticiones, como el uso del ajo, cuyo origen parece relacionado con la porfiria, enfermedad de síntomas muy parecidos al vampirismo y cuyos efectos se veían empeorados por el ajo.

Ya se ha comentado anteriormente la tara que supone que el libro no recoja testimonios personales escritos por el conde, pero también es cierto que la construcción original del personaje de Stoker se adecuaba al público al que iba destinado el libro al no mostrar la dimensión personal del señor de los vampiros. Drácula es el chivo expiatorio en forma de abominación gótica por el que el público victoriano podía experimentar la liberación de sus más ocultos deseos a través de la mano de *Otro* y asimismo, su muerte a manos de hombres justos constituía una suerte de catarsis para el lector, al ver cómo la encarnación de todo aquello que era inmoral, perverso o una amenaza social (y sin embargo *deseable*) era aniquilado y silenciado, devuelto a ese rincón inhóspito de la mente que se había deleitado durante la lectura⁶.

Por tanto, ¿qué cabida tienen los sentimientos para un ser que en realidad es la encarnación de un sentimiento puro: miedo, deseo, fascinación por lo prohibido, liberación sexual? Drácula es un monstruo gótico del subconsciente humano y los monstruos no tienen dimensión íntima; lo más cercano que conocemos sobre sus sentimientos en su historia canónica, por boca propia, es que en el pasado fue capaz de amar, presumiblemente cuando era humano (Klinger 2008: 86), como afirma durante la escena que presencia Harker entre él y sus novias... Y aun así, ninguno de los eventos que ocurren en el libro podría inducirnos a ver en el vampiro ningún tipo de expresión emocional positiva, por ciertas que pudieran ser sus palabras.

⁶ *Gothic monsters, then, are displaced and distorted versions not only of tendencies repressed across a culture, but also of the "bad" subject (the Other) with whom those tendencies have already been identified, and who has already been labelled monstrous. The Gothic may kill off the monster in such a way as to effect catharsis for the viewer or reader, who sees his or her unacceptable desires enacted vicariously and then safely "repressed" again, or it may encourage sympathy for the monster and thus serve to critique the cultural norms which the monster violates.* (Hurley, 2002: 198)

Es interesante señalar al mismo tiempo que Mina, el representante más cercano a la *Mujer nueva* (símbolo de la ruptura con el ideal sumiso femenino victoriano) en el libro, siente compasión por un segundo por Drácula, aunque enseguida parece liberar su mente de ese pensamiento: esto la lleva a demostrar una mente crítica en cuanto a que es capaz de sentir empatía o pena por el monstruo gótico, lo que significa cuestionar las normas culturales que el monstruo transgrede, pero apartar esta idea de su mente confirma que ella no está preparada para abrazar por completo el nuevo modelo femenino, aunque se ponga de manifiesto que tiene la posibilidad y la capacidad para hacerlo.

Un dato importante a tener en cuenta es que en ningún momento del libro se relata cómo Drácula ha llegado a ser un vampiro y aunque habla de su familia y hazañas del pasado, su historia personal es un misterio. El misterio en el que se halla embargada la figura del conde despierta la creatividad del imaginario literario y cinematográfico más variopinto, como muchos otros detalles de la novela para los que los lectores nunca han encontrado explicación.

Neil Gaiman (Klinger 2008: xv-xviii) sostiene que los motivos principales para la pervivencia de *Drácula* y su éxito como obra de arte, son su debilidad como novela y lo subjetivo e incompleto de los testimonios de sus protagonistas, lo que lleva al lector a *completar los espacios en blanco, hacer hipótesis, imaginar, conjeturar* (Klinger 2008: XVI), sobre temas como el cariz de la relación entre Drácula y Mina, la muerte del vampiro o quién fue el verdadero asesino de Lucy Westenra.

Es el caso de la novela *Drácula, mi amor* (2010) de Syrie James, en la que el conde se declara inocente de ese crimen ante Mina, aludiendo a que fue la irresponsabilidad del propio Van Helsing lo que llevó a Lucy a la tumba, debido a que las transfusiones de sangre de distintos tipos podían ser letales para la receptora (y Lucy recibió sangre de cuatro hombres distintos). Este argumento tiene cierto sentido ya que la ciencia de aquella época todavía no había depurado la técnica de transfusiones de sangre. Y muchos cineastas y escritores han querido, a su vez, transferir algo de su propia sangre a esta historia, nutrir al conde inflamando nueva vida en sus venas, a la vez que reivindicaban su propia versión de la historia, la transformaban e intentaban dar respuestas a tan numerosos enigmas que el libro deja sin responder.

Los trabajos que se han escrito posteriores a la novela y que tienen relación con Drácula, se suelen categorizar en dos vertientes: aquellos de vampiros que no tienen una referencia directa con Drácula y los que se ocupan de explorar el relato original, mostrándonos otra perspectiva de los sucesos ocurridos en el libro. De la primera línea tenemos volúmenes incontables, como son las *Crónicas vampíricas* de Anne Rice, la *Sociedad de la sangre* (2010) de Susan Hubbard o la célebre *Salem's Lot* (1975) de Stephen King.

De la segunda corriente ya se han mencionado algunos de los títulos más relevantes durante el análisis previo, pero cabe destacar *The Dracula Archives* (1971) de Raymond Rudorff para conocer los preparativos que llevó a cabo el conde de cara a su *conquista* de Inglaterra y que muestra a Drácula como un villano maquiavélico que ha perdido todas sus cualidades humanas al convertirse en no muerto (Klinger 2008: 550).

En relación con las reinvisiones de la historia del conde, Fred Saberhagen abogó por defender la inocencia de Drácula en cuanto a la ambigüedad que rodeaba su culpabilidad en los hechos relatados por Stoker; Kim Newman le concedió la victoria y una sociedad hecha a su medida (además de una muerte en la Italia de la *dolce vita* en *The Bloody Red Baron* (1995), el segundo volumen de su producción), y Elizabeth Kostova exploró el posible lazo que existía entre él y Vlad *El Empalador*, narrando la búsqueda de la hija de un historiador por Europa de las pistas que llevaron a su padre a investigar la historia de este sangriento personaje. Todos ellos quisieron reivindicar su visión de los hechos y, de alguna manera, añadieron una página a la historia inmortal del conde.

4. El personaje cinematográfico: del frac y la capa a la armadura y la espada

Aunque la primera adaptación cinematográfica del libro de la que se conservan copias⁷ fue *Nosferatu* (1922) de Murnau, pasando a la historia como una de las obras cumbre del expresionismo alemán y por la famosa anécdota de haber sido rodada sin compra alguna de los derechos de autor de Stoker, la primera adaptación legal occidental que se popularizó en la gran pantalla no fue otra que la de Tod Browning en

⁷ En 1921, en Hungría, se realizó la primera película conocida cuya temática guarda relación con la de Stoker, *Death of Drakula*. De ella solo se conserva el *filmbook*, a través del que sabemos que, más que estar basada en *bebidas de sangre*; (...) la película desarrolla el conocido tema del hombre fuerte y dinámico que hipnotiza (literal o figuradamente) a una muchacha pura e inocente (Klinger, 2008: 572).

1931, con Bela Lugosi, Dwight Frye, Helen Chandler y Edward Van Sloan como intérpretes del conde, Renfield, Mina y Van Helsing, respectivamente. Algunos de ellos ya habían actuado anteriormente en la obra de teatro de Broadway estrenada en 1927.

El éxito comercial de este *film* revolucionó la concepción del vampiro en escena. La descripción física de Drácula en el libro poco tiene que ver con el *dandy* oscuro que se difundió tras la personificación de Lugosi y que quedaría grabada en la retina del público de la Universal como la imagen, *universal* asimismo, del propio Drácula. También la interpretación de Dwight Frye como Renfield⁸ pasó a la historia como modelo a seguir para los futuros actores que se vieran enfrentados a tan complejo rol.



Lám. I. Bela Lugosi caracterizado como Drácula

Fuente: Movpins

La caracterización de Christopher Lee que la productora *Hammer Films* desarrolló para su película de 1958 no puede negar la influencia de su predecesora, pero las maneras cuasi histriónicas de Lugosi y el componente teatral del vampiro, son sustituidas por la buena presencia y la versatilidad de Lee, cuyos arranques de furia dotaron al conde *dandy* de los primeros vestigios de bestialidad que sí presentaba la malvada representación de Murnau.

Drácula de Bram Stoker (1992), una de las adaptaciones recientes más brillantes de la historia del irlandés, explota al máximo este aspecto y muestra al conde en forma

⁸ No hay más que pensar en las palabras del investigador Craig Holte sobre la actuación de Frye, quien catalogó el retrato que muestra la Universal como el estándar por el cual se miden todos los Renfield cinematográficos (“Film Adaptations of *Dracula*”, 2005: 318-334).

de murciélago humanoide o como un demonio híbrido entre hombre-lobo, gorila y murciélago. Sin embargo, Coppola muestra también al vampiro como un refinado caballero extranjero interesado en la cultura efervescente de la Inglaterra de 1897, un soldado de Valaquia listo para luchar por su país y la cristiandad o el anciano siniestro que Jonathan Harker (en este caso, Keanu Reeves) describe en su llegada al castillo de Transilvania. Explorar sin ambages y mostrar de forma tan exhaustiva la dualidad *hombre-bestia* que impregna al personaje de Stoker, constituye una de las causas por las que el retrato que de Drácula hace Francis Ford Coppola es uno de los más poderosos de la historia del cine.



Lám. II. Las caras de Drácula en *Drácula de Bram Stoker*.

Fuente: Pinterest

En el caso de Lugosi, fundamentalmente era el murciélago el que representaba la parte bestial de Drácula, si bien su actuación sugería acertadamente la peligrosidad que subyacía tras sus refinados modales; Christopher Lee, como actor, poseía la grandeza de encarnar al hombre y a la bestia en un solo ente, como si pudiera alternar como quien se cambia de chaqueta (o de capa) entre el noble transilvano y su *doble* diabólico a placer. Cada uno de ellos dotó al conde de rasgos que quedarían grabados para siempre en la

memoria del público, que si recuerda bien, habrá sido testigo directo de cómo los directores de cine han pasado de sugerir a expresar abiertamente los más oscuros deseos de su mente.

Algo curioso acerca de las adaptaciones cinematográficas de Drácula es que, con la notable excepción de la de F. F. Coppola que respeta el texto del libro notoriamente, casi nunca son completamente leales a la novela en la que se basan. Tanto en la producción de Coppola, como en las de Fisher y Browning contamos con la dualidad Bien-Mal encarnada en la figura del doctor Van Helsing, que se opone de forma directa a la del Conde Drácula (no hay que olvidar la maravillosa escena entre Van Sloan y Lugosi en la que el vampiro trata de someterle a su voluntad y el doctor, haciendo un esfuerzo titánico, logra zafarse de su control hipnótico); esas dos figuras centrales, sea su relación más o menos estrecha, siempre están ahí por aquello que representan.



Lám. III. Anthony Hopkins es Van Helsing en la cinta de Francis Ford Coppola

Fuente: Eternalmoonlight.de

El resto de personajes cambia de lugar en la historia según convenga al guionista oportuno. Jimmy Sangster, que escribió el *script* de *Horror of Dracula*, convirtió a Lucy en la prometida de Jonathan Harker y a Arthur Holmwood en el marido de Mina, por no hablar de que Harker en la película emprende una misión como cazavampiros en su viaje al castillo de Drácula. La cinta de Browning estaba basada más en el guion de la obra de teatro que en el libro en sí y por ello, a pesar de lo soberbio de su elenco, la

historia tiene algunas taras discernibles, como no profundizar en el episodio en el que se muestra a Lucy atacando a niños como *la mujer de blanco*...

Tanto Coppola como Browning, sin embargo, conservaron la figura del loco Renfield, con la idea además de dar sentido a su conexión con Drácula, que en el libro solo se explica si atendemos a la posible hipótesis de que los lunáticos, sonámbulos (como Lucy) y débiles de corazón (el caso de su madre) son susceptibles al influjo de los seres oscuros. Ambos directores dieron al personaje del zoófago un trasfondo que le confería un nivel de importancia similar al que el personaje tiene en la novela, esclavo de una doctrina diabólica que se ha invadido su mente, destinado a la muerte a manos del conde, su maestro y a través del cual espera alcanzar la vida eterna.

La *Hammer Films* también introdujo un personaje con ínfulas de Renfield en uno de los numerosos títulos que rodó sobre Drácula, concretamente en *Drácula, príncipe de las tinieblas*, pero en la película de 1958 no hay cabida para el devorador de moscas. El Jonathan Harker de Tod Browning no es otro que el propio Renfield (pues el actor que interpreta al supuesto John hace poco más que añadir una cara bonita a la película), que viaja a Transilvania debido a la compra de Carfax y acaba siendo poseído por el conde.



Lám. IV. Renfield (Dwight Frye) en la versión de Tod Browning

Fuente: Pinterest

En la cinta de Fisher, como hemos referido en párrafos anteriores, Harker trabajaba codo con codo con Van Helsing para eliminar la existencia del conde de la faz de la tierra, pero un error de cálculo (elegir vengarse antes que cumplir con su objetivo) le lleva a ser una víctima más del vampiro transilvano.

El largometraje de Coppola, como en tantas otras cosas, también destaca en la fidelidad con que muestra los hechos que ocurren en la primera parte del libro de Stoker, a ese conde manipulador, cruel y morboso que describíamos en el epígrafe previo, que llega a tener un control total sobre la vida de su abogado: una especie de trasunto de lo que Henry Irving fue para Stoker en vida, según cuentan.

La adaptación de 1992 es especialmente novedosa por destapar todos los tabúes que sus predecesoras solo fueron capaces de sugerir. Si bien es cierto que se produjo un salto desde la versión de la Universal a la de *Hammer Films*, Coppola demuestra haber realizado una lectura del libro más crítica y abierta de la que muchos podrían siquiera haber soñado. También es cierto que el momento histórico en el que se estrenó su largometraje, el tiempo le acompañaba. *Drácula* como obra escrita podría no resultar excesivamente atractiva a veces debido a su composición o lo florido de su estilo, pero lo interesante en la novela, como ya hemos analizado anteriormente, no es lo que dice propiamente, sino la verdad que subyace bajo sus palabras y todas las implicaciones psicológicas que su lectura conlleva para el lector, tanto actual como victoriano, y que la han catalogado como una novela gótica cuyo protagonista atemporal ha visto su eternidad prolongada por la mano creativa de numerosos adeptos de su historia.

Francis Ford Coppola toma todo lo que la novela sugiere y lo convierte en algo explícito en pantalla: la liberación sexual de Mina que al mismo tiempo la somete y esclaviza a su amor, escenas de vampirismo en las que la violación que se escondía tras la mordedura del conde se exhibe sin pudor ninguno, las transfusiones de sangre que se comparan a la intimidad sexual (reforzadas por el director a través de planos detalle)... La producción de Coppola revela al espectador qué era eso que golpeaba la puerta del armario de su mente cuando se deleitaba leyendo *Drácula*. Por todo ello, era impensable rodar una película como esa en 1958 y no digamos ya en 1931.

La versión de la *Hammer*, si bien significó una revitalización del cine de terror tras los viejos clásicos de la Universal, levantó ampollas en el tribunal de censura de la

época. La proyección de la película fue el resultado de negociaciones arduas por parte del productor Anthony Hinds con el comité de la BBC, ante la creciente preocupación por la aparición de sangre, desnudez y violencia excesiva en pantalla. Se cortaron algunas escenas y se remodelaron otras para adecuarse a los gustos de la compañía, pero cuando se estrenó *Horror of Dracula* en 1958 uno de los miembros del tribunal leyó en la peluquería un artículo en el que el compositor de la banda sonora, James Bernard, afirmaba que le habían pedido *música sexual* para las escenas de intimidad entre el vampiro y sus víctimas. Esto llegó a oídos del comité, que debió de sentir que les habían tomado el pelo flagrantemente y clasificaron de forma especial a la productora, para ser más duros en sus medidas de censura con ellos en el futuro; algo que tiene sentido, pues la marca *Hammer* venía acompañada de exuberancia sexual y voluptuosidad, chorros de sangre brillante y chocantes (y algo desagradables) secuencias donde se exhibían cuestiones grotescas o demasiado brutales para que la censura diera el visto bueno (como una escena eliminada en la que Lee le rajaba la garganta a un cochero y que nunca vio la luz).

La concepción de Drácula como ente opuesto a Cristo, minuciosamente desarrollada en la novela y que ha sido explorada en el epígrafe anterior, es una de las ideas atemporales que conforman el personaje del conde fuera y dentro de las líneas de Stoker y le sitúan en un lugar preponderante en el imaginario colectivo; aunque ser un opuesto al Hijo encarnado de Dios es inherente a la figura del conde en general, vemos esta identificación explotada al máximo en la versión de Coppola, que nos presenta a un Drácula que bien podría haber sido Cristo (defensor de Dios y con un aspecto similar a la imagen canónica del Hijo, salvando algunas distancias) y que reniega de sus propias creencias a través de un bautismo y eucaristía sangrientos, como se ve en la secuencia inicial de la película.



Lám. V. *The blood is the life...*

Fuente: Elaboración propia



Lám. VI. Así, Vlad Tepes se convierte en vampiro en la versión de 1992, a través de un ritual oscuro que invierte la eucaristía cristiana.

Fuente: Elaboración propia

Una novedad que presenta el largometraje en comparación a cualquier otra película sobre el conde que se hubiera rodado hasta aquel año -además de explicar el posible pasado del *monstruo* y algunos otros antecedentes interesantes de la historia que conforman un relato más informativo y coherente del que escribiera el propio Stoker (como la razón para la locura de Renfield)- es la inclusión de una historia de amor entre Mina y el vampiro.

Es cierto que hoy en día vivimos en un mundo en el que los *vampiros enamorados* son una constante de nuestra ficción, muy posiblemente por la representación de la

eterna juventud y hedonismo en su máximo esplendor que su figura conlleva (como magistralmente se vio en *The Lost Boys* (1987), de Joel Schumacher) pero en el caso de Coppola, la historia de amor que recrea *encaja* con la figura del conde, porque el director se encarga de dotar al *monstruo* de una dimensión sentimental, hace que simpaticemos, que nos compadezcamos de él a pesar de haber cometido actos terribles, como abusar sexualmente de Lucy. Podríamos pensar que es un recurso para aumentar la popularidad de la película y desde luego funcionó como tal, pero debemos recuperar aquí una realidad sobre la que se ha hablado anteriormente y que está estrechamente ligada a las implicaciones que la novela gótica victoriana desarrollaba en sus *inhumanos*: si condenas al monstruo, estás condenando lo que representa, sin más; si le compadeces, estás enjuiciándolo, preguntándote a ti mismo si todo lo que éste conlleva es tan malo, tan ilícito como pudiera parecer.

Mina en este largometraje es un personaje fascinante porque no puede evitar amar a Drácula a pesar de todo lo que ha hecho y elige ser sexualmente libre al entregarse a él, rompiendo al mismo tiempo con los votos de su matrimonio y sus valores como mujer y esposa: Drácula visto como medio de la ruptura de valores arcaicos y no solo como demonio; esa es una de las genialidades, si no la más notable, que Coppola nos ofrece en su película.



Lám. VII. Mina bebiendo la sangre de Drácula en *Bram Stoker's Dracula* (1992)

Fuente: Pinterest

Las aproximaciones a las *mujeres* del conde también varían cinematográficamente según la época. Como se entiende por la imagen superior y se ha comentado anteriormente, Coppola expone de forma directa las escenas de sexo sublimado que representa la vampirización y eso fue una novedad notable para la gran pantalla incluso en los tiempos modernos en que se estrenó su película. Browning, como uno de los pioneros en llevar la figura de Drácula al cine, no pasó de aproximar al conde hasta los pies de la cama de la chica y sugerir lo que ocurría a continuación a través de esquemas de actuación y juegos de capa, mientras que Terence Fisher revolucionó la imagen del conde por dotarle de una sensualidad sin precedentes para lo que era 1958, mostrando cómo Drácula besaba y tomaba el rostro de Mina entre sus manos antes de hundir sus colmillos en su cuello; de hecho, la escena original tuvo que ser rodada de nuevo ante el escándalo del tribunal de censura, que no la consideraba apta para ser proyectada... Sin embargo, ninguno de ellos, ni Fisher ni Browning, podría haber destapado por completo el momento íntimo entre el vampiro y su víctima, expresarlo en su bestialidad (Drácula y Lucy) o en su belleza (la escena de la conversión de Mina), como lo hizo Coppola. En gran parte porque no les hubieran permitido hacerlo.

Las diferencias también se aprecian en la composición del relato visual. En el clásico de 1931, la majestuosidad de la ambientación del castillo del conde, el juego de luces y sombras y el correcto uso de decorados, más una actuación magistral del elenco, hace que sea posible disfrutar del clásico sin necesidad de más música que el fragmento de *El lago de los Cisnes* que marca el inicio de la película⁹. Bela Lugosi llena la pantalla en cada una de sus apariciones y hace del blanco y el negro sus colores, no necesita ningún recurso adicional para inducir temor y provocar respeto en el espectador.

La versión de 1958, que primero se estrenó en blanco y negro y luego vería la luz en *technicolor*, aprovechó esta contingencia para añadir algo de sangre a la cuestión; no mucha, sin embargo, que ya se sabía con los censores de la época. La película además estaba dotada por una banda sonora poderosa y sugerente que reforzaba el poder latente de la figura del conde ya en nuestro primer *travelling* por el castillo, secuencia introductoria del *film*, así como con acordes disonantes sugería entre celosías el

⁹ Le sería encomendada a Philip Glass la tarea de componer una lista de temas para la película de la *Universal Pictures*, que salió a la luz en 1999 y que resultó un interesante añadido, mostrando una versión diferente de la que ya era por aquel entonces una película de culto.

componente erótico que destilaba el encuentro sexual entre el vampiro y la mujer a la que había señalado como su presa.



Lám. VIII. Drácula seduce a Mina en *Horror of Dracula* (1958)

Fuente: Flickr

En *Horror of Dracula*, los primeros planos, a excepción de la magistral aparición de Lee enfurecido al ver a su novia tratar de morder a Harker, que cuenta con el doble impacto de haberle observado a una distancia similar actuando como un perfecto caballero pocos minutos de metraje antes, no son tan comunes como en la película de Lugosi, pero se siguen utilizando en situaciones clave (como en la escena en que Drácula sube al dormitorio de Mina por las escalera). Además, se incorporan planos medios, dejando atrás la tónica primer plano –panorámica– plano de conjunto de Browning.

Francis Ford Coppola hace uso de todos los citados anteriormente y añade además los planos detalle y subjetivos, con una importante novedad: su función ya no es meramente informativa, sino expresiva, reveladora de toda la sexualidad, la brutalidad (la cama de Lucy salpicada por chorros de sangre), el sufrimiento (el plano medio de Drácula, en su forma bestial, llorando al enterarse del casamiento de Mina) o la iniquidad del conde (cuando las flores se pudren al ser tocadas por su sombra) y el resto de personajes. La profusión de sangre en esta película resulta bastante escandalosa si la comparamos con sus predecesoras, rozando lo grotesco en ocasiones, si bien la finalidad con la que se emplea es completamente artística. Uno de los antecedentes más notable de los planos subjetivos que tan magistralmente emplea Coppola, bien podría ser cualquiera de las escenas de la serie de Drácula de la *Hammer* en las que Lee taladra

con su poderosa mirada embargada por el deseo a las chicas a las que se dispone a atacar.



Lám. IX. Detalle de los ojos de Christopher Lee como Drácula en *Dracula Has Risen from the Grave*

Fuente: Elaboración propia

Nunca debemos olvidar que el uso de las sombras y la luz es uno de los puntos clave de cualquier película de vampiros. Browning mimetiza a Lugosi con la noche, iluminando únicamente su mirada, con la idea de impactar al público. La figura de Lee aparece velada en sombras en el balcón de Lucy y se desliza por ellas hasta llegar a su cama. Ambos príncipes de las tinieblas cubren a sus víctimas con su capa antes de atacarlas, las envuelven en el halo de oscuridad que les acompaña y precede, intensificado con frecuencia por el consecuente fundido en negro que vela a nuestros ojos el mordisco fatal y anuncia el cambio de escena.

Gary Oldman, a diferencia de sus predecesores, posee una sombra que se mueve por voluntad propia: que se desliza sobre Mina, conformando la magnífica metáfora de la escena en que una mancha de tinta se extiende por el retrato que Jonathan lleva a Transilvania y que atrapa a Lucy y la convierte en una hija de la noche. La estela de Drácula pudre todo a su paso como una plaga, una enfermedad – lo que a fin de cuentas es el vampirismo. En esta producción la iluminación está cuidadosamente elegida y los tonos cálidos y el rojo la impregnan, en los ropajes del conde, en el vestido de Mina, en el color de la sangre.



Lám. X. El conde afeita a Jonathan Harker en *Drácula de Bram Stoker* (1992)

Fuente: Elaboración propia

Para finalizar este análisis de la recepción de la novela en el cine, conviene señalar que ninguno de estos directores ha *matado* a Drácula del mismo modo. Acabar con la vida de un vampiro siempre es un asunto peliagudo, aunque tengamos a mano los consejos que el doctor Van Helsing da al respecto cuando la pobre Lucy va camino de convertirse en una *no muerta*. Hay quienes prefieren exponer al conde a la luz del sol, como fue el caso de Murnau y el de Fisher, que configuró una persecución entre Peter Cushing y Christopher Lee que ha pasado a los anales de la historia del cine, con maniobra heroica incluida por parte del primero.

Otros directores, como Coppola, prefieren hacer bien el trabajo, clavar una estaca en el corazón del vampiro y cortar su cuello para imposibilitar su resurrección, si bien está permitido que encuentre la redención gracias al poder del amor. Sin embargo, y en este caso, es la versión de Browning la que prevalece por encima de todas las otras como la única que me parece mínimamente creíble. Van Helsing pide a Jonathan que se lleve a Mina lejos de la abadía de Carfax, mientras él da buena cuenta del vampiro. Pero nunca se nos muestra la escena completa; nunca escuchamos el grito que debería helarnos la sangre en las venas, no rueda a nuestros pies la cabeza de *El Empalador* ni queda solo un anillo entre el polvo como testimonio de que aquel cuyo reino está en nuestro mundo, ha muerto.

5. Conclusiones

Drácula fue un personaje que revolucionó la literatura gótica inglesa por ser la encarnación última del *Mal*, capaz de caminar sobre la tierra y prometer a los hombres una vida *eterna* llena de placeres carnales con la que un ser humano solo sería capaz de soñar: su eternidad. Sin embargo, no era una promesa de paz, sino una maldición y su reinado, la esclavitud.

El gran mérito de Bram Stoker fue crear a un personaje que representara los miedos, anhelos y preocupaciones que dominaban el inconsciente de los lectores de su tiempo, pero la participación de los escritores y cineastas modernos, artífices de la recepción del conde en nuestros días, ha sido clave para convertir a Drácula en un paradigma cultural: ellos han desenterrado el ataúd del conde y han sacado a la luz los tesoros que ocultaba en su cripta; ellos han aportado sus visiones únicas sobre el monstruo y han dado sentido a los momentos en los que la historia se tornaba oscura y críptica. Han vuelto una y otra vez al terreno baldío donde el castillo se hallaba, en busca de respuestas sobre ellos mismos y la propia humanidad, para descubrir en Drácula a un sujeto universal que más allá de representar lo prohibido o lo oscuro, pues los conceptos del Bien y el Mal cambian con cada siglo, ha pasado a ser considerado una síntesis de la ruptura con los valores tradicionales. Es la figura del rebelde, cuya doctrina se opone a la convencional, es el monstruo liminal gótico, atrapado en un estado intermedio: ni vivo ni muerto. Es cierto que el Drácula de Stoker estaba tan estrechamente ligado a Cristo que eso le impedía ser la culminación de este concepto, pues sin su opuesto no existiría.

Directores como Coppola han sugerido con gran acierto que incluso dentro de esos valores oscuros tradicionales de los que la figura no puede desprenderse, existe la ambigüedad y la posibilidad de liberación, lo que dota al conde de una profundidad emocional que nos lleva a empatizar con él y reflexionar sobre las elecciones que pudo tomar para elegir su camino.

Drácula, entendemos, no puede morir porque representa una parte de nuestro ser, aquella que se opone a lo establecido, al sistema de valores y creencias que nos han inculcado desde nuestra más tierna infancia y en el que vivimos inmersos, seamos conscientes o no; pero también nos invita a reflexionar y ver qué hay más allá del propio

sistema y *su opuesto*, a no optar por una senda u otra, sino por la que habita entre ambas. Puede que él traiga su peculiar forma de verdad revelada, desde luego. Y quizá para Stoker tenía sentido que ésta fuera diabólica. Recordamos, sin embargo, que en su obra, la voz del propio conde nunca se escucha...

Y quizá *si viéramos con sus ojos y supiéramos lo que él sabe, tal vez, comprenderíamos mejor.*

6. Bibliografía

Athenaeum, Londres 26 de junio de 1897.

Auerbach, N., *Women and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge: Harvard University Press, 1982, pp. 15-34.

Canales, E. *La Inglaterra victoriana*, Madrid: Akal, 1999.

Correa, N. “La figura de Carmilla y Drácula”. 11 jun. 2015.
<http://www.radial314.com/la-figura-de-carmilla-y-dracula/> 29 de junio de 2016.

Detroit Free Press, 18 de noviembre de 1899.

Drácula, de Bram Stoker. Dir. Francis Ford Coppola. Estados Unidos, Columbia Pictures, 1992.

Drácula. Dir. Tod Browning. Estados Unidos, Universal Studios Home Entertainment, 1931.

Holte, J. C., “Film Adaptations of *Dracula*”, en Elizabeth Miller (ed.), *Bram Stoker’s Dracula: a Documentary Volume*. Detroit: Thomson Gale, 2005, pp. 318 – 334.

Horror of Dracula. Dir. Terence Fisher. Reino Unido, Hammer Film Productions, 1958.
<http://etymonline.com/index.php?term=alien> 6 de julio de 2016.

Hurley, K., “British Gothic fiction, 1885–1930”. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

James, S. *Drácula, mi amor*, Barcelona: Debolsillo, 2010.

Klinger, L. (Ed). *Drácula anotado*, Madrid: Akal, 2008.

Leatherdale, C., ed. *Bram Stoker’s Dracula Unearthed*. Westcliff-on-Sea: Desert Island Books, 1995.

Märtin, R.P. Conde Drácula, historia y leyenda de Vlad el Empalador. Barcelona: Tusquets Editor (Cuadernos Ínfimos 105), 1983.

McNally, R. *A Clutch of vampires*, Greenwich: New York Graphic Society, 1974.
Online Etymology Dictionary. 2001.

Pall Mall Gazette; Londres, 1 de junio de 1987.

Papini, G., *Retratos*. Barcelona: Noguer y Caralt, 1984.

Punter, D., *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day, Vol. 1: The Gothic Tradition*. Michigan: Longman, 1996.

Rodríguez, J.C. “*Drink from me and live for ever: Drácula y los espejos del Mal*, incluido en AAVV, *Vampiros a Contraluz I*. Granada: Comares, 2012.

The Bookman, Londres, agosto de 1897.

Wood, Robin y Richard Lippe, eds. *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals, 1997.