



**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
ÁREA DE LETRAS  
MAESTRÍA EN LITERATURA COMPARADA**

**DRÁCULA TIRANO: UN MITO LITERARIO REESCRITO  
EN EL CINE DE LA MODERNIDAD (1897-1970)**

**Trabajo de Grado para optar al título de  
*Magister Scientiarum* en Literatura Comparada**

**Autor: Adolfo José Calero Abadía**

**Tutor: Carlos Alberto Sandoval**

**Caracas, mayo de 2014**

Ciudadana Doctora  
MARÍA DEL PILAR PUIG-MARES  
Presidente y demás miembros de la  
Dirección de Estudios de Postgrado  
Facultad de Humanidades y Educación  
Universidad Central de Venezuela

Presentes.-

Me complace dirigirme a ustedes en la oportunidad de informarles que una vez leído el Trabajo de Grado titulado: DRÁCULA TIRANO: UN MITO LITERARIO REESCRITO EN EL CINE DE LA MODERNIDAD (1897-1970), presentado por el ciudadano ADOLFO JOSÉ CALERO ABADÍA, C.I. N° 14.533.095, para optar al Grado de *Magister Scientiarum* en Literatura Comparada, en mi carácter de Tutor considero que el mencionado trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación ante el jurado que esa comisión disponga.

Atentamente,

Prof. Carlos Alberto Sandoval  
Tutor

**Nro. de Depósito Legal: lft4872014800585**



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO



### VEREDICTO

Quienes suscriben, miembros del jurado designado por el Consejo de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, para examinar el **Trabajo de Grado** presentado por el LIC. **ADOLFO JOSÉ CALERO ABADÍA** Cédula de identidad N° **V-14.533.095**, intitulado "Drácula tirano: un mito literario reescrito en el cine de la modernidad (1897-1970)", a fin de cumplir con el requisito legal para optar al grado académico de **MAGÍSTER SCIENTIARUM EN LITERATURA COMPARADA**, dejan constancia de lo siguiente:

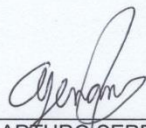
1.- Leído como fue dicho trabajo por cada uno de los miembros del jurado, se fijó el día 17 de julio de 2014 a las 09:30 a.m., para que el autor lo defendiera en forma pública, lo que este hizo en el aula 17 del piso 3 de la Comisión de Estudios de Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación, mediante un resumen oral de su contenido, luego de lo cual respondió satisfactoriamente a las preguntas que le fueron formuladas por el jurado, todo ello conforme con lo dispuesto en el Reglamento de Estudios de Postgrado.

2.- Finalizada la defensa del trabajo, el jurado decidió **APROBARLO** por considerar, sin hacerse solidario con la ideas expuestas por el autor, que se ajusta a lo dispuesto y exigido en el Reglamento de Estudios de Postgrado.

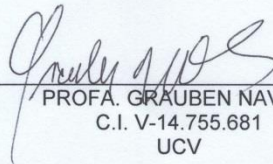
Para dar este veredicto, el jurado estimó que el trabajo examinado destaca por su rigurosidad y por el acertado manejo de una metodología que involucra una lectura que relaciona dos productos culturales: literatura y cine.

3.- El jurado, por unanimidad, decidió otorgar la calificación de **EXCELENTE** al presente trabajo por considerarlo original y riguroso en su análisis literario y cinematográfico.

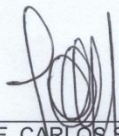
En fe de lo cual se levanta la presente ACTA, a los 17 días del mes de julio del año 2014. Conforme a lo dispuesto en el Reglamento de Estudios de Postgrado, actuó como Coordinador del jurado el profesor Carlos Sandoval.



PROF. ARTURO SERRANO  
C.I. V-11.228.479  
UCAB



PROFA. GRAUBEN NAVAS  
C.I. V-14.755.681  
UCV



PROF. CARLOS SANDOVAL  
C.I. V-6.112.375  
UCV  
Tutor



UCV  
CEP-FHE  
RF.-17/07/2014

*A ti Cristina H, por todo, por tanto.*

## ÍNDICE GENERAL

RESUMEN.....	VII
INTRODUCCIÓN	
REESCRIBIENDO AL MITO.....	8
La reescritura como práctica y análisis.....	11
Reescribiendo el mito literario.....	14
CAPÍTULO 1	
<i>SIC SEMPER TYRANNIS</i> .....	19
CAPÍTULO 2	
DRÁCULA, EL TIRANO CRUEL.....	47
2.1. El héroe y el abismo.....	55
2.2. El tirano Drácula.....	71
CAPÍTULO 3	
DRÁCULA: EL TIRANO TOTAL EN LA PANTALLA.....	104
3.1. Peste y tiranía: <i>Nosferatu</i> de F. W. Murnau (1922).....	118
3.2. Un tirano de clase: <i>Drácula</i> de Tod Browning (1931).....	133
3.3. Titán Sangriento: <i>El horror de Drácula</i> de Terence Fisher (1958).....	145
3.4. El otoño del tirano: <i>El Conde Drácula</i> de Jesús Franco (1970).....	162
EPÍLOGO	
LA TRAGEDIA DEL TIRANO: DRÁCULA Y EL ANHELO DE EROS.....	170
REFERENCIAS.....	186
REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS.....	189
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	190

## Resumen

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.

**Palabras clave:** Drácula, mito literario, Stoker, tirano, reescritura, modernidad, postmodernidad.

## INTRODUCCIÓN

### 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 humana, como una potencia cuya perspectiva e imagen del mundo amenaza, permanentemente, 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 -o algún ambicioso- le muestre una vía de escape.

Por su parte, la literatura, como expresión significativa del mundo humano, 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, el Rey Lear); los tiranos telúricos, como la Semíramis de Calderón; también aquellos tiranos que explican una morfología antropológica, como El Patriarca de García Márquez o El Señor Presidente de Miguel Ángel Asturias; hay otros que podríamos llamar tiranos emocionales, como Mr. Heathcliff en *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 Maturin, 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 tiranos comparten algunos rasgos, actitudes y prácticas que pueden definirlos como tales; pero su importancia como personajes radica, sobre todo, en la posesión de una perspectiva particular en la cual el mundo y su representación se encuentran delineados, literariamente, por la experiencia histórica. Esto es, todos los tiranos literarios se presentan como deudores de una pragmática de la tiranía: de sus modelos, su devenir, los relatos y crónicas que hacen constar su trayectoria. Es pues una resemantización literaria (estética, poética) de una experiencia cultural.

El cine, como deudor temático de la literatura, ha encumbrado también al tirano, haciéndolo una de sus materias favoritas. Resulta interesante apreciar cómo el séptimo arte se ha interesado, especialmente, en retomar los mismos tiranos de la literatura: en este sentido, se puede afirmar que apenas hay algún déspota literario que no se haya colocado delante de un equipo de rodaje (algunos de ellos, incluso, se convirtieron en habituales durante el transcurso del siglo XX). Así, el cine ha hecho reverberar la naturaleza tiránica de sus personajes originales –“hipotextos”,

según Genette (en Pérez Bowie, 2010)– con una nueva perspectiva de interpretación del mundo.

Es a la luz de todo lo anterior cuando, de entre la neblina y los aullidos del lobo, se presenta Drácula. Nos referimos al que probablemente sea el último mito literario de Occidente y el personaje fantástico más influyente en la imaginación del siglo XX. Drácula es el súper-vampiro, depositario del folklore y de las fantasías sangrientas asentadas en el Medioevo de la Europa centro-oriental.

La relación entre el cine y Drácula ha sido muy fructífera, quizás en exceso. 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 en gran parte a la sencillez cautivante de su estructura). En todo caso, la presente investigación no persigue realizar un catálogo de todas estas versiones, o efectuar seguimientos diacrónicos de cada una de las variantes que ha experimentado el personaje. Lo que proponemos, en cambio, apunta a un análisis comparativo de aquellas “reinvenciones” paradigmáticas que el cine ha hecho con la naturaleza tiránica de Drácula, lo cual, finalmente, daría cuenta de los enfoques, expectativas y, por qué no, sublimaciones que la modernidad ha tenido con el personaje.

Si se atiende 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 con el original de Stoker apreciamos, sin embargo, una verdadera reformulación (simbólica, profunda) del vampiro como personaje: 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.

### **La reescritura como práctica y análisis**

En la presente investigación abordamos la relación entre el personaje literario Drácula, y sus versiones cinematográficas desde el enfoque comparatista de la *reescritura*. Gerard Genette (1992) define ésta 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) (2010: 33).

Así, 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” de Bertolt Brech: “*unfunktionierung* 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” (2010: 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.<sup>1</sup> La reescritura implica un proceso de reinterpretación del hipotexto (el texto literario) a partir de los recursos expresivos inherentes al arte cinematográfico, no limitándose a una simple reproducción-recreación, en lo cual consistiría la adaptación (habitual sobre todo en el ámbito televisivo). Entonces, es posible hablar de reescritura fílmica (hipertexto) de un texto literario (hipotexto) cuando la nueva obra, la película, plantea un universo estético e ideológico que, manteniendo vínculos con la obra referencial, propone una nueva perspectiva simbólica.

---

<sup>1</sup> 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” (en Pérez Bowie, 2010: 48).

## 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”<sup>2</sup> (Siganos en Herrero, 2006: 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” (ibídem: 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

---

<sup>2</sup>“Se constituye por las repeticiones individuales sucesivas de un texto fundacional diseñado individualmente” (traducción nuestra).

inconscientemente por un colectivo (de allí la importancia que el psicoanálisis le asigna al mito). 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, 2006: 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 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 la existencia de los hipertextos (cuyo nexos 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” (Rialland en Herrero, 2006: 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 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, 2006: 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,<sup>3</sup> un recorrido analítico por las reescrituras cinematográficas de *Drácula*, en un intento por revisar la evolución de la naturaleza tiránica<sup>4</sup> 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), *Horror of 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 emprendemos un recorrido analítico y comparativo por la figura tiránica de Drácula, iniciando el viaje desde la génesis de su configuración literaria para, más

---

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

adelante, adentrarnos en las particularidades de su fructífera y diversa prole cinematográfica. Para ello, en el Capítulo 1 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 el Capítulo 2, enfocaremos el análisis hacia la condición “tiránica” del Drácula stokeriano, 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 fílmicas “modernas” del conde vampiro, lo que constituirá la materia del Capítulo 3. 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.

## CAPÍTULO 1

### *SIC SEMPER TYRANNIS*

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

*Von ainem Wüthrich der hiess Trakle Waida 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, 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 de los “absolutistas”, 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 dar indistintamente el nombre de tiranía a toda clase 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 (2006: 52).

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, 2006: 52). De esta manera, la tiranía y su ejecutante, el tirano, dejan de ser un problema técnico-semántico o conceptual, para pasar a ser un problema de la 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” (en Aveledo, 2008:

20). Para Churchill, el tirano es una consecuencia, no una causa, del devenir: 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:

[la tiranía es una] forma extremadamente corrupta de la dictadura, en la que desaparece la legalidad establecida por el dictador, sus propias normas y sus programas y gobierna en beneficio de quienes lo sustentan con arbitrariedades, injusticias y crueldades (...) El tirano es un dictador que ha perdido la razón como consecuencia de la soledad del poder absoluto y del culto a la personalidad que se le tributa (Haro Tecglen en Aveledo, 2008: 21).

Lo anterior es compartido por Teodoro Petkoff, quien en el prólogo al libro *El dictador* de Ramón Guillermo Aveledo, 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:

que cada uno de ellos [los tiranos] haya podido ejercerlo [el poder] implacablemente habla de personalidades muy particulares, 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 en Aveledo, 2008: 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 (Trillo Figueroa en Aveledo, 2008: 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, conmiseración, justicia, virtud, generosidad, tolerancia o, simplemente, el temor a un castigo ultraterreno, deben ser borrados del diccionario de quienes aspiran a convertirse en tiranos. No sin razón, Aveledo afirma que

no hace falta estar loco para ser dictador, pero procurarlo puede enloquecer. Acaso la pretensión del poder absoluto, ilimitado, sea una locura en sí misma. ¿Qué mayor divorcio de la realidad puede haber que creerse eterno, infalible, omnipotente? Los seres humanos no somos así. Suponer que podemos serlo y actuar consistentemente como si lo fuéramos, debería ser una señal de alarma más que suficiente (Aveledo, 2008: 30).

A tenor de la condición psíquica que ha de poseer el tirano, Joseph Campbell hace una exposición, desde el psicoanálisis, sobre la auto-imagen egoica que el tirano se genera y de cómo ésta irradia fatalmente sus influjos:

él (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 (2011: 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 puede acabar con su muerte. Por su parte, el psiquiatra argentino Marcos Aguinis hace un preciso bosquejo de la psicología tiránica basándose en Edipo (según la obra de Sófocles):

desconoce la jerarquía y dignidad del prójimo debido a su narcisismo. Tiene tanto odio que enajena antiguos vínculos y hasta lazos de sangre. No ama ni le alcanza lo mucho que ya tiene. Lo asaltan accesos de furia. Grita fuerte e insulta, grosero. Su cabeza está nublada por una incesante paranoia, que no le da reposo. Es incapaz de escuchar los buenos consejos cuando se oponen a sus deseos o puntos de vista y considera enemigos detestables a quienes los formulan. No soporta ninguna derrota. No admite errores. Su superyó es destructivo, por lo cual es impotente para comprender al otro que, si no se doblega, lo acusa de enemigo. Le hierve el anhelo de venganza contra quienes considera un obstáculo para sus ambiciones, aunque antes lo hayan servido como súbditos obedientes (2008).

Esta “monstruosidad” del tirano está expresada simbólicamente en todas las mitologías del mundo, pues integran los esquemas duales Bien/Mal, Civilización/Barbarie y Razón/Instinto. Nicolás Maquiavelo se sirve de una de estas figuras, el centauro<sup>5</sup> para exponer lo que, según él, debe 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.<sup>6</sup> Esta perspectiva, a medio camino

---

<sup>5</sup> 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” (en Apolodoro, Nota 20, 2002: 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.

<sup>6</sup> 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



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:

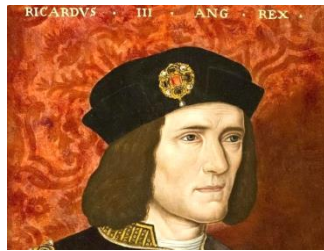
debéis, pues, saber que existen dos maneras de combatir: una con las leyes, la otra, con la fuerza. La primera es propia del hombre; la segunda, de las bestias. Pero como a menudo no basta con la primera, es forzoso recurrir a la segunda. Un príncipe debe saber de tal suerte utilizar eficazmente la bestia y el hombre. Esto y no otra cosa es lo que los antiguos autores enseñaron de un modo velado a los príncipes escribiendo 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, 1999: 113).

Las “leyes”, en este caso –e interpretando a Maquiavelo– 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 donde 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

---

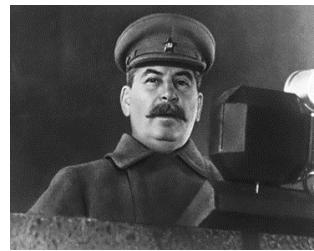
fuertes y potentes para responder a estímulos sensoriales que activen en él instintos básicos y biología primitivas.

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.



**Ricardo III**

1



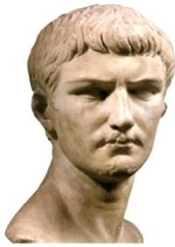
**Iósif Stalin**

2

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:

al principio, sonríe y saluda a todo el que encuentra a su paso, niega ser tirano, 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, 1997: 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, 2013: 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, su tiranía es aceptada y hasta reclamada por oportunistas, débiles y marginados, pues el amparo de la fuerza y el confort de lo prometido son superiores en la psique de los subordinados a la idea de libertad individual, política y civil. El tirano ofrece su fuerza centáurica y un poblado, ciudad o nación la acepta gustoso, pues 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, intentar  acercarse, identificarse, tanto como pueda, con el tirano” (2006: 75).



**Calígula**

3



**Adolf Hitler**

4

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:

no puede –ni debe– pues, un príncipe prudente mantenerse fiel a su palabra cuando tal fidelidad redunde en perjuicio propio y han desaparecido las razones que motivaron su promesa (...) Pero es necesario saber encubrir bien semejante naturaleza, así como poseer habilidad para fingir y disimular: 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, 1999: 114).

De esto se sigue que el príncipe –y el tirano– no deben guiarse por imperativos éticos inamovibles o totales; su conducta y sus códigos de actuación deben estar signados por la conveniencia. 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 es la peor equivocación en la que se puede incurrir, y lo es debido a que el tirano, por sobre todas las cosas, posee una personalidad terrible, despiadada y cruel, gracias a la cual no dudará en castigar o eliminar a todos aquellos que le entorpezcan el camino hacia el cumplimiento de sus objetivos, pues “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, 1997: 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, significará para él –como explica Platón– una progresiva espiral de corrupción ética y moral:

de día en día y en razón del rango que ocupa, se hace necesariamente más envidioso, más pérfido, más injusto, más impío, 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 (ibídem: 359).

Maquiavelo, por su parte, ve en la crueldad del príncipe un rasgo favorable. Para el autor toscano, el príncipe “no debe cuidarse en exceso de la reputación de crueldad siempre que trate de obtener obediencia y fidelidad de sus súbditos” (Maquiavelo, 1999: 109). En una disertación famosa de su tratado, Maquiavelo considera que ser amado y temido es 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 tienen menos consideración en ofender a quien se hace amar que a quien se hace temer, pues 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 (ibídem: 111).

Según esta perspectiva, el infundir temor es un efecto psicológico necesario debido a la propia perfidia de los hombres, quienes son capaces de quebrar lazos morales sin remordimientos, a diferencia 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 (...) caer en la infamia de aquellos vicios sin los cuales difícilmente pueda salvar su Estado, pues si bien se mira habrá cosas que pareciendo virtudes significarán, si las observa, su ruina y otras cuya apariencia es de vicio y cuya observación le proporcionará, empero bienestar y seguridad (1999: 102-103).

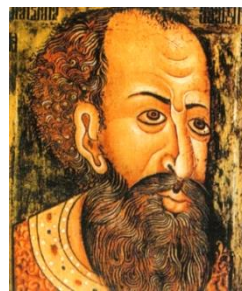
No obstante, considera Maquiavelo que un buen príncipe debe ser riguroso sólo cuando la situación lo amerite, “y en el caso de que le sea indispensable derramar la sangre, hágalo sólo cuando exista justificación suficiente y causa manifiesta” (1999: 111). Lo contrario, la arbitrariedad y la iniquidad, convertirían al príncipe en un gobernante odiado, en un tirano. Esto permite ver que la línea de

separación entre un ejercicio conveniente del poder y un gobierno tiránico es muy delgada, y a menudo, difusa.

Una vez obtenida la sumisión, el tirano da rienda suelta al ejercicio pleno de su naturaleza centáurica, desembocando en el despotismo. Empieza entonces a funcionar un esquema de poder cuyas estructuras sólo están en la cabeza y el alma del tirano, pues será únicamente su voluntad el código de ley vigente. El terror eficaz del despotismo 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”, ya que éste ejerce su voluntad sin ataduras morales, legales o religiosas (Alfieri, 2006: 59). 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.



Mao Tse Dong 5



Iván Vassilyevich IV, “El Terrible” 6

En relación con el temor que debe inspirar el gobernante —el 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 “sólo 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” (en Aveledo, 2008: 8). Esta idea entronca con lo expuesto más arriba por Maquiavelo, sólo 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), en la Primera Parte, 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”, el padre Mariana afirma que la ley, en el amplio sentido del término, es enemiga frontal del tirano, cuyos planes hegemónicos siempre están fundados en el egoísmo absoluto que procura “la



satisfacción de sus deseos, si no de un modo manifiesto y apelando a la fuerza, con malas mañas, con secretas acusaciones, con calumnias” (Mariana, 1880: 125).



7  
Vlad III Draculea, “El Empalador”



8  
François Duvalier, “Papa Doc”

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 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, 2006: 71); en todo caso, el tirano siempre se arrogará de manera írrita y personal atribuciones que no le corresponden, ya que

debe (...) el poder de que disfruta, no a sus méritos ni al pueblo, sino a sus propias riquezas, a sus intrigas o a la fuerza de las armas; y, aun habiéndolo recibido del pueblo, lo ejerce violentamente, tomando por medida de sus desmanes, no la utilidad pública, sino su propia utilidad, sus placeres y sus vicios (Mariana, 1880: 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 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 (1880: 141-142).

El padre Mariana no está, sin embargo, aludiendo 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, que son, según su opinión, 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, 2006: 50).

Pese a todo su poder: ¿Puede un tirano considerarse libre? El psiquiatra Francisco Herrera Luque explica que la libertad del individuo está 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. Así, el hombre que ama suele ser pacífico, quieto y adaptado a las circunstancias que le rodean; es, en síntesis, un hombre de paz refugiado en el afecto de sus congéneres. Por el contrario,

el hombre que no ama es un hombre libre. 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, 1991: 345-346).

Ciertamente, el hombre abandonado por Eros “disfruta” de una libertad psíquica para entregarse a la carrera darwinista por la supremacía y el triunfo. No obstante –y esto lo demuestra la historia– 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, 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, puede ser destruido. Para Platón,

el tirano no es más que un esclavo, esclavo sometido a la más baja y dura servidumbre (...) Jamás podrá satisfacer por completo sus pasiones, porque lo que le falta excede a lo que posee; y el que pudiera penetrar en el fondo de su alma, encontraría que es verdaderamente pobre, y vive siempre sobresaltado, y siempre presa de dolores y angustias (1997: 359).

Quien oprime y ejecuta no puede caminar tranquilo ni dormir profundamente. El tirano se convierte en prisionero de sus actos. Una vez emprendido el camino del despotismo, no hay vuelta atrás; es un sendero sin retorno. Al mismo tiempo, el déspota es víctima de su propia tiranía, porque está sujeto a los esquemas antagónicos y maniqueos que él mismo ha establecido: considerando 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.



Pol Pot

9



Pedro I de Castilla, "El Cruel"

10

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 el afecto) lo mantienen alejado del contacto afectivo con otras personas. El tirano es misántropo e inhibido emocionalmente, y como explica Marcos Aguinis,

prefiere permanecer ensimismado, encerrado, sólo accesible a los aduladores, para sostener su mundo ilusorio, autista. Ignora la piedad y el perdón, que considera signos de peligrosa debilidad o derrota. Jamás se pone en el lugar del prójimo, al que, en general, desprecia cuando no le sirve (2008).

El tirano, de manera similar al héroe, no es un sujeto de diálogo; no intercambia ideas, sino que simplemente ordena y dispone. Esto rompe la comunicabilidad con los demás, pues no acepta opiniones ni contradicciones. El tirano se convierte así en antítesis de la libertad, y por tanto huye y recela de todos aquellos elementos que son 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 poseen legitimidad y justificación. El rechazo de este universo por parte de homólogos y vecinos conduce al tirano al aislamiento físico e ideológico. 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 le conducirá 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, liberada de la cárcel del poder y la ambición, disfruta de afectos y placeres:

Suponiéndole [al tirano] con el carácter con que le hemos pintado, ¿no debe verse devorado incesantemente por temores y deseos de toda clase? 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, 1997: 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 [éste] se hace cruel por fuerza y pronto siempre a ofender y a prevenir los efectos del odio general que siente tener merecido” (Alfieri, 2008: 60-61).



11

**Fidel Castro Ruz**



12

**Nerón**

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, imponiendo ésta por sobre la legalidad, los tabúes y la moral. No reconoce límites culturales ni derechos ajenos, ya sean individuales o colectivos; sólo convalida aquello que satisface sus deseos y ambiciones. Estas características, hasta aquí desarrolladas, pueden tener explicación en un complejo que el psiquiatra Rafael López-Pedraza ha llamado “titanismo”.<sup>7</sup>

Los antiguos, con su comprensión simbólica y axiomática del *ethos*, eran capaces de describir y ahondar en la conducta humana con un nivel de certeza que la clínica moderna ha debido, al final, considerar respetuosamente. Para los griegos, las emociones, pasiones y estados del hombre poseían un antropomorfismo definido, en tanto que dichos sentimientos pertenecían al ámbito 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

---

<sup>7</sup> 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, 2001: 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 (ibídem: 32). Los titanes gobernaron el período pre-olímpico 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 (ibídem: 38-47).

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, buscando así recrear una esencia humana alojada en las profundidades del ánimo y de cuya existencia estaba seguros. Titanes y Gigantes, monstruosos, impetuosos, irreflexivos, destructivos... son ellos quizás la clave interpretativa que a la modernidad le ha faltado para comprender los incomprensibles. Rafael López-Pedraza explica que

en la Grecia antigua, el significado del nombre “titán” no era evidente ni obvio. Los estudiosos de mitología clásica nos refieren 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 (2000: 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 domeñar 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, 2000: 13). Por su parte, Karl Kerényi explica que

el apelativo “titán” ha estado profundamente asociado desde los tiempos más antiguos con la divinidad del Sol, y parece haber sido originalmente el título supremo de seres que eran realmente dioses celestes, pero dioses de hace mucho, mucho tiempo, todavía salvajes y no sujetos a ley alguna (en López-Pedraza, 2000: 13).

Lo anterior 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.



**Augusto Pinochet**

13



**La reina Semíramis**

14

La dualidad entre caos (lo titánico) y orden (civilización) hace posible el aproximarse a una definición de titanismo. Platón, en *Leyes*, afirma que los

impulsos titánicos “no son ni del hombre ni de Dios” (en López-Pedraza, 2000: 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 pudiera considerarse como la presencia de rasgos arcaicos en la conducta del hombre civilizado (ibídem: 10). Siguiendo esta línea, López proporciona una conceptualización más precisa del titanismo como estado conductual:

es esa parte de la naturaleza humana que funciona fuera de las normas culturales y de las formas 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 (ibídem: 25-26).

La conducta titánica está estrechamente vinculada con un exceso proveniente de impulsos biológicos primarios, que 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. Entretanto, 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” (en López-Pedraza, 2000: 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: eso es lo monstruoso sin forma. No obstante –macabra paradoja– la modernidad más reciente ha sido prolija en ejemplo de feroces titanes. ¿Acaso no es el tirano expresión sintetizada de exceso titánico?



15

**Herodes, “El Grande”**



16

**Idi Amín Dada**

Como se ha mencionado, el titanismo es un complejo que, sin llegar a ser exactamente un arquetipo, ni haber sido definido aún como una psicopatía concreta, remite a atavismos arcaicos evocadores de violencia, excesos y desconocimiento de límites sociales (moral, leyes, cultura, sacralidad) propios de tiempos pre-civilizatorios. Desde esta perspectiva, las características de lo titánico, y su

vehículo, el titán, presentan coincidencias plenas respecto a la conducta que, de manera diacrónica y constante, 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 socio-culturales 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 nada posee delimitación jurídica, moral o religiosa; no hay referentes o soportes institucionales que amporen al individuo del impulso volitivo que emana del tirano, ya que éste, como titán, tomará cuanto desea 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 del otro. El titanismo del tirano impone un estado de cosas que, además de no poseer forma, se encuentra vacío de contenido, pues no comporta orden, función ni evolución. Serrano Marín afirma que lo más aterrador del monstruo tirano (y por consiguiente, del titán) es

su tendencia infinita hacia una satisfacción imposible de alcanzar, su irrefrenable e insaciable deseo que no encuentra límite, que avanza alimentándose de sí y que al hacerlo genera destrucción y muerte (...) Lo que nos aterra es que esa fuerza habita en lo siniestro, en un universo sin esperanza, sin justicia, sin promesa, carente de los rasgos que prometía la vieja divinidad (Serrano Marín, 2011: 91).

Así, toda conducta o acción del tirano entrañará siempre una demostración de fuerza movida por el apetito, y no resultado de un concepto o proyecto ideológico. Aunque muchos tiranos han intentado arroparse en los mantos de una ideología política o en algún movimiento religioso, éstos son sólo camuflajes para una personalidad carente de programa. En el fondo, como afirma Karl Kerenyi, sus impulsos de supremacía ciega le conducirán a mentir y engañar inescrupulosamente.



17  
Rafael Leónidas Trujillo, “El Jefe”



18  
Gengis Kan

Ahora bien: ¿el tirano es un titán o sólo contiene y participa de 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 en las cuales pueda 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 percepción volitiva

de la realidad. Así, el tirano-titán se arraiga en la realidad del mundo humano, y por ello, sólo mediante la fuerza y la violencia puede ser eliminado.

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, López señala que el titanismo se encuentra como latencia en todos los seres humanos, pero que sólo en aquellos con tendencias patológicas este complejo emerge con toda su potencia (López-Pedraza, 2000: 21). Una psique con tendencias paranoides, narcisistas, crueles, carentes de empatía e incapaz de establecer vínculos emocionales definidos, es 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 definatorias de una condición humana integral.

## CAPÍTULO 2

### 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<sup>8</sup> 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 porque es esa precisamente una de las lecciones de la novela: el titán heroico con una ambición tan inaprehensible que termina

---

<sup>8</sup> 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” (en Stoker, 2003: 434).

cayendo en el abismo tenebroso, desbordado de sí mismo, esclavo de la eternidad y resuelto a instaurar el imperio de la nada. Quizás el apego que Occidente siente hacia la figura idealizada del héroe le ha impedido apreciar, en su justa dimensión simbólica y cultural, la caída del mítico caudillo Drácula; es posible que tengamos necesidad de apreciar siempre a este personaje como un tirano malvado, pues nos aterra la idea de que una figura prominente caiga 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 respecto a dichos valores culturales. Pero, si nos atrevemos a revisar con cuidado las tensiones internas que padece el héroe y lo cerca que, muchas veces, está de la soberbia, de la *hybris*, en nosotros se genera un malestar que hace tambalear la seguridad suministrada por 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 también morales– de la propuesta stokeriana: el sujeto más luminoso y preponderante de una sociedad puede ser arrastrado hacia las tinieblas si se deja seducir por ambiciones de poder que escapan a su naturaleza humana, la cual, al fin y al cabo, está sujeta a las leyes que rigen la existencia. Stoker pudo crear un vampiro sin biografía, que simplemente esparciera sus influjos malignos sobre el mundo (como ocurriera con *El vampiro* de Polidori y



*Carmilla* de Le Fanu); de haberlo hecho, quizás, la obra también habría tenido éxito, pero en una dimensión literaria, cultural e incluso antropológica muy diferente, y seguro que bastante menos trascendente. En cambio, el autor 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.

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 una voluntad estructurada a partir del apetito voraz y la pulsión tiránica. Esta mutación del héroe habrá de desembocar (y así lo sugiere Stoker) 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 engañar 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, en el marco del último período victoriano, se establecían entre dos estadios de la

civilización: la modernidad,<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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 experimental... En resumen, Gran Bretaña como avatar del proyecto moderno que, hacia el crepúsculo del siglo XIX, ha tomado ya cuerpo y espíritu. Y en frente, Europa Centro-oriental, con sus crucifijos, ajos y rezos; con sus eslovacos y gitanas, con 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,

---

<sup>9</sup> 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” (Serrano Marín, 2011: 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).

<sup>10</sup> 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 (Cf. Cueto y Díaz, 1997: 46-47).

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 cingáros 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 (Molina Foix en Stoker, 2003: 54).

Esto significaría que, en la mentalidad británica (y el siglo XX ha aclarado que también en la mentalidad de otras naciones occidentales), el influjo oriental debe ser expurgado y exterminado no sólo por motivos raciales, religiosos o políticos, sino por el hecho implícito, e hipócritamente solapado, de que acarrea un componente cultural diverso que podría enjuiciar los valores “indiscutibles” de una modernidad ya para entonces devenida en religión. Como bien ha expresado la literatura victoriana más crítica (basta con aproximarse a cualquier novela de Dickens), 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, 2003: 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). Esta 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. Así, consciente o no, 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, continente con el que 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 esta novela adquiere una dimensión superior: el vampiro viene a “chuparle la sangre” al Occidente moderno, comenzando por su principal nación-estandarte.<sup>11</sup> 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 siglos atrás; y entonces, surge el miedo: a la regresión del despotismo, a la rancia monarquía, a la oscuridad de la religión antigua que, sin dudas, provendrá de perversas influencias no británicas. Como explican Cueto y Díaz,

Drácula es un aristócrata legendario, el único superviviente de una estirpe desaparecida, y está confinado en un castillo remoto donde ni siquiera tiene sirvientes. Ese pasado arrinconado, rechazado hace tiempo y prisionero en la oscuridad, se alza de repente para invadir el mundo de la luz, el progreso y la consciencia (1997: 96).

El peligro aún se halla en el continente, donde lo atávico y atrasado siguen instalados en la psique colectiva, aguardando el momento para dar el salto y esparcirse sobre las naciones de progreso. Stoker plasma literariamente (incluso con sus dosis contemporáneas de neurosis y represión) la pesadilla victoriana de una amenaza externa y retrógrada respecto al orden de cosas que configuran el proyecto de “su” modernidad. Despotismo, superstición, oscuridad... éstas son las sombras

---

<sup>11</sup> 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” (1993: 14).

que arrastra el vampiro y que intentan colarse 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, 2003: 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 un victoriano, con toda probabilidad, no posee (cf. Cueto y Díaz, 1997: 97). Este es otro recurso literario de Stoker: Van Helsing conoce tanto la ciencia antigua como la moderna, sabe que hay cosas que existen aunque no las veamos, como la amenaza del vampiro —y por qué no, la amenaza a una civilización. ¿O es que las influencias e impulsos regresivos de una sociedad, de una nación, son abarcables y comprensibles siempre como una causalidad totalizante? Al igual que los síntomas de Lucy Westenra (personaje de la novela), 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, pues el vampiro (sublimado como impulso regresivo) acecha a desprevenidos, 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. Es el triunfo de la modernidad sobre las influencias regresivas del viejo orden, el cual, no obstante, seguirá siendo una amenaza latente.

## **2.1. El héroe y el abismo**

El héroe es un ser extraordinario, pues está 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 las pruebas van desvelándole las posibilidades de una condición superior, configurada muchas veces antes del propio 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 (cf. Campbell, 2011: 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, sobre todo, 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, ha nacido en la aristocracia política y guerrera de una nación.

En la novela *Drácula* el conde vampiro afirma descender de una línea aristocrática que se pierde en las brumas de la mitología nórdica; de esta manera, su origen queda emparentado con fuerzas supra-humanas que, siguiendo una causalidad instintiva, les otorgaría a sus descendientes cualidades superiores. Según apunta en su diario el personaje Jonathan Harker (8 de mayo), Drácula le reveló al calor de la chimenea el origen semidivino de su estirpe:

-nosotros, los szekler, tenemos derecho a sentirnos orgullosos, ya que por nuestras venas corre la sangre de muchas razas valerosas que se batieron como leones por defender su soberanía. Aquí, entre esta vorágine de razas europeas, la tribu de los ugrios trajo de Islandia el espíritu belicoso que les inculcó Thor y Odín, y que sus berserker desplegaron con tal ferocidad en las costas de Europa... (Stoker, 2003: 137).

Drácula explica que son los propios dioses escandinavos, Thor y Odín, quienes “ungen” a la estirpe szekler,<sup>12</sup> por lo cual sus descendientes poseyeron perennemente la impronta mística que los determina como seres superiores. Puede

---

<sup>12</sup> “Szekler” es la forma del plural alemán para designar el gentilicio de la etnia húngara “székely” (cuyo nombre proviene del vocablo “Szék”, 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 (cf. Cueto y Díaz, 1997: 29).



notarse además cómo Drácula, según las maneras de todo rancio aristócrata, se refiere a su estirpe ancestral con el plural “nosotros”, trazando además un vínculo indivisible entre el pasado y el presente. Así, los szekler son los mismos siempre, son eternamente “uno”, el selecto agregado ungido por los dioses para fundar y guiar reinos. De esta manera, los Drácula van pasando de un ascendente mítico a uno histórico; en este sentido, resulta útil la explicación de Campbell:

el ciclo cosmogónico (...) ha de seguir adelante no por medio de los dioses, que se han vuelto invisibles, sino por los héroes de carácter más o menos humano y por medio de los cuales se realiza el destino del mundo (...) La metafísica cede su lugar a la prehistoria, que es vaga y opaca en un principio, pero se vuelve gradualmente precisa en los detalles. Los héroes se vuelven menos y menos fabulosos, hasta que al fin, en los estadios finales de las diversas tradiciones locales, la leyenda desemboca a la luz del día del tiempo hecho crónica (2011: 282).

La explicación de Campbell ilumina, para nosotros, esta fase del personaje Drácula cuando éste prosigue con las crónicas familiares y le explica 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, 2003: 138).

Es notorio cómo Drácula se interesa por despejar aquí el componente mítico (las brujas de Escitia) para abrazar el componente histórico, representado por 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 las propiedades totémicas se tratara; así, el arribo de los “ungidos” szekler recibe el bautizo guerrero al encontrarse con los hunos. La sangre, entonces, se empieza a configurar en la obra como un símbolo polisémico, el cual 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, apegándose a unos valores superiores de justicia, integridad y bondad que provienen de las más altas instancias (los dioses, los ancestros). Si el héroe es fundador, el nuevo reino ha de tener todas aquellas cualidades; si es un héroe restaurador, ha de revertir el desorden para regresar a la “Edad Dorada” (orden superior); pero puede que el héroe sea defensor, y en ese caso, la lucha es a muerte por preservar los altos valores preexistentes de una fuerza enemiga (las tinieblas) que amenaza con destruirlos. El héroe defensor no dudará en sacrificar hasta su propia vida en esta causa, y eso implica que también exigirá la sangre de los demás. El héroe debe

poseer, pues, la dosis de irreflexión suficiente que le permita defender su causa sin vacilaciones morales, respaldado por un alto grado de crueldad necesario para derramar toda la sangre que ello requiera.

Stoker desea resaltar el rol de defensor de la cristiandad que debió asumir la estirpe de Drácula, los szekler, frente al infiel otomano, y por ello se lo hace explicar a Harker. Es 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 defensores de la cruz para activar la defensa 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, 2003: 138); a lo que sigue la necesaria mención al arrojo 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, 2003:138-139).

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”, la historia 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 antinatura de una edad cuatricentenaria (y de paso, ocultar que es un vampiro).

Más adelante, el Dr. Abraham Van Helsing confirma, según información suministrada por su “amigo Arminius, de la Universidad de Buda-Pest”, 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, 2003: 434). En esto se confirma un rasgo importante del héroe: es capaz de derramar toda la sangre del mundo por una causa santa. La cristiandad, esto es, la comunidad cultural establecida a partir de la doctrina de Cristo, sólo puede concretarse en tanto y en cuanto su espacio vital sea limpiado de impuros enemigos de la Cruz. 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. Dios sabrá entender. 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, Drácula se torna melancólico, y confiesa con amargura a su invitado Harker que “ya el tiempo de guerrear ha pasado. La sangre es demasiado preciosa en estos tiempos de paz deshonrosa, y las glorias de las grandes razas no son ya más que un cuento para alegrar la sobremesa” (Stoker, 2003: 140). Ahora la sangre –pensaría el Conde– ha de servir a causas más egoístas.

El héroe militar es el caudillo, líder designado por instancias superiores (místicas, raciales, nobles) para encabezar una gesta contra un enemigo maligno. Según Joseph Campbell, el caudillo es 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, ilustre) simbolizará todos los valores que constituyen la causa que defiende.

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. Es por ello que Drácula, al proseguir su crónica de la épica familiar (¿acaso la suya propia?) 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, 2003: 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, contagiando esos mismos sentimientos a sus soldados. 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, sino que 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:

por lo que he podido enterarme a través de las investigaciones de mi amigo Arminius de Buda-Pest, 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, 2003: 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 seducido por lo inaprehensible, por 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 sombra,<sup>13</sup> 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 concluirá 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, esto es, 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 voz intimidante, es algo que la fama y la historia no pueden aceptar. La larga vida del héroe constituye su muerte como símbolo. Por otra parte, la civilización politizada (esto es, pacificada) no puede recibir en su seno al guerrero titánico; antes, los propios habitantes preferirán

---

<sup>13</sup> En este trabajo 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 (cf. Henderson, 1981).

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 problema del heroico Drácula es que no quiso morir, 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, adentrarse en los abismos que los mortales, aunque sean héroes, tienen vedado transitar. Drácula quiso vivir siempre, truncando así su condición heroica. Buscó la vida más allá de la fama: existencia sin final en el mundo de los vivos.

Como explica Mircea Eliade, en las culturas arcaicas (pre-modernas) toda actividad humana guiada por un propósito participa de un proceso ritual, y por tanto, está 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, 2003: 35). Esta distinción incluye también al héroe: fuera de su actividad “sagrada” (la guerra por una causa superior), su existencia está vacía de significado; es preferible, entonces, perecer en medio del acto ritual que da sentido a su condición.

La vida eterna es 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. Pero sólo Drácula -y he allí lo crítico-, además de su alma, perdió también la



historia, porque la gloria del prócer quedó encerrada entre los muros de una vieja cripta, al otro lado de un desfiladero maldito donde imperan los lobos y los 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 es 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, quedará atrapado en el laberinto megalómano de auto-veneración por reflejo; se verá a sí mismo como un semidiós capaz de trasgredir los tabúes sociales y míticos. Esto es, apreciará cómo su sombra lo proyecta. La gran batalla del héroe ya formado, pues, no es contra el enemigo, sino contra sí mismo:

la batalla entre el héroe y el dragón (...) muestra más claramente el tema arquetípico del triunfo del ego sobre las tendencias regresivas (...) El héroe tiene que percibir que existe la sombra y que puede extraer fuerza de ella. Tiene que llegar a un acuerdo con sus fuerzas destructivas si quiere convertirse en suficientemente terrible para vencer al dragón. Es decir, antes que el ego pueda triunfar, tiene que dominar y asimilar a su sombra (Henderson en Jung, 1981: 118).

Joseph Henderson aborda la clave del problema: “dominar y asimilar su sombra”. 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 aprender a “administrarlo”, extrayéndole las fuerzas que le permitirán configurar su genio. Valor, orgullo, crueldad y fanatismo son características que el héroe guerrero siempre ha de tener, y éstas se extraen de la sombra; pero el héroe debe subordinar estas fuerzas espirituales mediante la templanza, recurso clave para evitar el desbordamiento de 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. Anthony Stevens comenta que “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 en Jung y otros, 1994: 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, Stevens explica que las trayectorias ejemplares de Fausto, Jekyll e incluso Adán

son alegorías con moraleja que nos recuerdan la persistente realidad del mal y nos mantienen ligados a la tierra. Se trata de tres versiones diferentes del mismo tema arquetípico: un hombre, hastiado de su vida, decide ignorar las prohibiciones del superego, liberar a la sombra, encontrar al ánima, conocerla y vivir. Los tres, sin embargo, van demasiado lejos y cometen pecado de *hybris* con lo cual terminan condenándose inexorablemente a *némesis* (...) El precio del pecado es la muerte (ibídem: 66).

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 consumó por la vía militar, aunque ello le cueste su humanidad y su alma. Ocurre, pues, una entrega total de Drácula al lado oscuro. La sombra ha triunfado. El iniciado aspiraba a la eternidad terrenal, pero esa trasgresión ofrecida por el Maligno le deparó una condena peor que la muerte.

En su diario, Mina Harker refiere la explicación de Van Helsing sobre el origen vampírico de Drácula. El sabio holandés informa que su amigo Arminius de la Universidad de Budapest ha investigado la estirpe de los Drácula, determinando que

los Drácula (...) fueron una estirpe ilustre y noble, aunque de vez en cuando hubo vástagos que sus coetáneos creyeron que habían tenido tratos con el Maligno. Aprendieron sus secretos en la Escoliomancia, entre las montañas que dominan el lago Hermannstadt, donde el diablo reclama como pertenencia suya a uno de cada diez discípulos (Stoker, 2003: 434).

Drácula asistió a los cursos de nigromancia que dictaba el propio Demonio, en busca de los secretos para controlar las causas profundas del ser y la naturaleza; así, el Maligno accede a enseñarle a cambio de su alma. 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 desatando todo su poder e ignorando deliberadamente las prohibiciones. Drácula pacta y recibe su instrucción: aprende a invocar y comandar a los muertos, a dominar a los animales y a 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 –y esto es lo que le hace verdaderamente monstruoso– está obligado a encontrarse permanentemente hambriento y a alimentarse de sangre. Aunque puede ingerir plasma de animales, solo la humana lo revitaliza. Es como los lobos, una criatura insaciable.

Sin embargo, el pacto demoníaco de Drácula tiene consecuencias de más profundo alcance. Drácula 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 su forma más esencial 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, es decir, lo que permite conseguir al hombre su más alta finalidad: la plena realización del potencial de su “sí mismo” individual (...). Así, lo que llamamos “símbolos de trascendencia” son los símbolos que representan la lucha del hombre por alcanzar esa finalidad (1981: 148).

De este modo, la sangre para Drácula es el factor clave de la trasgresión mística: el simbolismo cristiano de la sangre como dador de vida es subvertido por la sangre como perpetuación del mal a través de una corrupción de la vida y del espíritu. El Demonio usurpa almas que sólo le pertenecen a Dios, perpetuando esa tiranía mediante el reclamo indirecto de sangre. Ahora bien, el consumo de sangre 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. Es 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 es reo del Maligno y también de su traición a Dios, por lo que 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, 2003: 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 (ibídem: 545). En su castillo, Drácula reposa en la antigua cripta, panteón de su dinastía; cuando se muda a Inglaterra compra la abadía abandonada 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 todos 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, ahora es 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 eterna vida terrenal, ejerciendo la tiranía en dominios proscritos de luz y redención, pero sometido a los símbolos del poder cristiano.

Desde la perspectiva del héroe, Drácula ha subvertido el esquema arquetipal: “renunció” a la muerte heroica pactando con la némesis de su causa una eterna vida terrenal y unos poderes impíos. Para el héroe, el objetivo es 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. Porque, aun no pudiendo derrotar al enemigo, el héroe puede aspirar a la fama si el final de su vida es ejemplar en valor, templanza y reflexión. Si es un héroe cristiano (como lo fue Drácula), se ampararía en el consuelo de lo religioso, e incluso podría ser un monje (no para la vida civil, sino para el claustro). De esta manera, el héroe pasaría de ser soldado de Dios a ser su ministro.

Pero Drácula decidió adquirir los poderes del reverso. Con ellos, su posición en la vida se transforma. Ya no desea ser más el defensor de una causa, sino el tirano de sus propios impulsos regresivos. Drácula ahora es el no-muerto, el desolado, el centauro vil; a través de su magisterio demoníaco dirigirá las fuerzas telúricas más oscuras, buscando 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 inmovible del mal. La soberbia inunda su ser, mezcla del antiguo orgullo szekler con las propiedades de la sombra.

## **2.2. 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 ha pasado 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 fue implacable caudillo y aglutinador de fuerzas militares, hoy es una amenaza sombría cuya latencia palpita en los rincones de la vieja comarca. A pesar de la metamorfosis, su esencia titánica se mantiene pura e indoblegable.

Como mortal, Drácula era un indiscutible líder militar, rol que, según Rafael López-Pedraza, es por antonomasia propio de las personalidades titánicas.<sup>14</sup> Aquel caudillo era despiadado, desmedido, irreductible: fue héroe, y por ello de ímpetu volitivo y desconocedor de límites, transigencias y acuerdos de paz. Como titán (héroe y tirano) el Conde ni cede ni negocia: no acepta parámetros y posee un egoísmo casi infantil, a lo cual se le suma la ausencia de Eros, que le libera de ataduras éticas y humanas factibles como barreras para la ejecución de sus planes.<sup>15</sup> Envolviendo todo, hallamos que Drácula, como vampiro, es inmortal, condición que potencia su titanismo permitiéndole tomarse todo el tiempo necesario para alcanzar cualquier objetivo. Como bien le espeta el propio Conde a sus perseguidores: “Mi venganza acaba de empezar. La prologaré durante siglos, el tiempo está de mi parte” (Stoker, 2003: 527). Vista desde una perspectiva humana,

---

<sup>14</sup> Cf. Capítulo 1 de esta investigación.

<sup>15</sup> La ausencia de Eros en Drácula (entiéndase de amor, compasión, empatía en cualquiera de sus variantes) queda expresada en la famosa escena de la violación de Jonathan Harker a manos de las vampiras: cuando Drácula les prohíbe a sus discípulas tomar la sangre del joven, una de ellas le dice a Drácula “con una risa de obscena coquetería”: “tú nunca amaste. ¡Nunca amas!”, a lo que Drácula responde, casi reflexivo: “Sí, yo también soy capaz de amar. Vosotras mismas pudisteis comprobarlo en el pasado” (Stoker, 2003: 152). De esta manera, se sugiere que Eros lo abandonó al consumir su pacto demoníaco y pasar a las tinieblas.



la inmortalidad representa una maldición; no obstante, para Drácula es una ventaja inestimable. El tirano dispone de décadas y siglos, si fuesen necesarios, para reproducir el esquema de dominación una y otra vez, aprovechándose de la incredulidad del mundo moderno respecto a seres como él.

La consubstanciación de Drácula con fuerzas primarias y telúricas (la niebla, los lobos, las ratas) a partir del pacto demoníaco, constituye el medio para la instauración de un orden en el cual la única ley es la preeminencia y el dominio del tirano a partir de su voluntad. Esto se evidencia cuando el Conde se propone la expansión al Occidente moderno. Inglaterra, el epicentro del progreso y la civilización, se convierte para Drácula en el lugar ideal donde desatar su titanismo, pues no existe 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.



19

Los aspectos antes explicados proyectan a Drácula como un megalómano que se asume a sí mismo eterno, omnipotente, indestructible y superior a cualquier obstáculo, posicionado de espaldas a lo humano y lo divino y capaz de conquistar cualquier territorio. Joseph Campbell afirma que el tirano es “el mensajero mundial del desastre”;<sup>16</sup> Drácula acepta, complacido, esa embajada: la tormenta que se desata en la bahía de Whitby al llegar el barco fantasma que lo transporta confirma, desde nuestra perspectiva, tal extremo (Stoker, 2003: 204).

La novela de Stoker propone que, ya sea como caudillo o como tirano, la presencia ininterrumpida de Drácula se ha instalado fuertemente en la psique colectiva de todos los transilvanos como una figura autoritaria. Aunque Drácula es 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 en la cual sólo un necio o un loco (o algún corredor de bienes raíces 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

---

<sup>16</sup> La frase de 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, 2003: 397).

del vampiro es una ley que escapa a la cognición de los pobladores (pues no la pueden descifrar). 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 todos los espíritus malignos ejercen su poder en la tierra (Stoker, 2003: 102-103); es decir, cuando todos los acólitos del tirano –quien ha calculado el día del arribo de su invitado Harker con aviesa intención– saldrán a cumplir cabalmente todos los mandatos de su señor. 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 en el Paso, otro coche viene a buscar al viajero inglés de parte del Conde. El cochero, un personaje misteriosamente embozado, causa temor reverencial en los viajeros, pues éstos 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” (ibídem: 111). ¿Cómo lo supo? Drácula demuestra así que 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.



20

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, donde su vida y destino dependían de las decisiones propias, de su voluntad. Ahora, a través de aquellos parajes de pesadilla, Harker se convierte en un hombre solo y a merced de fuerzas que no comprende y a las que, sin embargo, intuye 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 la represión perfecta; a la cabeza, un comisario disfrazado de cochero quien 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; es una suerte de policía política que no negocia, transige o argumenta. Sólo ejecuta. La presencia y actuación de los lobos constituye 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 Drácula. Mientras el Conde intenta parecer un anfitrión modelo frente a Harker, la presencia de los lobos disuade al huésped inglés de hacer su voluntad. Los constantes aullidos, la música bestial, son un recordatorio de cautiverio y jerarquía de poder dirigido al visitante.



21

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 reconvención 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:

ignoro cómo lo consiguió, pero el caso es que le oí alzar la voz en tono imperioso, y al mirar en la dirección de la que provenía el sonido, le vi de pie en medio del camino, agitando los brazos como si apartara algún obstáculo intangible: los lobos retrocedieron más y más (Stoker, 2003: 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, observa que al castillo acude la madre del bebé que el tirano les obsequió a sus consortes vampiras cuando éstas intentaron “abusar” de él.<sup>17</sup> 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 a continuación:

---

<sup>17</sup> 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, 2003: 148-154).

en algún lugar elevado, por encima de mi cabeza, probablemente en la torre, oí la voz del conde llamando a alguien en una especie de áspero susurro metálico. A lo lejos, los aullidos de los lobos parecieron responder a su llamada. Apenas unos minutos después, una manada de estos animales se coló en el patio por la amplia entrada, como las aguas de un embalse al ser liberadas (...) 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, 2003: 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, y a instancias de una casi imperceptible orden, por los esbirros del déspota.<sup>18</sup> 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.



22

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

---

<sup>18</sup> 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.

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, 2003: 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” (ibídem: 167). Entonces, Harker se da cuenta de la trampa, ante la cual no tiene la menor oportunidad. El episodio concluye según lo cuenta el desgraciado corredor de bienes raíces en su diario (29 de junio):

mas la puerta siguió abriéndose lentamente y sólo el cuerpo del conde tapaba el boquete. De pronto se me ocurrió que tal vez había llegado mi hora y que esa era la muerte que me estaba destinada. Iba a ser entregado a los lobos, y por mi propia instigación. La idea, por lo que tenía de diabólica perversidad, era digna del conde. Por fin, como última posibilidad, exclamé:  
-¡Cierre la puerta! ¡Esperaré a mañana! (ibídem: 168).

La importancia de los lobos para el arraigo de la tiranía draculeana es tanta que, incluso, el Conde libera a un lobo del zoológico londinense días después de que el diario *The Palm Mall Gazette* emitiera el testimonio del cuidador de dicho parque, que cuenta cómo un extraño individuo se acercó a estos peligrosos animales y los trató con familiaridad (Stoker, 2003: 291-292). Considerando todo lo anterior, no son de extrañar las palabras de Drácula a Harker al escuchar a sus esbirros aullando afuera del 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! (ibídem: 121).



Además de la custodia “militar” que le proporcionan los lobos, Drácula cuenta con unos aliados silenciosos y eficientes: los gitanos. Éstos fungen dentro del orden tiránico como ejecutores en tareas de inteligencia, espionaje y logística. Son los gitanos quienes interceptan y entregan al tirano las cartas que Harker envía a Inglaterra (entre ellas, una taquigrafiada) una vez que se asume como prisionero en el castillo (Stoker, 2003: 157-158); posteriormente, los mismos gitanos ayudan 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 (ibídem: 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 todos los esquemas tiránicos. Al igual que todos los colaboracionistas de la historia humana, 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, haciendo trabajos a cambio de comida y siendo víctimas de la repulsa general. Al perder a su amo, perdieron protección y seguridad, regresando al oscuro rol social que desempeñan dentro del ámbito cristiano europeo.

Lobos y gitanos son los encargados de permitir que la tiranía de Drácula funcione 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 una sombra alargada que da la sensación de omnipresencia y omnipotencia, independientemente de los propios poderes personales de aquél. No obstante, cuando Drácula decide conquistar Inglaterra, sabe que los lobos y los 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 sirvió 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 –y como ya se ha comentado– 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, 2003: 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 colaboración, esto es, establecer con él una conexión telepática que le permita al tirano conocer la posición y el movimiento de sus enemigos (Van Helsing, Harker, Mina). Seward pasa mucho tiempo estudiando el caso de Renfield, interesándole sobre todo su discurso fragmentario sobre el inminente arribo del “maestro”; el psiquiatra, embebido de su ciencia y al margen de vampiros y similares, piensa que ese “maestro” es Jesús (ibídem: 242). Mientras, su extraño paciente sigue en su celda del manicomio chupando la sangre de insectos y aves, en espera de algo de mayor tamaño y de la inmortalidad prometida. Esta actitud de Renfield, unida al paulatino conocimiento que Seward va adquiriendo sobre Drácula a instancias de Van Helsing, hace sospechar al joven psiquiatra de las relaciones entre el invasor y el alucinado que está tratando:

si este hombre [Renfield] hubiera sido un lunático corriente, me habría arriesgado a fiarme de él. Pero parece estar implicado de una forma tan sospechosa en las andanzas del conde, que tengo miedo de equivocarme accediendo a sus caprichos. No puedo olvidar que me imploró con idéntico fervor cuando quería un gato, y luego intentó desgarrarme la garganta con los dientes. Además, llamó al conde delante de mí “amo y señor”, por lo que es posible que quiera salir de aquí para ayudarlo de alguna manera diabólica. Esa horrible criatura 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 (ibídem: 446).

Como todo tirano, Drácula tiene en la seducción de las personalidades débiles, enfermas y mediocres una de sus armas más poderosas, pues a tenor de lo propuesto por Alfieri,<sup>19</sup> la vileza del propio hombre lo empuja a asimilarse lo más posible al tirano. Drácula se le presenta a Renfield con la promesa de vida eterna a cambio de colaboración, algo que excede lo humanamente posible, o al menos, está completamente fuera del alcance del contactado.<sup>20</sup> Drácula atrae a este insignificante individuo con la oferta de convertirlo en un ser extraordinario: vivo para siempre, como “el Maestro”, como Drácula. Renfield acepta y degenera en

---

<sup>19</sup> Cf. Capítulo 1 de esta investigación.

<sup>20</sup> 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, 2003: 488-489).

loco espía, lugarteniente y profeta “del que habrá de venir”,<sup>21</sup> como se desprende de las “oraciones” que le escucha decir el doctor Seward:

aquí estoy (...) para cumplir Tus órdenes, amo. Soy tu esclavo y Tú me recompensarás, porque te seré fiel. 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, 2003: 242).

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”.<sup>22</sup> La otra fase que configura la relación entre tirano y colaboradores es la dependencia, fundada en que el súbdito no encuentra posibilidades de satisfacer sus deseos o necesidades —a menudo excitados por la propia impostura— sin la intervención del tirano. Por otra

---

<sup>21</sup> De hecho, Renfield se compara con el profeta Enoch (Stoker, 2003: 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 el cual relata los detalles de lo que vio en su viaje con Dios.

<sup>22</sup> Cf. Capítulo 1 de esta investigación.

parte, la fidelidad al déspota dependerá en gran medida del tipo de promesas y compensaciones ofrecidas. En la novela, esto queda bien ejemplificado en el ya comentado episodio de las vampiras con 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?”, Drácula les entrega el bebé que ha robado en la aldea. Es un círculo interminable en el que ellas obedecen y esperan la gracia de su señor.



24

Aunado a la seducción, Drácula demuestra una gran astucia, apelando al ámbito humano de su condición centáurica. Como explica Van Helsing con claridad, el Conde ha sido capaz de ir madurando 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, 2003: 546).

Esta explicación de Van Helsing es 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 rápidamente lo necesario. 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, 2003: 140). Ahora, el ataque directo no será 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, lo primero que hizo Drácula fue adquirir conocimientos acerca de la modernidad y su epicentro, Inglaterra: conocer y entender la cultura del país que se pretende dominar es 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; su anfitrión le ofrece taimadas explicaciones sobre la presencia de dichos libros:

estos amigos –y acarició algunos de los volúmenes– han sido fieles compañeros míos, y durante estos últimos años, desde que se me ocurrió la idea de irme a vivir a Londres, me han proporcionado, muchas, muchísimas horas de placer. 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, y todo lo que le hace ser tal cual es (Stoker, 2003: 124).

Luego, quedará claro que Drácula no mentía del todo. El estudio de la cultura inglesa le permitió comprender al tirano que su conquista no podría ser declarada y armada, sino que, por el contrario, debía ser silenciosa y jugando siempre con las grietas legales y culturales que le ofrecía la modernidad. La propia presencia de Harker en el castillo es ejemplo de ello, 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 a un progresivo y sutil sometimiento, que se irá incrementando en intensidad hasta que éste descubre la verdadera naturaleza del tirano, que como todos los de su clase y según nos recuerda Platón, “se finge manso y benévolo”.<sup>23</sup> 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:

---

<sup>23</sup> Cf. Capítulo 1 de esta investigación.



eso es lo que deseo, y no admitiré negativas. Cuando su patrón, o jefe, o como usted quiera llamarle, se comprometió a mandarme a alguien en su nombre, quedó bien entendido que yo dispondría de él a mi entera conveniencia (Stoker, 2003: 142).

Drácula, con astucia demoníaca, apela al sentido ético del compromiso para imponer su voluntad y proseguir con sus planes.<sup>24</sup> Más adelante, el tirano 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 de regreso por barco hasta Transilvania. Para todo ello usa correo regular, compañías de bienes raíces, barcos mercantes y empresas de transporte. Drácula sabe que penetrará de manera más fácil en Occidente si utiliza su propia dinámica de funcionamiento y organización, como bien lo entiende Harker cuando rastrea la gestión del Conde para trasladarse y desembarcar en Inglaterra:

---

<sup>24</sup> Es necesario comentar que este progresivo ascendente tiránico de Drácula sobre Harker hará que éste comience a padecer la misma sensación psico-física de abandono e indefensión experimentada por los presos políticos, quienes saben que su prisión depende de una voluntad individual (la del tirano) que se posiciona 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, 2003: 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.

el señor Billington tenía preparada en su despacho toda la documentación concerniente al envío de los cajones [de Drácula]. Casi me dio un vuelco el corazón al ver de nuevo una de las cartas que había visto sobre la mesa del conde antes de enterarme de sus diabólicos planes. 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, 2003: 414).

Por otra parte, pero en función del mismo programa de conquista, se desarrolla la estrategia de control que Drácula pretende ejercer sobre las mujeres, a quienes contempla como instrumento de dominación. El harén de vampiras en el castillo proyecta el modelo de relaciones sociales y de género que Drácula ha acostumbrado implementar. 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 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, 2003: 527).<sup>25</sup> El tirano ha calculado que, seduciendo y controlando para su causa a las mujeres de la clase dominante (antes la aristocracia, ahora la burguesía) en edad de procrear,

---

<sup>25</sup> 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, 2003: 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.

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 decidido 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 (ibídem: 514-515).

Drácula no se interesa por las mujeres “del pueblo”, ni en sus dominios ni en Inglaterra;<sup>26</sup> antes, su intención es que las mujeres con buena posición de la sociedad moderna, en lugar de engendrar futuros banqueros o industriales, vayan formando un ejército de vampiros capaz de subvertir el orden social y crear las condiciones propicias para que Drácula se convierta en amo y señor. Esto se reafirma con un pequeño pasaje del diario de Mina (22 de septiembre), en el cual 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, 2003: 336-337).

---

<sup>26</sup> La novela de Stoker 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.

El tirano inicia su labor –casi pornográfica– de posesión femenina con Lucy Westenra, señorita de sociedad comprometida con Sir Arthur Holmwood (un noble). El resultado es que la 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 ser jerarquizado (recordemos que Renfield, por ejemplo, no ha sido “autorizado” por Drácula a 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 los pequeños mordidos, según comenta el doctor Seward, siempre tienen prisa por irse a jugar con la “bella señora” (Stoker, 2003: 370). Por otra parte, la metamorfosis física de Lucy una vez vampirizada –y según comenta también Seward en su diario (29 de septiembre)– la presenta casi irreconocible, pues “su habitual dulzura se había convertido en inexorable y despiadada crueldad, y su pureza de siempre en desenfadada voluptuosidad” (ibídem: 391). Esto simboliza (siempre al trasluz

victoriano) la corrupción que el poder opera 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, aun estando al servicio de un tirano (una suerte de Lady Macbeth). Así, y en realidad, el deseo oculto de Lucy por ser poseída (base de las interpretaciones psicoanalíticas relativas a este aspecto de la novela)<sup>27</sup> resultaría, según lo explicado aquí, metáfora de latencias atávicas y regresivas hacia la tiranía, en un contexto de aparente libertad política y civil.



25

A la astucia hasta aquí comentada, Drácula suma poderes sobrehumanos emanados de su naturaleza centáurica, y con los cuales, recordando las palabras de Winston Churchill sobre los tiranos, puede “cambiar el curso de la historia” (o al menos, planearlo e intentarlo).<sup>28</sup> El vampiro creado por Stoker 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 capacidad de convertirse en niebla, rocío o humo, lo cual le permite desafiar a las

---

<sup>27</sup> Cf. Molina Foix en Stoker, 2003.

<sup>28</sup> Cf. Capítulo 1 de esta investigación.

leyes físicas establecidas sobre la materia y, además, lo configuran como un ser casi omnipresente, pues aparte de conseguir dichas metamorfosis, posee la facultad de conectarse telepáticamente con sus iniciados y colaboradores. Estos poderes, clara versión en negativo de la ubicuidad y omnipotencia del dios judeo-cristiano, son también, como se ha sugerido antes, facultades propias de los tiranos, quienes deben presentarse frente a sus súbditos como seres que todo lo ven y todo lo escuchan, demostrando un poder ilimitado.<sup>29</sup> Aquí radica precisamente la importancia que tiene Renfield para Drácula, ya que al ser su “iniciado”, logra obtener información de avanzada sin tener que estar presente en el lugar de los hechos; también es 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 que esté cerca del científico holandés para que, por vía telepática, le informe de sus pasos y así adelantársele. Esta metáfora del control tiránico de la psique llega a su máxima expresión en el hecho de que Drácula logre afianzar el vínculo con sus iniciados durante el sueño, misteriosa área del ser humano

---

<sup>29</sup> 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.

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, 2003: 236).

El estrechamiento de vínculos que se opera entre Drácula y el iniciado resulta para éste una experiencia agridulce: 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 dejándose llevar por un poder que lo envuelve. El estado durante el sueño descrito por Lucy constituye, a la luz de la perspectiva tiránica de Drácula, una clara metáfora de lo que significa el adormecimiento colectivo e individual frente al poder despótico cuando logra erigirse en padre, árbitro y juez de todos los aspectos de la vida pública y privada. El caso de Mina es incluso más profundo en este sentido, ya que es poseída a plena consciencia, y no sólo durante el sueño. Su descripción del evento resulta elocuente:

estaba desconcertada, pero aunque parezca extraño no quería impedirlo. Supongo que eso forma parte de la terrible maldición que pesa sobre sus víctimas, una vez que las ha tocado (...) 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, 2003: 500-501).

Posteriormente Mina, una vez consciente de haber sido “iniciada” por Drácula y haberse autoproclamado impura (Stoker, 2003: 496),<sup>30</sup> le pide a su esposo Harker que el grupo le oculte sus planes para evitar revelar información al tirano sin poder evitarlo:<sup>31</sup> “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” (ibídem: 553).

La posesión relatada por Mina 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 suerte de atracción irresistible al comando de una fuerza superior que desarma y absorbe el albedrío, estableciendo así un nexos placentero de

---

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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, 2003: 561).



sometimiento psico-físico. Al retomar las palabras de Churchill sobre “la fuerza y las cualidades del tirano para dominar millones de espíritus”,<sup>32</sup> es inevitable pensar que, quizás, en este proceso anestésico de la voluntad y la consciencia radique una de las claves del éxito tiránico en la historia (véase 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 encomendarse al régimen de una voluntad titánica puede generar, según ciertas condiciones psicológicas y sociales, una sensación de bienestar casi voluptuoso. Drácula logra este mismo efecto en sus iniciados, profundizando así la relación de dependencia-control.

En consonancia con la noción centáurica de Maquiavelo,<sup>33</sup> 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 es una voluntad puramente egoísta que no duda en destruir a cualquiera que se interponga en su camino, incluso si no constituye para él una amenaza significativa. Varios son los ejemplos que sobre este particular podemos encontrar en la novela, siendo quizás el ya comentado episodio del bebé robado y

---

<sup>32</sup> Cf. Capítulo 1 de esta investigación.

<sup>33</sup> Cf. Capítulo 1 de esta investigación.

entregado a las vampiras el más crudo de todos por las connotaciones perversas que tal acción posee en el contexto cultural de Occidente.

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, 2003: 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 (ibídem: 221).

No obstante, será Renfield el objeto más emblemático de la crueldad y la venganza draculeanas, atacándolo sin piedad debido a que el loco contactado le advierte a Mina que se vaya de aquel lugar porque su amo la buscará (Stoker, 2003: 422-425). Drácula llega a la celda del aliado traidor y descarga contra él, como dice Marcos Aguinis, todo su “anhelo de venganza”<sup>34</sup> en una acción clásica del tirano: la traición 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 un ser inocente (Mina en este caso); el esbirro se conmueve y decide torcer su lealtad al

---

<sup>34</sup> Cf. Capítulo 1 de esta investigación.

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 tiene una fuerza anormal y, como sabía que estaba loco (a veces por lo menos), decidí usar mi poder” (ibídem: 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 les espera el fracaso, como a Renfield.

Finalmente Drácula, convertido en lobo, entrará en la casa de Mina y matará de manera violenta a su enfermiza madre, en otro ejemplo de brutalidad sin límites (Stoker, 2003: 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.<sup>35</sup> Sólo le importa la satisfacción de sus deseos y ambiciones, impulsada por el ansia titánica de prevalecer y dominar.

Esa misma pulsión titánica de Drácula le lleva a invocar frecuentemente el espectro de la usurpación, y dicha fuerza, como afirma Alfieri,<sup>36</sup> lo empuja a violar

---

<sup>35</sup> Cf. Capítulo 1 de esta Investigación.

<sup>36</sup> Cf. Capítulo 1 de esta investigación.

derechos naturales y sagrados por igual. En perspectiva, la sola existencia del vampiro (como la del tirano) es impropia: un ser atrapado entre la vida y la muerte, condenado por pacto demoníaco a una existencia eterna sustentada en el consumo de la 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, 2003: 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 han sido concedidos ni por Dios ni por los hombres; por el contrario, es territorio ganado a la “legalidad” social, natural y divina; sólo por medio de sus fuerzas demoníacas el vampiro ha prevalecido en esta región, y ya se sabe, toda dádiva del Demonio es contraria al deber ser moral de la humanidad. Por ello, cuando Harker descubre a Drácula en su ataúd del castillo, no puede evitar pensar en las consecuencias que tendría el arribo a Inglaterra de este tirano demoníaco, como bien lo refleja en su diario del 30 de junio:

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, 2003: 170).

Por otra parte, el imperio de Drácula sobre las energías telúricas y las bestias tampoco 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 plantas y aves proliferen en sus hábitats. 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. Es una voluntad esclavista incontenible, de allí la imposibilidad de negociar o confiar en él. Así lo percibe Harker cuando, ya en Inglaterra, habla con el encargado de distribuir los cajones de Drácula por diferentes puntos de Londres:

si el conde tenía intención de esparcir esos horribles refugios por todo Londres, esos lugares fueron elegidos para un primer reparto, de modo que más tarde pudiera distribuirlos a su antojo. La forma sistemática en que hizo esto me hizo pensar que no tenía intención de limitarse a dos zonas de Londres. Hasta ahora se había instalado en el extremo oriental de la zona norte, al este de la zona sur y en el sur. Su diabólico plan no excluirá, sin duda, las zonas norte y oeste, y menos todavía la City y el centro mismo del Londres elegante al suroeste y al oeste (Stoker, 2003: 463-464).

Finalmente, Drácula, como tirano, 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 es también metáfora del sometimiento que el tirano ejecuta sobre pueblos y hombres: reduce a éstos 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.



26

Drácula morirá de la única manera en que, según autores como Alfieri y el padre Mariana, puede hacerlo el tirano: violentamente. La tiranía sólo podrá concluir con la eliminación física del tirano, como si de una extirpación cancerígena se tratara. Pero la muerte de Drácula ocurre por acción de una fuerza “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 Drácula, su señor, 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;<sup>37</sup> 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, desencadenará los mismos errores que desembocan fatalmente en el despotismo.

---

<sup>37</sup> A este respecto, recordemos las palabras de Van Helsing al resto del grupo caza-vampiros: “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, 2003: 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.

### CAPÍTULO 3

#### 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, esta compacta condición tiránica se manifestará como una constante en las reescrituras fílmicas del personaje<sup>38</sup> hasta la década de 1960, justo hacia el declive de la era moderna. Con todas las variantes que en los subsiguientes análisis vamos a dilucidar, cada uno de los Dráculas reescritos revelan un apego estricto al titanismo, el cual desemboca en la configuración de un tirano carente de elementos que lo ligen con la esencia de “lo humano”, es decir, con todo el entrecruzamiento de sentimientos, dudas, anhelos,

---

<sup>38</sup> Recordando siempre que nos referimos a las películas seleccionadas en el corpus: *Nosferatu* (1922), *Drácula* (1931), *El horror de Drácula* (1958) y *El Conde Drácula* (1970).



odios, empatías y reflexión que caracteriza a la naturaleza del hombre y lo hacen oscilar, permanentemente, entre la bondad y la abyección. Según veremos, los cuatro Dráculas “modernos” 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 cumplimiento de sus deseos y apetitos, a la conquista de almas y territorios desde una ciega megalomanía que es expresión atávica de sus psiques monstruosas.

Para comprender la configuración de estos Dráculas como totalidades tiránicas, es pertinente revisar un poco cómo la modernidad, desde su concepción de marco socio-histórico del racionalismo científicista, ha operado una metamorfosis de “lo monstruoso”. Así, Vicente Serrano Marín explica que

en eso que podemos denominar el universo cartesiano de lo moderno, aparentemente el monstruo deja de tener realidad, deja de cumplir función, deja de convivir y de existir propiamente. Una forma de concebir lo moderno es precisamente aquel universo donde ya no hay monstruos, sino sólo humanos, donde lo fantástico y lo extraordinario, lo otro y lo ajeno, es expulsado (2011: 79).

Sin embargo, los monstruos no han sido aniquilados en la psique del hombre moderno. Su rol ha sido re-direccionado, transitando desde una significación

maniqueísta y moralizante en el esquema cultural premoderno (Eco, 2007: 113-114), hasta pasar por una reformulación estética y filosófica (el Romanticismo) para, finalmente, desembocar en su identificación progresiva con lo empírico. Como afirma Serrano Marín, “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” (2011: 77).

Dicha “monstruosidad” de lo moderno (condición que podemos asociar perfectamente con el titanismo) se evidencia en el primer tercio del siglo XX, el cual culmina con el escenario dantesco de la II Guerra Mundial y todo el teatro del horror que fue capaz de producir. 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 (1998: 16).

El fracaso del liberalismo político (la I Guerra Mundial) y del capitalismo a gran escala (el *crack* de Wall Street en 1929) tal como los había concebido el siglo XIX (Hobsbawm, 1998: 17), generaron en la consciencia del hombre occidental un desconcierto frente a la promesa moderna incumplida, al progreso truncado; como afirmara el músico 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” (en Hobsbawm, 1998: 12).

Toda esa sacudida de cimientos produjo tensiones psico-sociales 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, 2005: 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 campantes: 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, y según explica Siegfried Kracauer, la sociedad alemana padeció tensiones psico-sociales profundas que le llevaron a entablar una relación ambigua con la figura del tirano, repugnante y atrayente al mismo tiempo. El autor alemán 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:

en este tipo de películas [las de tiranos] los alemanes de la época - pueblo aún inestable y todavía libre para elegir su régimen- no alimentaban ilusiones en cuanto a las posibles consecuencias de la tiranía; por el contrario, abundaban en detalles de sus crímenes y los sufrimientos que había ocasionado. ¿Estaba enardecida su imaginación por el temor al bolchevismo? ¿O apelaban a esas visiones espantosas para exteriorizar ansias que ellos creían les eran propias y ahora amenazaban con dominarlos? (De cualquier manera, es una extraña coincidencia 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 (Kracauer, 2002: 78).

De esta manera, el cine alemán recrea 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 emprendido, a partir del aparentemente 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, como explica Juan José Coy,

en 1920 había conseguido la presidencia Warren Gamaliel Harding, en 1924 Calvin Coolidge, y en 1928, Herbert Hoover. Los tres, como buenos republicanos, (...) fueron gobernantes que 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 en Steinbeck, 1999: 9).

La tipología del “magnate” (John Rockefeller, William Randolph Hearst),<sup>39</sup> hombre arriesgado, agresivo, oportunista, imaginativo, astuto, cínico, cruel y

---

<sup>39</sup> 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

pragmático, se convirtió en la figura dominante en la imaginación del norteamericano medio desde finales del siglo XIX hasta los años 20. Estas voluntades superiores, herederas de la mentalidad liberal decimonónica, 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 irrecuperable de sus precios. El mercado, y la economía de la nación más poderosa, se habían hundido. Entonces los “magnates”, dueños de monopolios y *holdings* que controlaban tanto el mercado nacional como mundial, y que siendo una minoría muy pequeña de la población poseían las más altas rentas y concentraban más de dos tercios de la riqueza nacional (Mcnall, s/f: 858-859), quedaron retratados como los culpables de la debacle, gracias a su exceso de ambición y desaprensión social. 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

---

inconvenientes), respondía en apariencia al modelo social que la cultura ultra-capitalista 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.

como su agente para frustrar las demandas de los trabajadores y los consumidores” (ibídem: 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, 1988: 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 americano común, el “magnate”, junto con todos sus colaboradores (corredores de Bolsa, gerentes, políticos), se convirtió en un verdadero chupa-sangre, 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 las cuales, 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 norteamericano.<sup>40</sup> Los monstruos comenzaron a desfilar, y un nuevo cine de horror,

---

<sup>40</sup> 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,

encabezado por Boris Karloff como el monstruo de Frankenstein y Bela Lugosi en su aterciopelada interpretación de Drácula, causó furor en la psique de una audiencia que recreaba e identificaba plenamente a los monstruos reales con los ficticios, y a ellos mismos, mártires inermes, con las víctimas del horror cinematográfico.<sup>41</sup>

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. Por ello, y sin menoscabo de los contextos particulares que fraguaron la estética y el sentido poético de cada uno de los Dráculas fílmicos que vamos a estudiar, la totalidad tiránica que presentan éstos, como factor común, nos lleva 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 por, al menos, el mundo occidental. La eclosión de los medios de comunicación masivos proyectó a los grandes tiranos alrededor del mundo no sólo como mito (lo que ocurría en el pasado), sino como una imagen que rápidamente se instauraría en la psique colectiva de la civilización. La simple

---

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” (1998: 109).

<sup>41</sup> 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 psico-sociales. Los principales filmes de esta clase en el Hollywood de los '30 fueron –aparte de *Drácula: Frankenstein* (James Whale, 1931), *La isla de las almas perdidas* (Erle Kenton, 1932), *La momia* (Karl Freund, 1932), *El zombie blanco* (Victor Halperin, 1932) y *King Kong* (M. Cooper y E. Schoedsack, 1933).



mención de tres nombres, Hitler, Stalin y Mao Tse Dong, nos recrea la potente sugestión que estos tiranos provocaron en la imaginación de nuestra modernidad, y cuyos efectos, aún en esta era tecnológica, “democrática” y global, están 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 amenazando 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; a tenor de esto, Serrano Marín señala que

lo que convierte (...) al vampiro en tal (...) es justamente esa incorporación del mito premoderno que chupa sangre, es esa fuerza que se resume sobre todo en esa capacidad de “vaciar” al otro y que más allá, pues, de su dimensión física, expresada gráficamente en la sangre que le alimenta, tiene una dimensión moral. Y es en esa dimensión moral donde está lo inquietante y lo amenazante, lo que convierte al mito premoderno en una representación más del monstruo moderno, de lo monstruoso moderno (2011: 83).

Dicha “dimensión moral” (que se relaciona directamente con “lo conocido” y su antítesis), constituye la clave para vislumbrar el hecho de 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

consustanciación 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”<sup>42</sup> 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 (incluso de la colectiva); por ello, a menudo es posible rastrear en manifestaciones del arte resortes que atestiguan la existencia de pavores latentes. Ejemplo de esto es Drácula, quien asimilado y entrecruzado con la figura del dictador contemporáneo se convierte, a través del cine del siglo XX, en una 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.

En relación con el miedo latente a la tiranía, Freud explica que “para que nazca este sentimiento [de lo siniestro] es preciso (...) que el juicio se encuentre en

---

<sup>42</sup> 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, s/f: 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” (ibídem: 2). Sin embargo, por otra parte, “lo unheimlich, lo siniestro, [también] procede de lo heimisch, lo familiar, que ha sido reprimido” (ibídem: 11).

duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad” (s/f: 12). Así, la aparente superación del miedo al monstruo “fantástico” (propio de la premodernidad y recreado en la literatura romántica) cae en tela de juicio frente al surgimiento del tirano moderno, el dictador, quien remueve todos los miedos reprimidos por la modernidad. En dicho contexto, el vampiro, sintetizando poéticamente al tirano, remitiría a miedos y creencias cohibidos cuya latencia en sí misma constituye la puesta en duda de una dirección socio-histórica homogeneizante (la moderna) y la sospecha de que “eso otro”, la tiranía, podría rebrotar.

Freud extiende, de manera entrecruzada, la cuestión de lo siniestro al ámbito literario, y sugiere que “lo siniestro, emanado de complejos reprimidos, tiene mayor tenacidad y (...) conserva en la poesía<sup>43</sup> todo el carácter siniestro que tenía en la vivencia real” (s/f: 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. Esto explica que, a pesar de los diferentes matices éticos, estéticos y contextuales de los Dráculas reescritos en la modernidad, todos ellos mantengan su granítica significación de tiranos totales, sugestionando y repugnando simultáneamente. Recordemos a Drácula en su rol de gran seductor.

---

<sup>43</sup> 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*.

Así, el tirano (Hitler, Stalin, Drácula) es una presencia familiar y ajena al mismo tiempo; por una parte, somos capaces de racionalizar su existencia; leímos sobre ellos, conocemos la historia y sus entresijos, y ello 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. En ese momento se activan, entonces, todas las sugerencias del horror a la tiranía y al sometimiento, el pánico a una potencia 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 sólo mental), ha reventado sus vínculos con lo humano; es *ajeno*, extraño, y, sin embargo, participa de nuestra misma esencia y está 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” (2002: 14-15). La recreación de este monstruo-tirano en particular (con sus implicaciones éticas y su naturaleza titánica), 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.

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

27



**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, hoy, se afirma ligeramente que las diferencias estilísticas y conceptuales entre *Nosferatu*,<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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),<sup>46</sup> es

---

<sup>44</sup> En el presente análisis utilizamos la versión de *Nosferatu* que restauró Luciano Berriatúa en 2005 bajo encargo de la Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung. Dicha restauración, desarrollada a partir de diversas fuentes y copias del filme, restablece metraje, montaje, intertítulos y filtros de color originales, tal y como los había concebido y realizado Murnau en su versión original.

<sup>45</sup> Dos ejemplos de esta extendida e imprecisa idea pueden apreciarse en dos opiniones diferenciadas en tiempo y espacio. Primero, en los años 40, Siegfried Kracauer afirmaba que *Nosferatu* “era una adaptación de la novela de Bram Stoker; pero Henrik Galeen, autor del guión cinematográfico, se las arregló para injertarle ideas propias” (2002: 78). Décadas más tarde, en los ’90, Miguel Juan Payán afirma que “Murnau estaba convencido de que cambiando los nombres de los personajes principales, incluyendo el del vampiro que da nombre al filme, y modificando algunas características, como el hecho de que el monstruo se refleje en los espejos y proyecte sombras, iba a poder esquivar la pasión recaudatoria de la viuda de Stoker” (s/f: 81).

<sup>46</sup> El parecido estructural entre el argumento de *Nosferatu* y el de *Drácula* provocó que Florence Stoker, viuda del autor irlandés, demandara a la productora Prana por impago de derechos de autor. En 1925, la señora Stoker ganó la demanda en Inglaterra y, por presión de la Sociedad Británica de

insostenible considerar esta obra como un simple desvío forzoso o un ejercicio de astucia; la película habla por sí misma, y ella se presenta 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 implica, además del folklore siniestro de la región, perspectivas y claves simbólicas que remiten a acontecimientos cronológicos cercanos al filme.<sup>47</sup> En *Nosferatu*, la tiranía destila el olor a chamuscado de la guerra y el aroma avinagrado del dolor irreparable; ahora Orlok<sup>48</sup> –ya no Drácula– encabeza un régimen tiránico distinto, en el cual las sombras proyectan hilos casi imperceptibles de enfermedad y muerte que marchitan, hasta el exterminio, los frutos de la luz y la juventud.

El filme de Murnau se ambienta en 1838, en pleno contexto romántico: Hölderlin, Goethe, Gaspar Friedrich, Heinrich Heine y sobre todo Hoffmann, entre

---

Autores, también en Alemania: ambos tribunales ordenaron la destrucción de todas las copias y negativos del filme de Murnau los cuales, sin embargo, ya habían sido distribuidos a casi todo el mundo (Cueto y Díaz, 1997: 133), por lo que la obsesiva persecución exterminadora de la viuda, al igual que la del vampiro, fracasó.

<sup>47</sup> A propósito, recordemos lo escrito por el poeta Heinrich Heine en *La escuela romántica II* (1833): “dejadnos a nosotros los alemanes los horrores del delirio, los sueños de la fiebre y el reino de los fantasmas. Alemania es un país apropiado para las viejas brujas, para las pieles de oso muerto, para los golems de cualquier sexo y sobre todo para los capitanes generales como el pequeño Cornelius Nepos que es de nacimiento una raíz que los franceses llaman Mandrágora. Tan sólo es del otro lado del Rin en donde los espectros pueden triunfar; Francia nunca será un país para ellos” (en Eisner, 1996: 71).

<sup>48</sup> Aunque el título del filme, *Nosferatu*, se debe al protagonista indiscutible del mismo, el nombre del personaje es conde Orlok, y así lo llamaremos en este análisis. El término “Nosferatu” se referirá, pues, a la película.

otros artistas del movimiento, están en boga, lo que permite entrever que el director hace un intento por ubicar a *Nosferatu* en un contexto propicio para lo fantástico y así emparentarlo con el universo ficcional romántico, el cual parece tener en lo específicamente alemán su fuente más rica. Sin embargo, y como sugiere Kracauer, referirse “a los antecedentes románticos de la película no explica su sentido específico” (2002: 80). La lectura simbólica del filme nos hace comprender, en seguida, 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. En la memoria europea, aun hoy, se evoca a la Gran Guerra como el fin de una época dorada: 1914 representa el año en que todo el esplendor de la vida cae triturado por las fauces del monstruo bélico. 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 (1997: 199).



Por su parte, y cómo ya se ha comentado, Siegfried Kracauer se refiere a *Nosferatu* –y a las películas “de tiranos” producidas en la Alemania de los primeros años 20– como una latencia oculta en psique colectiva alemana, la cual anhela la figura referencial de un tirano frente al desconcierto que supone la República de Weimar. Para el autor, “es 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, 2002: 80). Desde esta perspectiva, la democracia se convierte en un arcano indescifrable para una sociedad que nunca la poseyó verdaderamente. Así, 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 su joven esposa, Ellen, juega en la entrada llena de flores con un tierno gatito (0:02:52). 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 aumento de alegría, Ellen mira con tristeza las flores cortadas y le dice a Hutter: “¿por qué las has matado? Pobres flores” (0:03:44). La reacción de Ellen avanza el ya comentado motivo del filme: los vástagos arrancados violentamente. Esta figura proyecta, con sutileza, lo que habrá de ocurrirle luego a Wisborg con el arribo de Orlok: la ciudad es declarada en 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.<sup>49</sup> De esta forma, la significación de la película opera un fundido simbólico en ambos agentes de destrucción: el vampiro -como la guerra- arrasando el benigno orden anterior.



28



29



30

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

---

<sup>49</sup> Aunque sea una interpretación en extremo subjetiva y muy abierta a debate, es pertinente mencionar que algunos aspectos de la película dirigen la memoria, casi de manera inevitable, hacia ciertas circunstancias de la I Guerra Mundial. El origen misterioso del tirano Orlok remite a la oscuridad de los motivos que desencadenaron el conflicto bélico; la expansión epidémica que desata Orlok en Wisborg, venenosa, invisible y mortalmente indiscriminada, recuerda al gas mostaza utilizado en las trincheras del Frente Occidental; la muerte mayoritaria de jóvenes en el filme (intertexto en 0:53:38) y la extinción del vampiro a manos de una alma pura (Ellen) evocan, poéticamente, el rol que desempeñaron los soldados en la Gran Guerra.

las fuerzas tiránicas. El agente inmobiliario Knock (quien es un iniciado de Orlok y toma en el filme el rol que desempeña Renfield en la novela),<sup>50</sup> envía a su empleado Hutter a Transilvania, “la tierra de los ladrones y los fantasmas”,<sup>51</sup> para que le venda una propiedad al conde Orlok en Wisborg (0:05:20). 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 agente viajero 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 (0:20:38). Aquí se repite, a grandes rasgos, el esquema propuesto por Stoker, pero con dos diferencias: la primera es la presencia del lobo en la posada, ante cuya llegada las ancianas del lugar se persignan, sabedoras de que tienen delante a un enviado de Orlok, o incluso, al propio Conde (0:15:01); la segunda tiene que ver 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

---

<sup>50</sup> El rol que desempeña Knock en *Nosferatu* podría constituir una debilidad argumental del filme. Si Orlok quiere comprar una propiedad en Wisborg, ¿no puede arreglar el contrato inmobiliario directamente con Knock, quien es su iniciado desde el comienzo y, además, una autoridad en la oficina inmobiliaria? ¿A qué se debe la rocambolesca trama de hacer viajar a Hutter hasta Transilvania para algo que podía resolverse fácilmente? Esta aparente inconsistencia del argumento sólo parece explicarse por el interés de Murnau en crear metáforas y símbolos que sintetizen el conflicto de la película (luz-oscuridad, juventud-decrepitud, salud-muerte).

<sup>51</sup> Estas palabras, dichas por Hutter a Ellen, reeditan los prejuicios que, hacia los pueblos y territorios de la Europa Oriental, seguían teniendo los europeos más “occidentalizados” (en este caso, los alemanes). Queda claro, pues, que el resquemor hacia el Este no ha sido potestad exclusiva de los británicos.

cual nos impide conocer el estilo de vida que lo rodeaba en Inglaterra), en *Nosferatu* sabemos de dónde proviene Hutter y, por ende, tememos por su destino; las escenas idílicas del inicio acentúan el dolor por la pérdida del mundo feliz que sufrirá el personaje –y Wisborg–, al arriesgar el orden vital que está a punto de ser amenazado. El confiado Hutter se encamina, sin remedio, hacia el abismo, lo cual intuimos desde que Orlok, disfrazado de cochero y al mando de los caballos, lo mira despectivo, “invitándolo” a subirse (0:22:04).

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 es, en realidad, 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 (0:23:34). 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, 1997: 198).



31



32



33

Mientras Drácula se presenta como un humano con ciertos rasgos físicos inquietantes, modales anacrónicos y una obsequiosa cortesía que irá transformándose paulatinamente en sometimiento, Orlok aparece como un ser antinatural desde varios puntos de vista. Su físico está 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). Acerca de esto, Cueto y Díaz explican que

el Nosferatu de Murnau es un ser cuya humanidad resulta remota, más inquietantemente lejana; de hecho, viene a ser una especie de aterradora parodia no sólo de la condición humana sino de la naturaleza en general: construido con rasgos pseudo-animales, fabricado a retazos, es una versión distorsionada de seres como la rata, el murciélago o el reptil, y carece de la armonía de cualquiera de ellos (1997: 196).

A lo anterior se suma que, en contraste con Drácula, Orlok no posee elocuencia ni carisma, sus movimientos son poco naturales -siempre imperativos, amenazantes- y prácticamente no tiene capacidad de interacción social, lo cual queda evidenciado en el hecho de que, después de intercambiar las palabras justas y necesarias con Hutter para sellar el acuerdo de compra inmobiliaria (0:31:04), 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 naturaleza bestial del tirano, su rasgo distintivo y predominante, se despliega con toda potencia. Orlok ataca sin piedad ni mediación a Hutter (0:33:04), aniquila a la tripulación de la goleta Empusa durante

el viaje hacia Wisborg (0:56:44) y luego, como una fiera salvaje, campea a sus anchas por las calles desprevenidas de la ciudad báltica (1:06:16). Además, en su fuero titánico, Orlok ha sido abandonado por Eros, del cual no presenta rastro alguno; incluso, su ansiedad de poseer a Ellen entraña una tensión similar a la que sienten los depredadores naturales en presencia de sus presas. 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 (0:31:12); 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. Es entonces cuando Orlok, como una sombra fantasmal, se desliza hacia la habitación de la auto-inmolada para consumir su destino (1:24:41). Todo esto revela, que

Orlok no sólo es ajeno al amor, sino que aspira a luchar contra él, a negarlo: frente a la civilización que tiene como uno de sus valores sagrados el amor y la renuncia (...) el vampiro impone como principal motor de la existencia la autosatisfacción y la burla de los ídolos de toda una cultura (...) No es, por tanto, el amor lo que lleva a Orlok a Bremen<sup>52</sup> y a su destrucción por una noche junto a Ellen, sino un ansia de acabar con su opuesto que llega a adquirir ribetes trágicos (Cueto y Díaz, 1997: 198-199).



34



35



36

Así, la evolución del tirano Orlok muestra a 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 las ratas, su ejército, extienden indiscriminadamente. Así,

---

<sup>52</sup> Cueto y Díaz, probablemente guiados por las “versiones” francesa o inglesa de *Nosferatu*, hablan de Bremen en lugar de Wisborg (ciudad inventada por Murnau en la versión original) para designar al puerto donde se desarrolla la segunda parte del filme.

“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, 1997: 196).

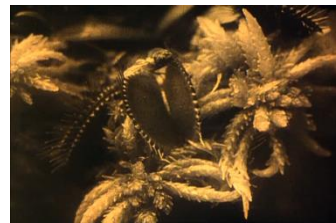
Sin embargo, lo que hace impredecible y mucho más poderoso al tirano Orlok es su condición fantasmal. Aunado a su fenotipo de bestia y a su psique titánica, el Conde alterna a voluntad una corporeidad etérea, casi transparente, con una alargada sombra espectral, oscura y casi infinita en sus alcances: es, “más que un ente material, una sombra misma, un ser cuasi-abstracto” (Cueto y Díaz, 1997: 198). El vampiro se presenta como fantasma en varios momentos del filme: cuando termina su ataque a Hutter y sale de la habitación (0:35:31), al momento de aparecerse a uno de los marineros en la bodega del Empusa (0:56:49) o justo cuando sale de su guarida después de haber recibido la “invitación” de Ellen para ir hasta su cuarto (1:26:21). Pero es durante la clase de ciencias naturales del profesor Bulwer (en el rol de Van Helsing) donde Murnau mejor sintetiza que esta doble condición, depredador-fantasma, pertenece al reino oculto de la naturaleza, en cuyo ámbito se producen fenómenos ajenos a la razón humana. En esta escena, Bulwer muestra a sus estudiantes cómo una planta carnívora espera, paciente, a que una mosca se acerque lo suficiente para devorarla, a lo cual el profesor apostilla complacido: “como un vampiro” (0:45:20); 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” (0:46:50). Bulwer prosigue su clase y ahora muestra a los alumnos un pólipo con tentáculos, a lo que



comenta: “trasparente, casi incorpórea; como un fantasma” (0:47:38). Estas escenas funcionan como metáforas acerca del tipo de vampiro-tirano que propone Murnau, apuntando a la existencia de una “esencia natural” que comparten la planta carnívora y el no-muerto y que impele a ambos a alimentarse con la sustancia vital de otras criaturas. Desde esta perspectiva, Orlok es un depredador con instintos animales profundamente arraigados, y estas ideas pseudo-darwinistas que sugiere el filme (predominio del más fuerte, adaptación de las especies al medio) fortalecen la idea de este vampiro como un ser bestial, feroz al tiempo que incorpóreo, capaz de extender su influencia y poder sin exponerse, denotando su presencia sólo a través de los estragos, a menudo irreparables, que su régimen pestífero ocasiona. En síntesis, una verdadera regresión a un mundo casi primigenio, donde los elementos luchaban entre sí por la supremacía (cf. Abad, 2013: 26).



37



38

Así, el tirano no es tanto una personalidad fuerte y definible (como sí lo es Drácula), sino una suerte de “estado” o “situación”. Un régimen que extiende sus garras hasta cada casa, cuerpo y alma, especie de orden mortal, sin forma ni presencia visible, lo hace mucho más opresivo. Orlok, fantasma de la muerte, no

tiene humanidad, racionalidad ni propósito: 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 (2002: 80).

En este sentido, Orlok comparte una visión general de la tiranía con Drácula, 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” (la Inglaterra victoriana), sino el extravío y la aniquilación de una vida armónica y placentera, cuya fragilidad va a perecer debido a fuerzas oscuras e inexplicables.

Todo lo anterior sugiere que Murnau se vale del imaginario monstruoso centroeuropeo y lo convierte 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 su ratas, las cuales se embarcan en el puerto

de Galati como si de un ejército invasor se tratase (0:42:37). 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, así, 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?” (1:18:59); 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, s/f: 82), con lo cual completa su metáfora de la tiranía como sometimiento y destrucción del hombre común.

¿Quién puede 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 eran 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, según Cueto y Díaz, propone la idea del sacrificio individual en aras del bienestar colectivo (1997: 200). Orlok, ávido y depredador, se ceba con la doncella olvidándose del primer canto del gallo: está ahído y extasiado; de pronto reacciona

y, cuando quiere escapar, el sol matutino lo alcanza con sus primeros rayos (1:29:57). 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. Según Kracauer, este final revela la idea de que “los males de la muerte representado por Nosferatu no afectan a quienes los enfrentan sin temor” (2002: 78), lo cual constituye, con claridad, una 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 lo hizo.



39



40



41

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

42



**Título original:** *Dracula*

**Año:** 1931.

**País:** Estados Unidos.

**Duración:** 75 min.

**Director:** Tod Browning.

**Productora:** Universal Studios.

**Reparto:** Bela 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.<sup>53</sup> Sin embargo, y a pesar de dicha persecución, hacia 1930 era realmente amplio el recuento de adaptaciones teatrales realizadas durante la década de los '20 a partir de la novela *Drácula*, sobre todo en los Estados Unidos. El vampiro ya era, fuera de la literatura, un personaje popular, más allá de su casi total ausencia de la pantalla grande (es necesario recordar que será en la década de 1930 cuando el cine se impondrá definitivamente al teatro como espectáculo masivo, pues hasta entonces ambos géneros competían en el favor del público.<sup>54</sup> De hecho, y como veremos a continuación, se deberá al teatro el arribo del vampiro al cine de Hollywood).

---

<sup>53</sup> El cine de Hollywood sí logró convencer a la señora Stoker de negociar los derechos de la novela *Drácula*. La capacidad económica de aquella industria y la empatía anglosajona obraron el prodigio.

<sup>54</sup> Inclusive, el teatro gozaba de un estatus al cual el cine aún aspiraba: el de género artístico. Será de hecho a partir de los años '30 cuando, gracias a realizadores y autores como Sergei Eisenstein y



43



44

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,<sup>55</sup> 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 (cf. Cueto y Díaz, 1997: 202). Un actor húngaro emigrado, de nombre Bèla Ferenc Dezso Blasko, rebautizado profesionalmente como Bela Lugosi debido a que había nacido en la localidad húngara de Lugos (Payán, s/f: 6), había logrado modelar un Drácula

---

Rudolph Armheim, entre otros, y cuando se empezará a denominar “arte cinematográfico” a una producción simbólica –el filme– que ya para entonces, y desde los años 20, poseía una industria y un mercadeo (y no sólo en los Estados Unidos) bien establecidos, algo que ningún otro género artístico, ni siquiera el propio teatro, podía igualar.

<sup>55</sup>El público estadounidense estaba no sólo “dispuesto” a acoger al vampiro sino que, tal como comentamos en la introducción al presente capítulo, estaba inconscientemente “anhelante” por encontrarse con una figura tiránica que encarnara y sintetizara, sin lugar a dudas, al referente de lo maligno. Como también se comentó en la misma introducción, el éxito del cine terrorífico hollywoodense, encabezado por *Drácula*, radicó precisamente en las condiciones socioeconómicas y psíquicas favorables que poseía el público para la recepción de tales modelos tiránicos.

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 stokeriano y la condición etérea del Orlok de Murnau dan paso, en la versión teatral,<sup>56</sup> a un Conde pausado, de gestualidad lenta y significativa, con una mirada hipnótica y un acento cuya música evidencia la procedencia “exótica” del personaje.<sup>57</sup> Laemmle consideró los atributos del Drácula teatral perfectos para el tipo de filme que pretendía, donde no se hiriera la moral burguesa (sobre todo en cuanto a crueldad y 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 pequeño-burguesa).<sup>58</sup>

Finalmente, *Drácula* se estrena en 1931<sup>59</sup> con un vampiro-tirano descendiente directo del teatro más que de la literatura. La muerte de Lon Chaney

---

<sup>56</sup> La adaptación teatral de *Drácula* que protagonizaba Lugosi se llevó a cabo en el teatro Fulton de Nueva York, en 1927. El libreto adaptado fue obra de H. Deane y J. Balderstone. El éxito, tanto de las obras teatrales como de las películas, llevó a Lugosi a representar al vampiro hasta 1953, año en que se despidió de su “alter ego” en el neoyorquino teatro de la RKO (Payán, s/f: 6).

<sup>57</sup> Bela Lugosi nunca aprendió a hablar perfectamente el inglés. Para los años '20 y '30 aún debía aprenderse gran parte de sus parlamentos de manera fonética, sin saber con exactitud qué estaba diciendo. Sin embargo, esta condición, a priori negativa, “se convirtió en una gran ventaja para el género de horror, por sugerir una cualidad extraña y diabólica que se ajustaba perfectamente al tema” (Pirie en Abad, 2013: 38); dicha circunstancia adquirió mayor relevancia en el contexto de un cine que, a partir de 1930, empezaría su etapa sonora.

<sup>58</sup> Al respecto, Miguel Juan Payán afirma que el principal problema del *Drácula* de Browning “es el aire teatral que preside su segunda parte, desde el momento en que Drácula llega a Inglaterra y empieza a codearse con la sociedad británica” (s/f: 10).

<sup>59</sup> Debido a que a comienzos de los '30 aún no existía el doblaje y a que el cine de Hollywood practicaba una política expansionista hacia el mercado latinoamericano, el productor Carl Laemmle decidió rodar, paralelamente a la película de Browning, una versión “hispana” de *Drácula*. Para ello,

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, s/f: 6). Cueto y Díaz explican que, pese a la proyección legendaria en el tiempo de este Drácula dirigido por Tod Browning,<sup>60</sup> el cual llegó a convertirse en el icono fílmico del vampiro gracias a los inmensos recursos distributivos y propagandísticos del cine de Hollywood, es éste un filme repleto de carencias estructurales y dramáticas, siendo el montaje y la caracterización del Conde los elementos más llamativamente imperfectos. Así,

como mucha crítica revisionista ha señalado, la importancia histórica del Drácula que dirigió Tod Browning y que protagonizó Lugosi quedó muy desvirtuada por una excesiva mitificación que olvidó piadosamente los muchos y obvios defectos del film [*sic*]; así, el inesperado éxito de la película en su época –que abrió la veda del cine de horror en Hollywood y permitió el nacimiento del fantástico– popularizó un icono de Drácula que, paradójicamente, ha sido siempre el más alejado de la concepción original de Stoker (Cueto y Díaz, 1997: 202).

---

se seleccionó al director George Melford y a los actores Carlos Villarías (Drácula), Eduardo Arozamena (Van Helsing), Lupita Tovar (Eva), Barry Norton (Juan Harker) y José Soriano Viosca (Dr. Seward) como protagonistas. Las escenas de esta versión alternativa se rodaban en la noche, una vez finalizada la grabación de Browning, y según la crítica, superó a la versión principal (angloparlante) en ciertas soluciones estilísticas y dramáticas. Esta película también se estrenó en 1931 (Abad, 2013: 41-42).

<sup>60</sup> Hasta aproximadamente los años 40, la importancia del productor superaba a la del director en el cine de Hollywood, algo que no ocurría en el cine de otros países (Rusia y Alemania son buenos ejemplos). Así, los directores eran a menudo elegidos más por su eficacia y obediencia que por su originalidad artística.



De hecho, ambos autores 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 (Cueto y Díaz, 1997: 206-207). Así, el Drácula de Browning no sustenta su poder en el odio, producto de un rancio resentimiento, 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 o se supone su metamorfosis en murciélago); para los autores citados, es un vampiro “de salón”, un personaje cuya notoriedad radica en una suerte de interacción grandilocuente con el gran mundo que, debido al “desconcertante” montaje, lo coloca en la posición de una notoria extrañeza que no se relaciona directamente con su naturaleza sobrenatural. Esto significaría que este Drácula resulta un personaje extraño 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 (esto, sobre todo, en la segunda parte del filme, cuando ha arribado ya a Inglaterra).

No obstante, y aunque la crítica hacia el estatismo teatral del *Drácula* de Browning pueda sustentarse tanto técnica como conceptualmente, resulta posible

establecer dicha condición como el 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 y en cuanto se presenta ante ellos, pues a diferencia de los Dráculas anteriores, éste 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 aún que desde la inmortalidad. Este Drácula no necesita implementar planes maestros ni propagar enfermedad; él, según la tradicional concepción de la aristocracia, simplemente “se presenta” frente a los mortales (plebeyos inferiores) y departe 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, desde donde se levanta para darles a sus discípulas la señal del despertar (0:05:23). La imagen de Drácula, mayestática y silente, parece estar pasando revista sobre sus compañeras vampiras, en medio de un ambiente fantasmal e infecto que genera un contraste con la imagen pulcra y engominada del Conde. Posteriormente, su encuentro con Renfield ratifica esta relación de la presencia superior frente a un débil mortal indefenso (y plebeyo). En el Paso del Borgo, un primer plano de Drácula, trocado en cochero, sirve de introducción al mandato que, desde arriba del pescante, y con un simple gesto, le ordenará a Renfield que suba al coche (0:06:27). Poco después, ya en el castillo, Renfield ve

bajar, desde la empinada escalinata, la figura lenta e imponente del Conde, quien desde su pedestal aristocrático acepta descender hasta el nivel del plebeyo corredor inmobiliario (0:09:10).<sup>61</sup> Más tarde, cuando Renfield está a punto de ser atacado por las tres vampiras, llega Drácula a impedirlo (0:16:41); es éste un episodio extraído de la novela de Stoker, pero 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. La presencia del tirano es su poder.



45



46



47

Viendo la imponente presencia 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 (Cf. Cueto y Díaz, 1997). Esta idiosincrasia tiránica funciona fácilmente en la soledad fantasmal de la tierra allende el Paso de Borgo, pero cuando Drácula llega a Inglaterra su presencia poderosa adquiere carácter de rol social. A diferencia de sus referentes anteriores (y ciertamente, también de las reescrituras posteriores dentro del período que hemos

---

<sup>61</sup> En este sentido, debemos comentar que Browning insiste con acierto en el contraste que hace dialogar al decorado ruinoso del castillo con la majestad pétrea de Drácula, cuyo relieve de terciopelo recrea la metáfora del sepulcro blanqueado.

denominado “moderno”), este tirano no planea esconderse y atacar como un fantasma nocturno, sino introducirse en los más selectos círculos sociales y familiares londinenses, haciéndose notar como un excéntrico aristócrata venido de la Europa más misteriosa. La segunda parte del filme parece sugerir, por momentos, que Drácula va a Inglaterra con ánimo de socializar de una manera en que nunca podría hacerlo 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 llevará, en su parte final, 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-seducor en la relación entre los novios. 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. Esta circunstancia queda sintetizada, no sin cierta involuntaria comicidad, en la escena en la cual Mina se sienta con Harker en el balcón de su habitación (1:03:03); 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, de la cual no debe extrañarnos la molestia de Harker hacia Van Helsing por su brusca intervención.



48



49



50

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; hipnotiza a la acomodadora del teatro de la ópera y a la enfermera que cuida de Lucy, imponiendo su voluntad sobre estos seres sin importancia social. Así, la película también practica una jerarquización de la sociedad: la servidumbre –esto es, “el pueblo” – es débil de carácter y está a merced de las clases superiores. Drácula las desprecia. 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 (0:21:34); 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

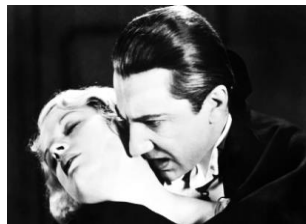
recado, no volverás a recordar nada. Te lo ordeno. Obedece” (1:14:19). Ante la poderosa mirada del tirano, remarcada por el primerísimo primero plano, la insignificante chica se convierte en simple utensilio de una voluntad superior; sin embargo, a continuación, Drácula exhibirá los más exquisitos modales al presentarse y alternar con los Seward, representantes de la alta burguesía (23:42). 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 (1:06:26). En ese sentido, debemos comparar la fragilidad de estas representantes de las clases bajas (por cierto, siempre mujeres) con la imposibilidad 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 de aquél (0:58:18).

Como se puede advertir, la presencia preeminente, cualidad tiránica de Drácula, se sirve de un arma realmente significativa: la hipnosis. Una vez que el Conde se ha hecho introducir y presentar en el palco de los Seward, dirige hacia Lucy Weston su poder hipnótico debido 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 suerte 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” (0:25:51), marcan el inicio del fatal hechizo que la joven burguesa va a padecer, hasta la muerte, respecto al Conde. 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...” (0:26:29). 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 (0:27:28). Aunque la hipnosis se cuenta entre los atributos generales del vampiro, el filme de Browning la convierte en metáfora de la atracción social irresistible que ejerce Drácula sobre una sociedad fascinada por la extravagancia, en una clara reminiscencia de los “locos años ’20” y, por extensión, de una percepción degenerada hacia la figura del plutócrata de sociedad o “magnate”: de la admiración que hacia este tipo social se tenía en la década de 1920, se pasa a su identificación con el vampiro gracias a condiciones y tensiones propias de la sociedad de los ‘30.



51



52



53

A pesar de sus intenciones malignas, el Drácula de Browning carece de la perversidad moral, de la voracidad sangrienta y de 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, subyugando mujeres burguesas después de haberse introducido en su círculo social, lo que le lleva a estar más cerca “de un cínico villano de salón que domina la voluntad de otros que de 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, 1997: 210). Así, su condición vampírica es metáfora de actitudes derivadas de una psique donjuanesca que desdobra su titanismo en el terreno de la supremacía social, mucho más que en 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, la cual reafirma una condición estructural de la psique tiránica (y 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 quienes, durante los años '20, 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 norteamericano de los '30, se consubstanció tan fácilmente con la del vampiro.



### 3.3. Titán sangriento: *El horror de Drácula* de Terence Fisher (1958)

54



**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 tanto de la vida pública como de la 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 violencia y sobreexposición mediática; en realidad –y es lo más aterrador de aquel conflicto– 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 Nosferatus, Caligaris o Frankensteins fueron capaces de estimular. Así, 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. De este contacto resultó, como sabemos y obviamos, 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 se hacían a menudo 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 ya incluso durante la guerra había producido diversos filmes relacionados con ella), entre otras, se convirtieron en ecos del trauma recién

vivido, y en los cuales 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, tan sólo en la década anterior, lo habían azotado, 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 sea en el cine o cualquier otra forma artística) no sería sino una variante en la reproducción consciente de dicho modelo. El espectador cinematográfico sostendría, de allí en adelante, 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 Bela 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, a partir de la década de 1970 hasta el presente, en una construcción humanizante del monstruo-

tirano.<sup>62</sup> 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, susceptible de emanar en cualquier momento desde el propio interior de la sociedad; ya no se constituye en amenaza por ser un “*bloody foreigner*” (Cf. Cabrera Infante, 1993), sino que es un peligro en tanto que comparte elementos culturales, convive con la sociedad y se alimenta de sus peores sentimientos y tendencias. El Drácula<sup>63</sup> de Terence Fisher expresa fidedignamente dicha transformación: irrumpe en el filme en un contrapicado de su silueta negra, erigida en la cúspide de una escalera, para luego descender desde esa oscuridad hasta un primerísimo primer plano, con el cual se nos muestra en toda su faceta humana (0:07:01).



55



56

---

<sup>62</sup> Dilucidaremos esto en el Epílogo de la presente investigación.

<sup>63</sup> El título original de la película es *Horror of Dracula*; no obstante, en el mercado norteamericano se distribuyó con el título de *Dracula*. Nosotros la nombraremos por su título original (traducido al español) para diferenciarla del filme de Tod Browning.

Con *El horror de Drácula*, la productora Hammer Films<sup>64</sup> 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 propone 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” (cf. Cueto y Díaz, 1997: 214). Esta reescritura del personaje intenta rescatar uno de los aspectos más importantes de la criatura stokeriana, que es precisamente su condición centáurica. En este sentido, la irrupción del color en el cine suministró un recurso de gran valía (Payán: s/f: 18), pues así el elemento vital por antonomasia y sustento del vampiro, la sangre, podía pasar de ser un símbolo referencial (tal como en los Dráculas cinematográficos anteriores), a una sustancia “real”, apetecida y buscada por el tirano, la cual aparecía en pantalla con la intensidad física suficiente para que el espectador casi pudiera olerla. Cueto y Díaz opinan que, 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 (1997: 216). Dicho intento, y tal como se ha mencionado antes, se consolida en la

---

<sup>64</sup> Productora británica formada originalmente en 1937 como Hammer Productions y refundada en 1947 como Hammer Films Productions Limited. Su paulatina decantación por el género de terror y sus películas prácticamente artesanales (debido a su habitual bajo presupuesto), la convirtieron en referencia del género en todo el mundo. Payán afirma que el haber producido ciento cuarenta películas en veinticinco años convirtieron a la Hammer en una de las productoras más prolíficas de la historia (s/f: 18). El éxito de su primer filme de terror, *La maldición de Frankenstein* (1956), abrió el camino para la muy notoria serie de Drácula, la cual constó de nueve filmes producidos entre 1958 y 1974; la primera, *El horror de Drácula*.

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, que no es otra que la pugna sostenida entre la razón humana y los instintos animales. El Drácula de Fisher es quizás el más elaborado titán –aparte de la criatura stokeriana– de entre todas las reescrituras que del personaje se han realizado durante la modernidad. De esta forma,

la contradicción y la ambigüedad marcan al vampiro [de Fisher]: en su primera aparición es educado, buen anfitrión, capaz de participar con estilo y gracia en el juego de la civilización; después, se convierte en un ser elemental e instintivo, dominado por un único impulso de alimentación y venganza (ibídem: 220).

La tiranía en *El horror de Drácula* parte de un reverso interesante respecto a las reescrituras anteriores e incluso frente a la propia novela: Jonathan Harker ya no es el incauto corredor de bienes raíces que arriba a Transilvania a merced de lo desconocido; en esta ocasión, Harker es un cazavampiros que pretende introducirse en los dominios del tirano para destruirlo. Drácula requiere los servicios de un bibliotecario y Harker, astutamente, quiere hacerse pasar por uno para llegar hasta la figura de poder y así “terminar para siempre con su reinado del mal” (0:10:32).<sup>65</sup> Aquí se repite un tópico de la resistencia a los regímenes de todos los tiempos, el del mártir sacrificado en pos de una misión superior, en este caso, acabar con la

---

<sup>65</sup> Al respecto, José Abad comenta que esta incursión intencionada de Harker en los dominios de Drácula “legitimaría una lectura política (...): la nueva burguesía representada por Harker se enfrenta a la vieja aristocracia feudal encarnada en el conde” (2013: 60).

tiranía desde su núcleo 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. Así, lo anterior viene a significar, según Cueto y Díaz, la

expresión de una sociedad que se ha mirado a sí misma y ha descubierto a sus monstruos (...) [N]o se trata como en la novela de una mera defensa contra un enemigo inconsciente y no del todo articulado que provoca ansiedad, un sentimiento de *Unheimlich*, sino de un ataque directo al nido en el que nacen esos horrores de la psique (1997: 218-219).

Sin embargo, el hecho de que Harker conozca al monstruo al cual se enfrenta no evita el fracaso de su empresa, y esto ocurre porque, como mencionamos con anterioridad, el Drácula de Fisher sintetiza las tensiones originadas por su condición titánica con mayor intensidad que las reescrituras fílmicas precedentes. Drácula es el señor de sus territorios, los cuales se extienden no sólo a las inmediaciones de su castillo, tradicionalmente embrujadas y repletas de fantasmas, sino que abarca toda la región. 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, por dentro, 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 sujeto dinámico que cuida de su hogar. Esto queda evidenciado por el hecho de que Drácula solicita los servicios de un bibliotecario que organice sus volúmenes, necesidad inédita incluso en el personaje de Stoker.



57



58



59

Los eventos que suceden en el castillo sugieren que la presencia requerida de Harker como prestigioso bibliotecario no tenía, por parte de Drácula, segundas intenciones (las cuales sí albergaba el visitante); esto se expresa cuando Drácula admira la fotografía de Mina que Harker trae consigo y felicita, sin ningún tono significativo, al afortunado novio por la belleza de su prometida (0:09:24). Aunque el peligro lo acecha –recordemos a la mujer vampira-, 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,<sup>66</sup> lugar colindante con el castillo de Drácula y que “pertenece” a los dominios de éste;

---

<sup>66</sup> En rumano Cluj Napoca, importante ciudad de Transilvania.



allí presenciamos 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, aludiendo al acecho de lo inexplicable e irresoluble; cosas que es mejor no mencionar:

-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 (0:22:07).

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. Por ello, 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 resguardarse lo más posible.<sup>67</sup> 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 literalmente destruido hacia el final del filme). La tiranía del Conde no tiene contrapeso alguno, es hegemónica, y cada quien debe cuidarse de

---

<sup>67</sup> Lo anterior nos recuerda las palabras de Víctor Alfieri respecto a que, en la tiranía, el hombre honrado “temerá en silencio y evitando siempre hasta el aspecto de quien extiende el terror por todas partes y deplorará él mismo y con algunos amigos, la necesidad de temer, la imposibilidad de destruir un temor tan indigno o de ponerle remedio” (2006: 75).

ella como pueda. Se construye así un orden perfecto, el más concretamente totalitario de cuantos tuvieron a Drácula como tirano. Ni siquiera es necesaria la presencia de lobos o seres que funjan como esbirros: la simple consciencia de que el tirano existe y se halla muy cerca, es suficiente para mantener el sistema. Así, ocurre una nueva vuelta de tuerca respecto a la constitución de la tiranía draculeana, aquella que se plantea 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 (bárbaros aunque ordenados; siempre retrógrados) 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, disueltos 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 indeterminación, además de evidenciar el bajo presupuesto que caracterizó a las producciones de la Hammer, establece como metáfora que la tiranía es una fuerza latente y viva que yace muy cerca de la

civilización, a veces, justo debajo de ella (cf. Cueto y Díaz, 1997: 219); está, como Semíramis, en el interior de una 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 “tiranicidas” (si se nos permite el término) de Harker. Así, en este filme, “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, 1997: 217). El cazavampiros llega al hogar del señor y es tratado con exquisita cortesía e incluso con afabilidad por parte de éste; aunque conocemos las motivaciones de Harker, desconocemos las del vampiro, e incluso llegamos a creer en su talante pacífico gracias a la sinceridad que se desprende de su solicitud de bibliotecario. El detonante para el estallido del titanismo de Drácula ocurre cuando su vampira concubina intenta poseer a Harker y llega a morderle el cuello (0:12:47); 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 cuya consecuencia es 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 (0:15:38); esto potencia el rol de “mártir” de este personaje, quien se dirige 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 (0:19:31). 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 es, 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, 1997: 217-218).

Desde ese momento, 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, 2013: 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, y no un proyecto expansivo de su hegemonía, lo que provoca la erupción bestial y cruel –titánica– de este tirano.



60



61



62

Desde su aparición, y durante varios años, se ha considerado al Drácula de Fisher un vampiro con una fuerte latencia erótica implícita en el subtexto del filme (Payán, s/f: 22). 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 (0:31:57); luego Mina, una mujer casada, le permite entrar en su alcoba, mientras su esposo Holmwood y Van Helsing buscan al tirano para darle muerte (1:04:22). 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 imán

sexual que debe existir; 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. El aparente erotismo que emana de esta película constituye, en realidad, 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 del hecho en sí o 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 (0:05:02), 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 (0:12:56).

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 (1:07:09). Tampoco se halla 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 (1:13:48). En tal sentido, este Drácula se acerca mucho al de Stoker, el cual 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 cual constituye una marca identitaria del tirano.<sup>68</sup>

La venganza como motivación conduce a Drácula a 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, es una reminiscencia de la costumbre medieval de *lus primae noctis* (“derecho de la primera noche”), en la cual el señor feudal –el déspota– 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 acto incestuoso provocado por el influjo de Drácula (0:48:50). Luego, con Mina, el tirano quebranta la unión conyugal en la propia casa del matrimonio,

---

<sup>68</sup> 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?” (2006: 149).

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, 1997: 221).<sup>69</sup>



63



64



65

Todo lo anterior evidencia, a la luz de lo explicado en el primer capítulo de esta investigación, cómo la psique deformada –titánica– del tirano le lleva a creer que está por encima de la sociedad, de los hombres y de Dios; en su megalomanía y egoísmo desafortunados desconoce abiertamente al otro y sus principios, enfocándose sólo en la satisfacción de sus apetencias. Así, Drácula violenta noviazgo, parentesco

---

<sup>69</sup> Los tres tópicos referidos -derecho de la primera noche, incesto y posesión de la esposa ajenan- 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 de las dos mujeres, para luego ordenar que éstas sean conducidas a sus aposentos con el propósito de poseerlas sexualmente al mismo tiempo (cf. De la Cueva, 2008). 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 (cf. Virués en Hermenegildo, 2002).



y matrimonio, tres elementos esenciales del modelo cultural, como medida de castigo hacia el atrevimiento del hombre común el cual, además, se encuentra para él en un rango de doble inferioridad, pues además de plebeyo –súbdito– es un simple mortal.

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

66



**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 había sido exitosa tanto para el gran público como para la crítica, hacia finales de los años 60 se intuía cierto agotamiento, pues la brillantez de las películas dirigidas por Terence Fisher había dado paso a una deformación exagerada tanto del personaje como de los argumentos.<sup>70</sup> Esta tendencia marcó el deseo –por otra parte, siempre latente– de realizar un filme de Drácula que intentara establecer un vínculo de fidelidad superior 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) fue lo que motivó al

---

<sup>70</sup> Terence Fisher dirigió las primeras tres películas de Drácula producidas por la Hammer, las cuales están consideradas las mejores de la saga (a *Horror of Dracula* siguieron, en 1960, *The Brides of Dracula* y en 1966 *Dracula, prince of darkness*). Luego vinieron filmes considerados sucedáneos de los mencionados, y por ende, de bastante peor calidad: *Dracula has risen from de grave* (Freddie Francis, 1968); *Taste the blood of Dracula* (Peter Sasdy, 1970); *Scars of Dracula* (Roy Ward Baker, 1970); *Dracula A.D.* (Alan Gibson, 1972); *The satanic rites of Dracula* (Alan Gibson, 1973) y *Legend of the 7 golden vampires* (Roy Ward Baker, 1974).

productor Harry Allan Tower a preparar el proyecto de *El Conde Drácula*. Tower le ofreció la dirección del filme al español Jesús Franco (al no poder contratar a Terence Fisher), 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 cansado y 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 de Drácula estructura su carácter, y no elementos como la sensualidad o el erotismo (cf. Abad, 2013: 113). Lee veía en ello la posibilidad de darle un nuevo giro dramático a su interpretación del Conde, demostrando una versatilidad como actor que la crítica ponía en constante tela de juicio. Con estos elementos, ve la luz una nueva reescritura de Drácula, acaso la que marcaría el final de una concepción del personaje en lo que a su perfil tiránico se refiere.



67



68

El mundo draculeano que presenta Franco mantiene la línea de orden y estructura mostrada en las escrituras anteriores, con escasos matices o singularidades. Incluso el miedo de los lugareños ante el presentimiento del tirano

se muestra igual de intenso, lo que atestiguan tanto la escena inicial en el coche, donde un aterrado viajante empalidece cuando Harker le comenta el destino de su viaje (0:02:21), como el episodio de la posada (0:04:57). 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 en medio de un bosque de pesadilla que, como en ninguna otra reescritura del período analizado, capta con pleno acierto la esencia de este pasaje muy significativo de la obra stokeriana (0:10:30); 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 (1:12:43). Sólo ante el mandato del Conde, quien se baja del coche para llamarlos al orden, las fieras retroceden y escoltan al vehículo. Así, en este filme los lobos 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 (0:21:49).

El Drácula de Franco posee crueldad, pero no en el sentido brutal y acechante que hemos visto en anteriores escrituras. Antes, 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 anteriores. 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 –y he aquí lo interesante– 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 (0:51:41). Esta historia, transmitida casi como un relato popular, contiene la idea de una presencia despótica que toma a placer –una y mil veces– la vida de los más indefensos.

Todo lo anterior expone un rasgo novedoso en la construcción del Drácula de Jesús Franco: su latente fragilidad emocional. Sin embargo –y como sí ocurre con reescrituras posteriores del personaje– esta característica personal no está relacionada con Eros, sino más bien con Tánatos, pues es propia de quien, ya en la vejez, se aproxima al final de sus días. Al mismo tiempo, este Conde posee una robustez y entereza nunca antes vista que no está ligada tanto a su naturaleza titánica como a la imagen patriarcal que desprende. Franco delinea un Drácula realista y austero, canoso y con bigote (siguiendo el modelo stokeriano) que proyecta una imagen de roble viejo (cf. Payán, s/f: 38). 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 en el amor, pero que ya ha iniciado el ocaso de su existencia.<sup>71</sup> Aunque la escena del encuentro entre Drácula (disfrazado de cochero) y Harker en el Paso de Borgo inspira un aire gótico y tenebroso (0:09:30), 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” (0:13:19). Entonces no parece un tirano, pues las facciones de su rostro no expresan la dureza o la crueldad de esa condición. 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 “orgullosa” de su idiosincrasia (0:14:41). 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

---

<sup>71</sup> Al apreciar la estética de este Drácula de Franco, es inevitable recordar la celeberrima pintura de El Greco titulada *El caballero de la mano en el pecho* (c. 1580), la cual se ha considerado históricamente como símbolo del caballero barroco español. ¿Homenaje? ¿Parodia? (ver imagen en la siguiente página).

apasionadamente sus glorias raciales y familiares: “Ahora, soplan vientos helados que se cuelan por las viejas almenas, y aunque sea mi hogar, debo marcharme” (0:16:21).



69



70



71

La decadencia de este Drácula se aprecia con toda claridad en sus relaciones con el componente femenino del filme, 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 que con la posesión de Mina haya rejuvenecido y ennegrecido su cabello. 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 (0:23:00). 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 – subjetiva, desde luego– le resta algo de crueldad a la escena, la cual está tratada como una pesadilla de Harker que, sin embargo, confirmará como real al asomarse

a su ventana y observar a la madre aldeana en la puerta del castillo reclamando a su hijo.



72



73



74

Sabemos que Drácula es un tirano (y sus acciones en el filme lo confirman), pero sus gestos al recordar que su gloria ya ha pasado abren la puerta a la conmiseración hacia un personaje que, en sus escrituras anteriores, sólo 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 y los recuerdos han 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, y tampoco se consubstancia con la peste como el de Murnau o ni tan siquiera es capaz de 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 como agotando las últimas gotas de poder que otrora demostrara ante propios y extraños; o como explican Cueto y Díaz: “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” (1997: 153).

En este 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, Harker y Van Helsing, los “cazadores”, 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 (1:28:43).

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”, abriendo las puertas a perspectivas en donde la tensión interior ya no se producirá entre la faceta humana y la bestial, sino entre el titanismo como una fuerza nuclear y Eros, quien se introduce en el ser del vampiro para escindirlo y concienciarlo de su propia tragedia vital.

## EPÍLOGO

### 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.*

*Tithonius.* Alfred Tennyson. 1859.

A partir de la década de 1970, las reescrituras de Drácula como tirano comienzan a desarrollar una nueva perspectiva. Hasta entonces –y como hemos visto en el Capítulo 3– 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 la huella distintiva de humanidad, los sentimientos, no tiene espacio, pues la psique titánica abarcaba todo el espacio vital del personaje, 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 de la escritura del personaje establece, como vimos, 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 de manera “frontal”, esto es, como el “otro” a quien no podemos ni queremos comprender, pues se encuentra ubicado, por antonomasia, en el lado oscuro del esquema maniqueo propuesto por los modelos ficcionales que incluyen su existencia.

No obstante, en la última parte de la década mencionada, comenzó a plantearse un cuestionamiento del modelo dual en el que se ubica Drácula, lo cual pasaba por replantear la propia naturaleza del vampiro. Se inició entonces el interés por hallar los aspectos más esencialmente humanos de este personaje, es decir, un intento por acometer su revisión desde “atrás”. Así, y desde esta nueva perspectiva, el crítico francés Gérard Lenne afirma que

en el dominio de lo espantoso, *el vampiro es el héroe trágico por excelencia* [sic]. 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 en Abad, 2013: 148).

Con base en lo anterior, ya no puede presumirse de antemano la tiránica perfidia de Drácula –la cual nunca desaparece–, sino que se debe indagar y exponer 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”, en “lo familiar”, como reverso del concepto freudiano de “Unheimlich”.

No es casual que esta reconsideración –y hasta cierto punto, revisión– de la naturaleza tiránica de Drácula ocurra a partir de la década de 1970, momento en el cual parece eclosionar la llamada postmodernidad.<sup>72</sup> 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, socio-políticas y hasta económicas innegablemente diferentes respecto a los dos tercios de siglo anteriores. La transformación de Drácula, quien ha pasado de ser un tirano total a un ser fragmentado y escindido, y cuya naturaleza centáurica convive, en dura pugna, con fuerzas sentimentales y la presencia de Eros, se debe a la resignificación de los referentes (como sería, por ejemplo, el Drácula stokeriano), resultado del cambio de perspectiva cultural en Occidente.<sup>73</sup> Al respecto, Fredric

---

<sup>72</sup> Alfonso de Toro concibe y explica la postmodernidad como “una actividad de ‘recodificación iluminada, integrativa y pluralista’, que retoma y reconsidera un amplio paradigma, en especial de la cultura occidental –pero no solamente de ésta– con la finalidad de repensar la tradición cultural y de esta forma finalmente abrir un nuevo paradigma, donde se termina con los metadisursos totalizantes y excluyentes y se aboga por la ‘paralogía’, por el disenso y la cultura del debate. Osaría calificar la postmodernidad como un ‘Renacimiento recodificado’ (...) Este tipo de cultura llamada postmoderna es accesible a una masa de recipientes ya que supera ‘-ismos’ sectarizantes y excluyentes (...) La postmodernidad (...) es la posibilidad de una nueva organización del pensamiento y del conocimiento en una forma realmente ‘abierta’ a causa de la relativización de los paradigmas totalitarios, de la descentración del gran DISCURSO, de la gran HISTORIA y de la VERDAD.” (1997: 12).

<sup>73</sup> Esta perspectiva “postmoderna”, como explicación del evidente cambio en la reescritura de los Dráculas a partir de la década de 1970, supera posibles argumentaciones más “particulares” y, por tanto, parciales; así, el cambio paradigmático en dichas reescrituras no ha respondido tan sólo a una imposición del mercado cinematográfico o a una simple moda estilística, lo cual queda evidenciado, por una parte, en las profundas diferencias que hay entre los contextos de producción y mercadeo fílmicos de *Nosferatu* (W. Herzog), *Drácula* (J. Badham) y *Drácula de Bram Stoker* (Ford Coppola); y por otra, en la decidida tendencia “sentimental” que, a partir de los años 80, han tomado con

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 (Jameson, 1998: 124). Sin embargo, este modelo del signo pierde vigencia y 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 (ibídem: 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 (que puede ser 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 esencia 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.<sup>74</sup>

---

asiduidad los personajes vampíricos de la literatura y el cine (*Entrevista con el vampiro* y la saga *Crepúsculo* son buenos ejemplos de ello).

<sup>74</sup> Afirma Jameson: “ahora la referencia y la realidad desaparecen del todo, e incluso el significado –lo significado– se pone en entredicho. Nos quedamos con ese juego puro y aleatorio de significantes que llamamos postmodernidad, que ya no produce obras monumentales del tipo moderno sino que reorganiza sin cesar los fragmentos de textos preexistentes, los bloques de construcción de la antigua producción cultural y social, en un bricolaje nuevo y dignificado:

Dentro de esa novedosa incursión de Drácula en los ámbitos del sentimiento humano, 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 el amor, como experiencia suprema de la condición humana, le está vedado debido a su idiosincrasia antinatural, inhumana y titánica; el conflicto interior de Drácula se acentúa al contraponer su tiranía con la búsqueda del amor. A diferencia de los Dráculas anteriores, lo 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 un ser escindido, trágico, que 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, quien 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, considerada por los Dráculas anteriores un arma para estructurar sus ambiciones de poder, se convierte ahora en gran maldición, en perpetua agonía. Es por ello que,

---

metalibros que canibalizan a otros libros, metatextos que recopilan trozos de otros textos” (1998: 125).

para el conde vampiro, la carga del tiempo infinito, la soledad, y la monótona redundancia existencial sólo encuentran bálsamo en el amor, que como experiencia suprema de la condición humana, atenuaría la sordidez de su vida proscrita. La no consecución del deseo, la frustración, y aún más, la necesidad de aquello que no se puede alcanzar, proyecta a Drácula como un personaje digno de conmiseración, pues 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, 1998: 6), lo cual evidencia un tipo de identificación entre el público y Drácula que en las versiones anteriores simplemente no podía producirse. De un ser completamente inhumano (tiránico, malvado), el conde vampiro se ha convertido en otro participante de los dolores humanos.

En los tres filmes (*Nosferatu*, *Drácula* y *Drácula de Bram Stoker*) encontramos diversos procesos de frustración en la búsqueda draculeana del amor. El primer caso es el de *Nosferatu* de Herzog.<sup>75</sup> Concebida originalmente como un homenaje a la legendaria película de Murnau, esta obra 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. Dentro de

---

<sup>75</sup> Título original: *Nosferatu, Phantom der Nacht* / Año: 1979 / País: República Federal Alemana / Director: Werner Herzog / Productora: Werner Herzog Filmproduktion, Twenty Century Fox / Reparto: Klaus Kinski, Bruno Ganz, Isabelle Adjani, Roland Topor.

esta apoteosis del reino natural se halla Drácula, cuya identidad construye Herzog apelando a modelos románticos de sufrimiento y melancolía. El Conde tiene el mismo carácter de las almas en pena, con la eterna desesperación que sobreviene a varios siglos de idéntica 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 cansado. En él se abre toda la necesidad vital del calor humano, que se potencia ante la visión fotográfica de Lucy<sup>76</sup> en el camafeo de su huésped (0:39:00). Luego, cuando arriba a Alemania para extender todo el mal que trae consigo, su acto de espiar la vida familiar de Lucy, más allá de significar el acecho de la enfermedad y la muerte, proyecta un actitud anhelante que casi mueve a compasión: el ser que, viniendo de la oscuridad, sólo puede presenciar marginalmente la divina y cálida brevedad de la existencia humana (1:07:10). Esto se confirma más tarde cuando Drácula entra cuidadosamente en la habitación de Lucy mientras ella se peina (1:07:57); allí, se produce el diálogo que revela la tensión interior del Conde, oprimido por la lucha entre la necesidad de Eros y el imperativo tiránico:

---

<sup>76</sup> Werner Herzog decidió llamar Lucy, y no Mina, a la heroína de su *Nosferatu*.



-Drácula: Perdón que haya entrado tan bruscamente. Soy el conde Drácula.

-Lucy: Lo conozco por el diario de Jonathan. Desde que estuvo con usted está enfermo.

-Drácula: No morirá.

-Lucy: Sí morirá. La muerte es imparable.

-Drácula: La muerte es una crueldad para quienes no la esperan. Pero no lo es todo. Es más cruel no poder morir. Quisiera poder participar del amor que hay entre usted y Jonathan.

-Lucy: Nada en este mundo, ni siquiera Dios, puede tocar eso. Y eso nunca cambiará aunque Jonathan no vuelva a reconocerte.

-Drácula: Yo podría cambiarlo todo. ¿Quiere venir a mí y ser mi aliada? Sería la salvación para su esposo y para mí. La ausencia de amor es el peor de los dolores.

-Lucy: La salvación está en nosotros mismos. Y puede estar seguro de que nada ni nadie podrá disuadirme.

Las palabras de Drácula son una declaración del estado en que se encuentra su psique. Por una parte, expresa su necesidad de amor; por otra, hace promesas y ofrece alianzas, tal como el Diablo acostumbra; sin embargo, su tentativa fracasa debido al amor total e inexpugnable –romántico– que encierra a Lucy y Jonathan, un sentimiento fuera del alcance del Conde y que se yergue como el mayor obstáculo para su redención, e incluso se constituye en su verdugo: 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.



75



76



77

El segundo filme de esta etapa es *Drácula* de Badham.<sup>77</sup> El director inglés ambienta la acción hacia el final de la *Belle Époque* (aproximadamente la década de 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, 2013: 150), inspirado en la ya comentada obra teatral de Deane y Balderstone, que originaría el *Drácula* de Tod Browning (cf. Cueto y Díaz, 1997: 231). Aunque este Conde también arrastra una soledad de siglos, no parece acusar tanto el cansancio como el vampiro de Herzog: es igualmente apasionado cuando ama y cuando ataca (cf. Abad, 2013: 150).

La trama de este filme se estructura siguiendo el modelo narrativo de un exótico noble que llega a otro país y enamora a una mujer de sociedad ya comprometida. Ella, Lucy, percibe en el Conde toda la contenida pasión que su aburrido novio Jonathan Harker no posee y decide entregarse a él por completo, incluso después de su muerte. Por su parte Drácula (quien como en todas las

---

<sup>77</sup> Título original: *Dracula* / Año: 1979 / País: EEUU, Gran Bretaña / Director: John Badham / Productora: Universal Pictures / Reparto: Frank Langella, Laurence Olivier, Kate Nelligan, Donald Pleasence, Trevor Eve, Jan Francis.

versiones anteriores posee y mata, en este caso, a Mina)<sup>78</sup> se enamora de Lucy prácticamente apenas la conoce, durante una “visita” a la casa del doctor Seward. El punto de quiebre respecto a las reescrituras precedentes se produce cuando es Mina quien –y como ella misma dice– acude al hogar del Conde “por propia voluntad”, desafiando con claridad las convenciones sociales;<sup>79</sup> allí, éste le tiene preparada una velada romántica con velas, vino y agradable conversación, lo cual habrá de derivar en una situación insólita en la historia de los Dráculas: el Conde tiene la oportunidad de vampirizar a Mina y no lo hace. Antes, prefiere besarla y acariciarla como un amante que ha conquistado a la mujer deseada. El diálogo de dicha escena revela la fuerte presencia de Eros en la psique de este Drácula:

-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.

---

<sup>78</sup> También en este filme, la protagonista se llama Lucy.

<sup>79</sup> Al respecto, comentan Cueto y Díaz: “a diferencia de las mujeres vampirizadas que hasta entonces nos había dado el género, 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” (1997: 235).

Luego Drácula, una vez que ha vampirizado a Lucy, le explica que huirán a Transilvania para alimentarse de los mortales y crear más seres como ellos dos (1:31:25), 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, 2013: 150), lo cual no impide que Van Helsing y Harker destruyan a Drácula en el barco que lo conducía hacia Rumanía. Con esta reescritura de Badham quedó al fin despejado el camino para reinterpretaciones que profundicen 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.



78



79



80

Trece años después de la película de Badham, Francis Ford Coppola presenta *Drácula de Bram Stoker* (1992),<sup>80</sup> filme de ecléctico esteticismo tendiente al

---

<sup>80</sup> Título original: *Bram Stoker's Dracula* / Año: 1992 / País: EEUU / Director: Francis Ford Coppola / Productora: Columbia Pictures / Reparto: Gary Oldman, Anthony Hopkins, Wynona Rider, Keanu Reeves, Richard Grant, Tom Waits.

*pastiche* (cf. Cueto y Díaz, 1997: 244-245), con un vampiro de violencia contenida, cínico y exuberante, cuyos matices rococó y cualidades hospitalarias se alternan con episodios de gran crueldad. No obstante, la mayor variación –y quizás, el mayor aporte– de esta película es el haberle construido una biografía a Drácula que lo emparenta con la figura histórica de Vlad Tepes<sup>81</sup> y, a través de la cual, se explica por qué y cómo se convirtió en vampiro: Vlad Draculea, el gran caudillo de la cristiandad transilvana, se ve impotente y desolado ante el suicidio de su esposa Elizabeta, quien ha creído el engaño de los turcos sobre la supuesta muerte de Vlad en el campo de batalla. En la capilla de su castillo, y con el cadáver impuro de su amada, el guerrero se siente traicionado por el Dios que ha defendido con su vida y, clavando su espada en la cruz empedrada del altar, abjura del Supremo, quien sin dilación lo maldice con la inmortalidad vampírica (0:03:17). Desde esta escena medieval de perdición, presentada acertadamente como un prólogo, se estructura toda la trama de la película como una larga travesía en busca del reencuentro con el amor perdido y la redención del vampiro por éste. Así,

---

<sup>81</sup> Al respecto, Francis Ford Coppola declaró en 1992: “en la infancia me llevé una sorpresa mayúscula al comprobar que Drácula existió en realidad, que era una figura histórica. Cuando lo encontré en una enciclopedia me quedé lívido: estoy seguro de que mucha gente desconoce que la figura del Conde se inspira en el príncipe rumano Vlad, que derrotó a los turcos en 1462 y que era conocido con el apodo de ‘El Empalador’ por su notoria crueldad. Uno de nuestros propósitos primordiales era el de hacer justicia al personaje de Drácula en toda su complejidad. Ha sido generalmente retratado como monstruo o como seductor, pero profundizando en su biografía uno no tiene más remedio que pensar en un ángel caído, en Satán. La ironía de la historia es que él fue un campeón al servicio de la iglesia, el héroe que detuvo a los turcos y que renunció a Dios porque su esposa se suicidó y, por tanto, no pudo tener un entierro cristiano. Cuando los grandes caen se convierten en los demonios más poderosos. Satán fue una vez el ángel más alto” (Payán, s/f: 135).

de rebelde y apóstata, Drácula pasa a héroe romántico y sentimental. Su historia es la de una maldición, pero una maldición por amor, y su existencia la de un no muerto, pero un no muerto que vive en espera de la redención (Abad, 2013: 174).

Cuando Harker le muestra los contratos inmobiliarios a Drácula, éste ve en el camafeo la foto de Elizabetha, reencarnada físicamente en Mina Murray (0:13:40); 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 personaje, y que se encuentran presentes con gran virulencia a lo largo del filme. Este reencuentro tiene lugar en Londres, y pese al amor incondicional que Mina le profesa a Harker, ella no puede evitar la fuerza de una pasión antigua que la invade al reunirse con Drácula. Mina desea compartir el destino de su gran amor, y así se lo manifiesta en la escena de la posesión (1:35:38); sin embargo, es el conde, con lágrimas en sus ojos quien duda: no tiene fuerzas para condenar a Elizabetha al sufrimiento infinito del vampirismo, y el acto se consumará por insistencia de ella:

-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.

Además del fuerte amor que Drácula siente por Mina, una emoción predomina en este conde por sobre las demás: la compasión. 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, Drácula trasciende la búsqueda egoísta del amor, combatiendo las tendencias naturalmente individualistas de su psique titánica para evitar el sufrimiento de un afecto; así, el melodrama que plantea Ford Coppola introduce a Drácula, de forma plena, en el ámbito humano de los sentimientos, haciendo añicos los restos de su entereza tiránica y culminando una nueva tendencia en la reescritura del personaje.



81



82



83

Al final, perseguido sin tregua por Van Helsing y compañía, el conde encuentra la redención en el mismo escenario de su caída (1:58:17); allí, Mina –¿o Elizabetha?– clava la espada en su corazón, aprovechando una tregua que Dios le ha manifestado 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.

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

- ABAD, J. (2013). *El vampiro en el espejo. Cine y sociedad*. Granada: Universidad de Granada.
- AGUINIS, M. (2008). *Psicología del tirano*. Aguinis.net [Página web en línea]. Disponible en: [http://www.aguinis.net/articulos\\_plantilla.php?v=7](http://www.aguinis.net/articulos_plantilla.php?v=7) [consulta 2013, febrero, 16].
- APOLODORO (2002). *Biblioteca*. Madrid: Gredos.
- ALFIERI, V. (2006). *De la tiranía*. Caracas: Fundación Manuel García Pelayo.
- ARISTÓTELES (2007). *La política*. laeditorialvirtual.com.ar [Página Web en línea]. Disponible en: [http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Aristoteles\\_LaPolitica/Aristoteles\\_LaPolitica\\_000.htm](http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Aristoteles_LaPolitica/Aristoteles_LaPolitica_000.htm) [Consulta: 2013, febrero 2].
- AVELEDO, R. G. (2008). *El dictador*. Caracas: Libros Marcados.
- BAIZ QUEVEDO, F. [editor] (2004). *El personaje y el texto en el cine y la literatura*. Caracas, Comala / Cinemateca Nacional.
- BRADBURY, M. (1988). *La novela norteamericana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CABRERA INFANTE, G.. “La letra con sangre entra”, en *El País*, suplemento “Babelia”, Nº 69, Madrid, febrero 6 de 1993.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1998). *La hija del aire*. Madrid: Cátedra.
- CAMPBELL, J. (2011). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CARRIEDO CASTRO, P. (s/f). *Consideraciones en torno al marxismo, la literatura y el realismo social*. Nómadas8, Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas [Página Web en línea]. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/nomadas/8/pcarriedo.htm#3.%20La%20Teor%C3%ADa%20del%20reflejo> [Consulta: 2013, febrero 4].
- COY, J. J.: Introducción, en Steinbeck, J. (1999). *Las uvas de la ira*. Madrid: Cátedra.
- CUETO, R. y DÍAZ, C. (1997). *Drácula, de Transilvania a Hollywood*. Madrid: Nuer.
- DE LA CUEVA, J. (2008). *El príncipe tirano. Comedia y Tragedia*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- DE TORO, Alfonso (Editor) (1997). *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana.
- DE VIRUÉS, C.: La Gran Semíramis, en Hermenegildo, A. (2002). *El tirano en escena (tragedias del siglo XVI)*: Madrid: Biblioteca Nueva.
- ECO, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.

- EISNER, L. (1996). *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra.
- ELIADE, M. (2003). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.
- FOUCAULT, M. (2000). *Vigilar y castigar*. México: Siglo Veintiuno.
- FREUD, S. (s/f). Lo siniestro. Libro dot.com [Documento en línea]. Disponible en: [http://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/12/freud\\_\\_sigmund\\_-\\_siniestro\\_\\_lo.pdf](http://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/12/freud__sigmund_-_siniestro__lo.pdf) [Consulta: 2013, agosto 13].
- GENETTE, G. (1992). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil, Points essais.
- HENDERSON, J.. Los mitos antiguos y el hombre moderno, en Jung, C.G. (1981): *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt.
- HERMENEGILDO, A. (2002). *El tirano en escena (tragedias del siglo XVI)*: Madrid: Biblioteca Nueva.
- HERRERA LUQUE (1991). *Los viajeros de Indias*. Caracas: Pomaire.
- HERRERO CECILIA, J.. El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias, en *Çedille: Revista de Estudios franceses*. Tenerife: abril 2006, N° 002.
- HESIODDO (2001). *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- HOBBSAWM, E. (1998) *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- JAMESON, F. (1998). *Teoría de la postmodernidad*. Valladolid: Trotta.
- JUNG, C. G. (1981). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt.
- KRACAUER, S. (2002). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- MCNALL BURNS, E. (s/f). *Civilizaciones de Occidente (2)*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- MANN, T. (2003). *Doktor Faustus*. Barcelona: Edhasa.
- MAQUIAVELO, N. (1999). *El príncipe*. Madrid: Edimat.
- MARCOS: Evangelio, en VV.AA. (1998). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée De Brouwer.
- MARIANA, J. s.J. (1880). *Del rey y de la institución real*. Madrid: La Selecta.
- MATEO: Evangelio, en VV.AA. (1998). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée De Brouwer.
- MATTELART, A. (2002). *Historia de la sociedad de la información*. Barcelona: Paidós.

- MATURIN, C. (2002). *Melmoth el errabundo*. Madrid: Valdemar.
- MÄRTIN, H. P. (2000). *Los Drácula*. Barcelona: Tusquets.
- MOLINA FOIX, J. A.. Introducción, en STOKER, B. (2003): *Drácula*. Madrid: Cátedra.
- LE FANU, S. (2010). *Carmilla*. Madrid: Alianza.
- LÓPEZ-PEDRAZA (2000). *Ansiedad cultural*. Caracas: Festina Lente.
- LUCAS: Evangelio, en VV.AA. (1998). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée De Brouwer.
- PAYÁN, M. J. (s/f). *Los 100 mejores filmes de vampiros*. Madrid: Cacitet.
- PÉREZ BOWIE, J. A. y otros (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1993). *La rebelión de las masas*. Madrid: Altaya.
- ORWELL, G. (2000). *1984*. Barcelona: Destino.
- ORWELL, G. (2007). *Rebelión en la granja*. Barcelona: Booket.
- PLATÓN (1997). *La República*. Bogotá: Editorial Panamericana.
- POLIDORI, J. W. (2009). *El vampiro*. Bogotá: Editorial Norma.
- RADCLIFFE, A. (2001). *Los misterios de Udolfo*. Madrid: Valdemar.
- SCHULZE, H. (2005). *Breve historia de Alemania*. Madrid: Alianza.
- SERRANO MARÍN, V. (2010). *Soñando monstruos. Terror y delirio en la modernidad*. Madrid: Plaza y Valdés.
- STEINBECK, J. (1999). *Las uvas de la ira*. Madrid: Cátedra.
- STEVENS, A.: La sombra en la historia y la literatura, en Jung, C.G., Campbell, J., Wilber, K..., Peck, M. S., May, R. y otros (1994). *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*. Barcelona: Kairós.
- STOKER, B. (2010). *Drácula*. Madrid: Cátedra.
- VV.AA. (1998). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée De Brouwer.

## REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

BROWNING, T., LAEMMLE JR., C. (Productores) y BROWNING, T. (Director). (1931). *Drácula* [Película]. EEUU: Universal Pictures.

CAGE, N. (Productor) y MERHIGE, E. (Director). (2000). *La sombra del vampiro* [Película]. EEUU, Gran Bretaña, Luxemburgo: Saturn Films.

CARRERAS, M. HINDS, A. (Productores) y FISHER, T. (Director). (1958). *El horror de Drácula* [Película]. Gran Bretaña: Hammer Films Productions.

DIECKMANN, E., ALBIN G. (Productores) y MURNAU, F.W. (Director). (1922). *Nosferatu, una sinfonía del horror* [Película]. Alemania: Prana-Film GmbH.

FORD COPPOLA, F., FUCHS, F., MULVEHILL, C. (Productores) y FORD COPPOLA, F. (Director). (1992). *Drácula de Bram Stoker* [Película]. EEUU: Columbia Pictures.

GRUSKOFF, M., HERZOG, W. (Productores) y HERZOG, W. (Director). (1979). *Nosferatu, fantasma de la noche* [Película]. República Federal Alemana: Werner Herzog Filmproduktion.

MARCOS, A., TOWERS, H.A. (Productores) y FRANCO, J. (Director). (1970). *El Conde Drácula* [Película]. Alemania Occidental, España, Italia, Liechtenstein: Corona Filmproduktion / Fénix Cooperativa Cinematográfica / Filmar Compagnia Cinematografica / Towers of London.

MIRISCH, M., MIRISCH, W. (Productores) y BADHAM, J. (Director). (1979). *Drácula* [Película]. EEUU, Gran Bretaña: Universal Pictures.

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Ricardo III. Imagen reproducida por: [www.abc.es](http://www.abc.es/fotos-cultura/20130203/retrato-ricardo-1504071772711.html) [Disponible en: <http://www.abc.es/fotos-cultura/20130203/retrato-ricardo-1504071772711.html>]. Consulta: 04/04/2014.
2. Iosif Stalin. Imagen reproducida por: [anonymouslegionsops.blogspot.com](http://anonymouslegionsops.blogspot.com) [Disponible en: <http://anonymouslegionsops.blogspot.com/2011/11/declassified-intelligence-data-confirm.html#.U2jSBvIDuJA>]. Consulta: 04/04/2014.
3. Calígula. Imagen reproducida por: [www.fórum.fnac.es](http://www.fórum.fnac.es) [Disponible en: <http://forum.fnac.es/caligula-28-03-2012/>]. Consulta: 04/04/2014.
4. Adolf Hitler. Imagen reproducida por: [www.electogalate.com](http://www.electogalate.com) [Disponible en: <http://www.electogalate.com/2013/06/la-salud-mental-de-hitler/>]. Fecha de consulta: 04/04/2014.
5. Mao Tse Dong. Imagen reproducida por: [www.marxists.org](http://www.marxists.org) [Disponible en: <http://www.marxists.org/espanol/tematica/china/guia.htm>]. Consulta: 04/04/2014.
6. Iván Vassilyevich IV, “El Terrible”. Imagen reproducida por: [www.cultureru.com](http://www.cultureru.com) [Disponible en: <http://cultureru.com/category/ivan-the-terrible/>]. Consulta: 04/04/2014.
7. Vlad III Draculea, “El Empalador”. Imagen reproducida por: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org) [Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Vlad\\_tepes](http://es.wikipedia.org/wiki/Vlad_tepes)]. Consulta: 04/04/2014.
8. François Duvalier, “Papa Doc”. Imagen reproducida por: [www.usafricaonline.org](http://usafricaonline.org) [Disponible en: <http://usafricaonline.com/tag/francois-papa-doc-duvalier/>]. Consulta: 04/04/2014.
9. Pol Pot. Imagen reproducida por: [www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com) [Disponible en: [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pol\\_pot.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pol_pot.htm)]. Consulta: 04/04/2014.
10. Pedro I de Castilla, “El Cruel”. Imagen reproducida por: [www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com) [Disponible en: [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pedro\\_i\\_elcruel.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pedro_i_elcruel.htm)]. Consulta: 04/04/2014.
11. Fidel Castro Ruz. Imagen reproducida por: [www.jovencuba.com](http://www.jovencuba.com) [Disponible en: <http://jovencuba.com/2013/08/13/fidel/>]. Consulta: 04/04/2014.
12. Nerón. Imagen reproducida por: [vivamusmealesbia.blogspot.com](http://vivamusmealesbia.blogspot.com) [Disponible en: <http://vivamusmealesbia.blogspot.com/2011/01/neron.html>]. Consulta: 04/04/2014.

13. Augusto Pinochet. Imagen reproducida por: [www.elclarin.cl](http://www.elclarin.cl) [Disponible en: <http://elclarin.cl/web/noticias/politica/10507-el-ocaso-de-los-hijos-de-pinochet.html>]. Consulta: 04/04/2014.
14. La reina Semíramis. Imagen reproducida por: [kjosaval.blogspot.com](http://kjosaval.blogspot.com) [<http://kjosaval.blogspot.com/2014/01/semiramis.html>]. Consulta: 04/04/2014.
15. Herodes, “El Grande”. Imagen reproducida por: [www.thebiblealiveandkickin.com](http://www.thebiblealiveandkickin.com) [<http://thebiblealiveandkickin.com/posts/>]. Consulta: 04/04/2014.
16. Idi Amin Dada. Imagen reproducida por: [www.blog.legadodigital.de](http://www.blog.legadodigital.de) [Disponible en: <http://blog.legadodigital.de/biografias/idi-amin/>]. Consulta: 04/04/2014.
17. Rafael Leónidas Trujillo, “El Jefe”. Imagen reproducida por: [www.noticiasliterarias.com](http://www.noticiasliterarias.com) [Disponible: <http://www.noticiasliterarias.com/biografias/Rafael%20Leonidas%20Trujillo.htm>]. Consulta: 04/04/2014.
18. Gengis Kan. Imagen reproducida por: [gamacero.blogspot.com](http://gamacero.blogspot.com) [Disponible en: <http://gamacero.blogspot.com/2011/12/cientificos-chinos-lograron-secuenciar.html>]. Consulta: 04/04/2014.
19. Ilustración de *Drácula*, por Philippe Druillet. Imagen reproducida por: [desdeelnibelheim2.blogspot.com](http://desdeelnibelheim2.blogspot.com) [Disponible en: <http://desdeelnibelheim2.blogspot.com/2012/07/dracula-con-d-de-druillet-y-otros.html>]. Consulta: 16/04/2014.
20. Ilustración de *Drácula*, por Philippe Druillet. Imagen reproducida por: [desdeelnibelheim2.blogspot.com](http://desdeelnibelheim2.blogspot.com) [Disponible en: <http://desdeelnibelheim2.blogspot.com/2012/07/dracula-con-d-de-druillet-y-otros.html>]. Consulta: 16/04/2014.
21. Ilustración de *Drácula*, por Pep Boatella. Imagen reproducida por: [www.pepboatella.com](http://www.pepboatella.com) [Disponible en: <http://www.pepboatella.com/web/portfolio/dracula/>]. Consulta: 16/04/2014.
22. Ilustración de *Drácula*, por Pep Boatella. Imagen reproducida por: [catalanillustratorsbologna2011.blogspot.com](http://catalanillustratorsbologna2011.blogspot.com) [Disponible en: <http://catalanillustratorsbologna2011.blogspot.com/2011/03/pep-boatella.html>]. Consulta: 16/04/2014.
23. Ilustración de *Drácula*, por Pep Boatella. Imagen reproducida por: [www.pepboatella.com](http://www.pepboatella.com) [Disponible en: <http://www.pepboatella.com/web/portfolio/dracula/>]. Consulta: 16/04/2014.

24. Ilustración de *Drácula*, por Philippe Druilet. Imagen reproducida por: desdeelnibelheim2.blogspot.com [Disponible en: <http://desdeelnibelheim2.blogspot.com/2012/07/dracula-con-d-de-druillet-y-otros.html>]. Consulta: 16/04/2014.
25. Ilustración de *Drácula*, por Pep Boatella. Imagen reproducida por: [www.pepboatella.com](http://www.pepboatella.com) [Disponible en: <http://www.pepboatella.com/web/portfolio/dracula/>]. Consulta: 16/04/2014.
26. Ilustración de *Drácula*, por Philippe Druilet. Imagen reproducida por: desdeelnibelheim2.blogspot.com [Disponible en: <http://desdeelnibelheim2.blogspot.com/2012/07/dracula-con-d-de-druillet-y-otros.html>]. Consulta: 16/04/2014.
27. Cartel original del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: [www.fotos.org](http://www.fotos.org) [Disponible en: <http://www.fotos.org/galeria/showphoto.php/photo/115852>]. Consulta: 13/03/2014.
28. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: [www.filmaffinity.mforos.com](http://www.filmaffinity.mforos.com) [<http://filmaffinity.mforos.com/1360519/8578672-pueblos-villas-o-ciudades-que-no-existen-en-realidad-pero-nos-acompanaran-por-siempre/>]. Consulta: 13/03/2014.
29. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: [www.avaxhm.com](http://www.avaxhm.com) [[http://avaxhm.com/video/nosferatu\\_by\\_murnau.html](http://avaxhm.com/video/nosferatu_by_murnau.html)]. Consulta: 13/03/2014.
30. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: [www.divxclasico.com](http://www.divxclasico.com) [Disponible en: <https://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1054&t=13741&start=20>]. Consulta: 13/03/2014.
31. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: [www.divxclasico.com](http://www.divxclasico.com) [Disponible en: <http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1054&t=72179>]. Consulta: 13/03/2014.
32. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: [rozmon.blogspot.com](http://rozmon.blogspot.com) [Disponible en: [http://rozmon.blogspot.com/2008\\_02\\_01\\_archive.html](http://rozmon.blogspot.com/2008_02_01_archive.html)]. Consulta: 13/03/2014.
33. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: [www.avaxhm.com](http://www.avaxhm.com) [Disponible en: [http://avaxhm.com/video/nosferatu\\_by\\_murnau.html](http://avaxhm.com/video/nosferatu_by_murnau.html)]. Consulta: 13/03/2014.



34. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: [www.mathsmovies.com](http://www.mathsmovies.com) [Disponible en: <http://www.mathsmovies.com/estructura/nosferatu.htm>]. Consulta: 13/03/2014.
35. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: [www.sopranosimage.tripod.com](http://www.sopranosimage.tripod.com) [Disponible en: <http://sopranosimage.tripod.com/nosferatu/>]. Consulta: 14/03/2014.
36. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: [noiself.blogspot.com](http://noiself.blogspot.com) [Disponible en: <http://noiself.blogspot.com/2013/09/sanchez-verdumurnau-nosferatu.html>]. Consulta: 13/03/2014.
37. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: [fanwithamovieyammer.wordpress.com](http://fanwithamovieyammer.wordpress.com) [Disponible en: <http://fanwithamovieyammer.wordpress.com/2013/05/05/117-tie-nosferatu-1922-dir-f-w-murnau-2/>]. Consulta: 11/03/2014.
38. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: [www.mundodvd.com](http://www.mundodvd.com) [Disponible en: <http://www.mundodvd.com/comparativadvd-nosferatu-f-w-murnau-1922-a-76848/>]. Consulta: 13/03/2014.
39. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: [www.cuanticas.com](http://www.cuanticas.com) [Disponible en: <http://www.cuanticas.com/nosferatu-el-misterio-de-max-schreck>]. Consulta: 11/03/2014.
40. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: [www.mubi.com](http://www.mubi.com) [Disponible en: <https://mubi.com/topics/why-is-this-the-quintessential-vampire-movie?page=2>]. Consulta: 11/03/2014.
41. Fotograma del filme *Nosferatu, una sinfonía de horrores* (F.W. Murnau, 1922). Imagen reproducida por: [www.arries.es](http://www.arries.es) [Disponible en: [http://www.arries.es/la\\_cripta/cine/nosferatu.html](http://www.arries.es/la_cripta/cine/nosferatu.html)]. Consulta: 11/03/2014.
42. Cartel original del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: [panteondejuda.blogspot.com](http://panteondejuda.blogspot.com) [Disponible en: [http://panteondejuda.blogspot.com/2012/05/dracula-1931\\_10.html](http://panteondejuda.blogspot.com/2012/05/dracula-1931_10.html)]. Consulta: 14/03/2014.
43. Fotograma de obra teatral *Drácula*. Imagen reproducida por: [marcelo-lamenoridea.blogspot.com](http://marcelo-lamenoridea.blogspot.com) [Disponible en: [http://marcelo-lamenoridea.blogspot.com/2008\\_10\\_01\\_archive.html](http://marcelo-lamenoridea.blogspot.com/2008_10_01_archive.html)]. Consulta: 14/03/2014.

44. 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>]. Consulta: 14/03/2014.
45. Fotograma del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: www.immortalephemera.com [Disponible en: <http://immortalephemera.com/24544/dracula-1931/>]. Consulta: 14/03/2014.
46. Fotograma del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: www.c1n3.org [Disponible en: <http://www.c1n3.org/b/browning01t/Images/205.html>]. Consulta: 14/03/2014.
47. Fotograma del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: gozarte.wordpress.com [Disponible en: <http://gozarte.wordpress.com/tag/actividades-nocturnas/>]. Consulta: 14/03/2014.
48. 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>]. Consulta: 14/03/2014.
49. Fotograma del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: www.cinefania.com [Disponible en: <http://www.cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=210>]. Consulta: 14/03/2014.
50. 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>]. Consulta: 14/03/2014.
51. Fotograma del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: manhattaninfidel.com [Disponible en: <http://manhattaninfidel.com/2013/05/>]. Consulta: 14/03/2014.
52. 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](http://www.lunch.com/reviews/movie/UserReview-Dracula_The_Legacy_Collection-1334865-3453-_I_Am_Dracula_.html)]. Consulta: 14/03/2014.
53. Fotograma del filme *Drácula* (Tod Browning, 1931). Imagen reproducida por: robojapan.blogspot.com. [Disponible en: <http://robojapan.blogspot.com/2008/03/dracula-1931.html>]. Consulta: 14/03/2014.

54. Cartel del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: [www.alohacriticon.com](http://www.alohacriticon.com) [Disponible en: <http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article3018.html>]. Consulta: 15/03/2014.
55. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: [www.vampirisme.com](http://www.vampirisme.com) [Disponible en: <http://www.vampirisme.com/film/fisher-terence-le-cauchemar-de-dracula-1958/>]. Consulta: 15/03/2014.
56. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: [alsolikelife.com](http://alsolikelife.com) [Disponible en: <http://alsolikelife.com/shooting/2009/12/993-125-dracula-horror-of-dracula-1958-terence-fisher/>]. Consulta: 15/03/2014.
57. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: [www.fantastique-arts.com](http://www.fantastique-arts.com) [Disponible en: <http://www.fantastique-arts.com/fr/definition-de-chateau-de-dracula.php>]. Consulta: 15/03/2014.
58. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: [experiencecinematic.blogspot.com](http://experiencecinematic.blogspot.com) [Disponible en: <http://experiencecinematic.blogspot.com/2010/12/dracula-horror-of-dracula-fisher-1958.html>]. Consulta: 15/03/2014.
59. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: [forum.tntvillage.scambioetico.org](http://forum.tntvillage.scambioetico.org) [Disponible en: <http://forum.tntvillage.scambioetico.org/index.php?showtopic=295778>]. Consulta: 15/03/2014.
60. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: [www.moviemail.com](http://www.moviemail.com) [Disponible en: [http://www.moviemail.com/film/dvd+bluray/Dracula-Fisher-1958/?utm\\_expId=298190-9.IWIJnsi-RxOq8CQswSJnVg.0&utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.co.ve%2F](http://www.moviemail.com/film/dvd+bluray/Dracula-Fisher-1958/?utm_expId=298190-9.IWIJnsi-RxOq8CQswSJnVg.0&utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.co.ve%2F)]. Consulta: 15/03/2014.
61. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: [primalscenes.blogspot.com](http://primalscenes.blogspot.com) [Disponible en: [http://primalscenes.blogspot.com/2012\\_03\\_01\\_archive.html](http://primalscenes.blogspot.com/2012_03_01_archive.html)]. Consulta: 15/03/2014.
62. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: [horreur.com](http://horreur.com) [Disponible en: <http://horreur.com/~horreur/?q=en/nid-4060/cauchemar-de-dracula-le-horror-dracula-1958-terence-fisher>]. Consulta: 15/03/2014.
63. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: [terencefisher.unlugar.com](http://terencefisher.unlugar.com) [Disponible en: <http://terencefisher.unlugar.com/dracula3.htm>]. Consulta: 15/03/2014.

64. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: [www.pasadizo.com](http://www.pasadizo.com) [Disponible en: <http://www.pasadizo.com/foros/viewtopic.php?f=1&t=4294>]. Consulta: 15/03/2014.
65. Fotograma del filme *Drácula* (Terence Fisher, 1958). Imagen reproducida por: [www.blogdecine.com](http://www.blogdecine.com) [Disponible en: <http://www.blogdecine.com/cine-clasico/vampiros-de-verdad-dracula-de-terence-fisher>]. Consulta: 15/03/2014.
66. Cartel del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: [www.cartelespeliculas.com](http://www.cartelespeliculas.com) [Disponible en: <http://www.cartelespeliculas.com/pgrande3.php?pid=54381&cod=372504&height=750&width=520>]. Consulta: 17/03/2014.
67. Fotograma del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: [www.reeditor.com](http://www.reeditor.com) [Disponible en: <http://www.reeditor.com/columna/9332/3/artes/el/conde/dracula/lo/mejor/jesus/franco>]. Consulta: 17/03/2014.
68. Fotograma del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: [www.midnightonly.com](http://www.midnightonly.com) [Disponible en: <http://www.midnightonly.com/2012/03/09/count-dracula-1970/>]. Consulta: 17/03/2014.
69. Fotograma del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: [cinemagnificus.blogspot.com](http://cinemagnificus.blogspot.com) [Disponible en: <http://cinemagnificus.blogspot.com/2012/01/el-conde-dracula-de-jesus-franco-1970.html>]. Consulta: 17/03/2014.
70. Fotograma del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: [arteparaninnos.blogspot.com](http://arteparaninnos.blogspot.com) [Disponible en: <http://arteparaninnos.blogspot.com/2013/05/el-caballero-de-la-mano-en-el-pecho-de.html>]. Consulta: 17/03/2014.
71. Fotograma del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: [www.starwarped.net](http://www.starwarped.net) [Disponible en: <http://www.starwarped.net/Star-Wars-character-Christopher-Lee-Count-Dracula-1970.htm>]. Consulta: 17/03/2014.
72. Fotograma del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: [cineultramundo.blogspot.com](http://cineultramundo.blogspot.com) [Disponible en: <http://cineultramundo.blogspot.com/2012/04/critica-de-el-conde-dracula-jesus.html>]. Consulta: 17/03/2014.
73. Fotograma del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: [studdblog.blogspot.com/2012](http://studdblog.blogspot.com/2012) [Disponible en: <http://studdblog.blogspot.com/2012/02/1969-jess-francos-count-dracula.html>]. Consulta: 17/03/2014.

74. Fotograma del filme *El Conde Drácula* (Jesús Franco, 1970). Imagen reproducida por: [espanoladasyole.blogspot.com](http://espanoladasyole.blogspot.com) [Disponible en: [http://espanoladasyole.blogspot.com/2012\\_08\\_01\\_archive.html](http://espanoladasyole.blogspot.com/2012_08_01_archive.html)]. Consulta: 17/03/2014.
75. Fotograma del filme *Nosferatu, fantasma de la noche* (Werner Herzog, 1979). Imagen reproducida por: [watchinghorrorfilmsfrombehindthecouch.blogspot.com](http://watchinghorrorfilmsfrombehindthecouch.blogspot.com) [Disponible en: <http://watchinghorrorfilmsfrombehindthecouch.blogspot.com/2010/01/nosferatu-phantom-der-nacht.html>]. Consulta: 17/03/2014.
76. Fotograma del filme *Nosferatu, fantasma de la noche* (Werner Herzog, 1979). Imagen reproducida por: [madeoutofmouth.wordpress.com](http://madeoutofmouth.wordpress.com) [disponible en: <http://madeoutofmouth.wordpress.com/2010/09/03/nosferatu-phantom-der-nacht-1979/>]. Consulta: 17/03/2014.
77. Fotograma del filme *Nosferatu, fantasma de la noche* (Werner Herzog, 1979). Imagen reproducida por: [billsmovieemporium.wordpress.com](http://billsmovieemporium.wordpress.com) [disponible en: <http://billsmovieemporium.wordpress.com/2010/10/11/review-nosferatu-phantom-der-nacht-nosferatu-the-vampyre-1979/>]. Consulta: 17/03/2014.
78. Fotograma del filme *Drácula* (John Badham, 1979). Imagen reproducida por: [www.toutlecine.com](http://www.toutlecine.com) [disponible en: <http://www.toutlecine.com/images/film/0002/00020276-dracula.html>]. Consulta: 17/03/2014.
79. Fotograma del filme *Drácula* (John Badham, 1979). Imagen reproducida por: [www.mundodvd.com](http://www.mundodvd.com) [disponible en: <http://www.mundodvd.com/comparativadvd-dracula-1979-john-badham-103780/>]. Consulta: 17/03/2014.
80. Fotograma del filme *Drácula* (John Badham, 1979). Imagen reproducida por: [www.mundodvd.com](http://www.mundodvd.com) [disponible en: <http://www.mundodvd.com/comparativadvd-dracula-1979-john-badham-103780/>]. Consulta: 17/03/2014.
81. Fotograma del filme *Drácula de Bram Stoker* (F. Ford Coppola, 1992). Imagen reproducida por: [www.fanpop.com](http://www.fanpop.com) [disponible en: <http://www.fanpop.com/clubs/dracula/images/6892957/title/dracula-1992-screenshot>]. Consulta: 17/03/2014.
82. Fotograma del filme *Drácula de Bram Stoker* (F. Ford Coppola, 1992). Imagen reproducida por: [www.operamundi-magazine.com](http://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.

83. Fotograma del filme *Drácula de Bram Stoker* (F. Ford Coppola, 1992). Imagen reproducida por: [scare-tactic.blogspot.com/2013](http://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.