

Sexo, sangre y muerte: un cóctel victoriano

Guillermo Carnero

David J. Skal

Algo en la sangre. La biografía secreta de Bram Stoker, el hombre que escribió Drácula

Trad. de Óscar Palmer Yáñez

Madrid, Es Pop Ediciones, 2017 672 pp. 30 €

La popularidad se apodera en ocasiones de la imagen de personas que estuvieron en su tiempo en primera fila en la feria de las vanidades; unas veces las banaliza, y otras levanta sobre ellas extraños mascarones cuya relación con la verdad apenas trasluce bajo la fantasía o el mito. De lo primero es buen ejemplo Napoleón; de lo segundo, un príncipe balcánico del siglo XV, Vlad III de Valaquia, componente, ni siquiera antecedente propiamente dicho, del mito contemporáneo del conde Drácula.

Ese mito data de la novela de Abraham Stoker publicada en 1897, compuesta por imbricación de ingredientes independientes y distintos en su naturaleza y antigüedad, pero tan bien fundidos que millones de personas los consideran consustancialmente inseparables. En lo esencial, estos tres: la vida y hazañas de Vlad III, la tradición folclórica y literaria acerca del miedo a los muertos y su retorno al mundo de los vivos, y la remodelación en el siglo XIX del personaje literario llamado «villano gótico». Por si fuera poco, Stoker añadió entre líneas, rozando la obscenidad y la pornografía, un diagnóstico social y sexual acerca del despertar del feminismo en la Inglaterra victoriana. El éxito de tan brillante combinación era inevitable, y lo sigue siendo. Vayamos por partes.

Vlad III (ca. 1430-1476) fue, intermitentemente entre 1448 y 1476, voivoda (gobernador o virrey) de Valaquia, territorio perteneciente hoy a Rumanía, antaño a la Dacia romana, en el siglo XV separado por el Danubio del Imperio otomano. Lindaba al Este con Moldavia (que le cortaba el acceso al mar Negro) y al Noroeste con Transilvania (provincia del reino de Hungría). El sistema de gobierno en Valaquia no era la sucesión hereditaria, sino la elección de un príncipe de la familia de los Basarab, feudataria del rey de Hungría. Cuando el Imperio otomano conquistó, tras el bizantino, Bulgaria, Serbia y el ducado de Atenas, el Sacro Imperio Romano Germánico y el Papado hubieron de afrontar la defensa de la Cristiandad en su frontera meridional, cuyo último bastión era Valaquia. Sus príncipes caminaban siempre sobre el filo de la navaja; su ascenso al poder suponía la competencia perpetua entre pretendientes, intentando desbancarse unos a otros con la ayuda de sus vecinos, Turquía incluida, vecinos que fomentaban esa rivalidad para consolidar su poder en la región, manteniéndola en permanente guerra civil.

El sobrenombre «Drácula» (palabra que significa «el dragón» o «el diablo») ha de referirse en su primera acepción a la pertenencia a la Orden del Dragón (una especie de Toisón de Oro), instituida por el emperador Segismundo cuando era rey de Hungría.

«Draculea», en rumano, significa «hijo del dragón» o «del diablo», y «tepea», lanza; en resumen, «Vlad Tepes Draculea» equivale a «Vlad el empalador, el hijo del dragón o del diablo».

El padre de Vlad Tepes, Vlad II, firmó varias veces la paz con los turcos, la última en 1447, tras la cual fue destronado y ejecutado por el rey de Hungría, Juan Hunyadi, que más tarde, en 1456, entronizó a su hijo. A la muerte del rey Juan en 1458, la nobleza húngara eligió a su hermano Matías (llamado Matías Corvino), a quien el papa Pío II hubo de considerar, por obvias razones geoestratégicas, campeón de la cruzada contra los turcos. Matías tuvo que disputar la corona húngara, incluso con las armas, al emperador Federico III, situación que debilitaba la cruzada, proclamada de todos modos por Pío II (Eneas Silvio Piccolomini) el 14 de enero de 1460. El sultán Mehmed II puso en pie en 1462 un ejército de sesenta mil soldados y trescientas naves que atacó Valaquia, y aunque Vlad III consiguió detenerlo, el rey de Hungría no sólo no vino en su ayuda sino que lo mandó apresar. Por el leonino tratado de Graz compró la corona a Federico III, probablemente con los fondos que debería haber dedicado a la cruzada, y fue así coronado rey de Hungría en marzo de 1464. Hasta noviembre de 1476 no devolvió Matías el cargo a Vlad, que murió frente a los turcos un mes después.

La aparición de los primeros textos tocantes a la leyenda negra de Vlad III coincide con su detención por Matías Corvino, a cuya cancillería se le deben atribuir para achacarle una extrema crueldad y así desacreditarlo ante Francia, Venecia y el Papado, las potencias que habían financiado la cruzada, semiabandonada por la relación problemática entre Hungría y el Sacro Imperio y las exigencias pecuniarias del emperador, asunto que ambos preferirían ocultar, convirtiendo en chivo expiatorio de la dejación, la traición y el fracaso a Vlad, verdadero valladar de la expansión turca.

Corvino fue un rey innovador en el uso de la imprenta como instrumento de propaganda. El primer texto sobre Vlad, un pliego de cordel escrito en alemán, fue impreso en el verano de 1463 en Viena por orden del rey de Hungría. Hubo varias ediciones posteriores, hasta 1568. La primera versión se limita a realzar la crueldad del voivoda, pero a partir de 1488 el relato se adiciona con la intervención del rey Matías, que lo obliga a arrepentirse y a convertirse al catolicismo. Resúmenes de la historia de Vlad Tepes pasaron a misceláneas muy leídas desde el siglo XVI, como la *Cosmographia universalis* de Sebastián Münster (1544) y los *Comentarii rerum memorabilium* de Eneas Silvio Piccolomini (1584).

La tradición sobre Vlad incluye su complacencia, sin respeto de religión, sexo ni edad, en el asesinato y la tortura en masa (especialmente por empalamiento), la ejecución de pobres y mendigos, el saqueo de iglesias con robo sacrílego de objetos sagrados, y el despojo de mercaderes. Esto último es especialmente significativo, ya que el rey de Hungría deseaba presentarse como el defensor de los burgueses y comerciantes de Transilvania. En resumen, podemos concluir verosímilmente que la imagen de Vlad Tepes, forjada en el siglo XV, procede en buena parte de la campaña de desprestigio urdida por el rey de Hungría, Matías Corvino, con la finalidad de autoexculparse. No sabemos hasta qué punto las crueldades y desmanes de Vlad III fueron descritos con imparcialidad, exagerados o inventados, pero no debieron de ser muy distintos de los de contemporáneos suyos como el albanés Jorge Castriota, el moravo Jan Giskra de Brandys, el rey Luis XI de Francia, César Borgia o Ludovico Sforza «el Moro». Y, en

todo caso, lo que es primordial para nosotros: la conducta intimidatoria del voivoda, recibiendo embajadores y celebrando banquetes entre centenares de cadáveres y sobre lagos de sangre, no incluye ni la ingestión de sangre humana ni el retorno de entre los muertos. En otras palabras, Vlad Tepes no fue, antes de Stoker, considerado un no muerto, un vampiro o alguien dotado de poderes sobrehumanos y sobrenaturales.

Es difícil saber qué indujo a Matías Corvino a liberarlo y reinstaurarlo después de un cautiverio de doce años; probablemente, la necesidad de utilizarlo una vez más como carne de cañón cuando en 1475 los turcos se apoderaron de Crimea. Cabe la posibilidad de que esa liberación fuera sellada por su matrimonio con una hermana del rey, lo que habría exigido su conversión al catolicismo. La Iglesia Ortodoxa, a la que Vlad pertenecía, consideraba que, al ser excomulgados, los apóstatas quedaban privados del descanso eterno: sus almas vagaban entre este mundo y el otro, y sus cuerpos no podían corromperse e inquietaban a los vivos en demanda de absolución. Pero ni matrimonio ni apostasía son seguros, ni, en caso de haberlo sido, fue esta última explotada por la propaganda denigratoria de la que Vlad fue objeto, lo cual nada tiene de extraño, ya que su fuente era la católica Hungría y la cancillería de Matías Corvino: si la leyenda de Vlad lo hubiera convertido en un no muerto, el enlace con la familia real húngara habría sido la causa. Su supuesta tumba, vacía como era de esperar y sospechosa por su «descubrimiento» como aliciente turístico, se muestra en el monasterio de Snagov, cerca de Bucarest. Por otra parte, hubo también una tradición apologética sobre Vlad III: llegó a ser considerado en el siglo XIX un héroe de la aspiración rumana a la independencia y separación del Imperio turco, logradas en 1878[1].

Tampoco la condesa Erzsébet Báthory de Transilvania (1560-1614), a la que se ha relacionado con Vlad, aunque no estaba emparentada con él, fue bebedora de sangre humana, aunque se bañara en ella para conservar la juventud.

* * *

Desde la más remota antigüedad, todos los pueblos han creído en la supervivencia del alma tras la muerte, creencia que el folclore ha mantenido hasta el siglo XX, junto a la suposición de que los muertos se vuelven temibles y propensos a afligir a los vivos con toda clase de calamidades, siendo necesario apaciguarlos y mantenerlos a distancia. En esencia, el muerto nunca lo está del todo, y se convierte en un depredador de los vivos. Pero el *revenant*, el no muerto, que vuelve a una especie de vida, no es lo mismo que el vampiro.

Es difícil distinguir entre no muertos y vampiros, ya que las tradiciones se confunden, y con frecuencia la documentación acerca de los primeros ha sido transmitida por quienes los identificaban con los segundos. Los *revenants* se agrupan en dos grandes familias: los afectados por alguna anomalía o monstruosidad, y quienes murieron indebidamente o no fueron tratados convenientemente después de muertos. Así los nacidos con dentadura, el cuerpo hirsuto, cualquier deformidad o la cabeza cubierta por la membrana amniótica, los hijos ilegítimos de padres nacidos también ilegítimamente, los suicidas, los muertos en el seno materno, prematuramente o en pecado mortal, los asesinados, los excomulgados, los que quedaron insepultos o fueron

enterrados de forma impropia, impía, sin servicio religioso o fuera de sagrado. Los vampiros eran no muertos dotados de características, conductas y poderes especiales. Se introducían en las casas por la chimenea o por el ojo de la cerradura, se metamorfoseaban en gatos, lobos, ratas, insectos, llamas, luz. Candidatos a serlo eran, después de muertos, los brujos o los hijos de las brujas, los que en vida hicieron un pacto con el diablo, los que fueron licántropos, los mordidos o muertos por otro vampiro.

Los griegos creían en el retorno de los muertos durante las fiestas Antesterias, en las que se celebraba en primavera la resurrección de Dionisos. La Antigüedad conoció mitos como Lilith (demonio nocturno volador y súcubo, que se alimentaba de sangre de niño), las empusas (también llamadas lamias, larvas y lemures, espíritus diabólicos que podían adquirir un cuerpo, súcubos femeninos altamente salaces que devoraban a sus amantes), las harpías. La *Vida de Apolonio de Tiana* contiene la historia de una empusa, la mujer fenicia de Corinto, fuente de *Lamia* de John Keats. En la Grecia clásica se hacían sacrificios humanos en el santuario de Zeus en el monte Liceo; Plinio, en su *Historia Natural*, relata que se convertía en hombre lobo quien comiera la carne y bebiera la sangre de esos sacrificados, asunto que repite San Agustín en *La ciudad de Dios*. En Roma se celebraba una fiesta de los muertos en mayo, la Lemuria, de la que habla Ovidio en los *Fastos*. En *Metamorfosis* de Apuleyo aparecen dos brujas, Meroe y Panthia, bebedoras de sangre humana. El vampiro en la Antigüedad era sexualmente femenino, tenía alas y garras de ave y cola de serpiente, aunque podía ocasionalmente adoptar forma humana; y los no muertos no eran necesariamente maléficos, como demuestra el canto XI de la *Odisea*. Lo específico de la tradición centroeuropea es que desaparecen las características animales y se trata exclusivamente de cadáveres animados y asesinos.

La manifestación y difusión de esa tradición en la primera mitad del siglo XVIII se ha explicado como reacción contra el racionalismo y el ateísmo, y como relevo, en el ámbito de la histeria colectiva, de la caza de brujas. También se ha relacionado con la paz de Passarowitz (1718) entre Austria y Turquía, por la cual partes de Serbia y Valaquia fueron cedidas a Austria, y las autoridades ocupantes observaron, notificaron y difundieron la práctica local de exhumar cadáveres y destruirlos, tras lo cual siguieron documentándose casos de vampirismo en aquellas regiones, junto a la supuesta costumbre de los muertos de masticar audiblemente en sus tumbas, devorando su sudario y su propio cuerpo u otro vecino, si yacían en fosas comunes.

Se reconocía al sospechoso de ser un vampiro cuando, al abrir su tumba, se observaba que había perdido la nariz, sus pelos y uñas habían crecido, una nueva piel sustituía a la anterior, y su boca chorreaba sangre. Para evitar que un difunto se convirtiera en vampiro se le colocaban en la boca cruces o inscripciones religiosas, se le ataban las mandíbulas para impedirle masticar, se depositaban ofrendas de pan y vino sobre su sepulcro para que no tuviera necesidad de ir a comer, se lo enterraba boca abajo para que al despertar se dirigiera tierra adentro, se le colocaba una hoz alrededor del cuello para que se decapitara al levantarse, se esparcían objetos punzantes y cortantes (metal, ramas espinosas) en el ataúd para dificultar su movimiento, se le inmovilizaba la lengua atravesándola con un largo clavo desde la parte alta del cráneo, se decapitaba el cadáver, se lo incineraba o se lo desmembraba enterrando por separado

los fragmentos. Y por supuesto, agujas o estacas aguzadas de espino blanco, fresno o roble se le clavaban en el corazón[2].

No es, por tanto, casualidad que la palabra *vampiro* se introdujera en las lenguas europeas a principios del siglo XVIII, y que en Alemania proliferaran tesis doctorales y estudios eruditos acerca del vampirismo. Enumerarlos aquí sería interminable, pero algunos merecen ese honor: *De masticatione mortuorum in tumultis* de Michael Ranft (Leipzig, 1728); *De hominibus post mortem sanguisugis, vulgo sic dictus vampyren* de Johann Christopher Pohl (Leipzig, 1732); *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie* de Augustin Calmet (París, 1746); *Dissertazione sopra i vampiri* de Giuseppe Davanzati (Nápoles, 1774). Calmet ha merecido más atención que ninguno por la extensión y minuciosidad de su estudio y por haber sido amigo de Voltaire, que trabajó en la biblioteca de su abadía de Senones y mencionó a los vampiros en el *Dictionnaire philosophique* y en *Questions sur l'Encyclopédie*.

Comienza Calmet declarando que ni se debe creer a pies juntillas en las apariciones de ángeles, demonios y almas desencarnadas, ni negarlas indiscriminadamente: están atestiguadas por las Sagradas Escrituras y otros textos de parecido rango, si bien no existe revelación ni doctrina acerca de cómo, por qué causas y con qué medios se producen. No debe negarse el retorno de las almas de los muertos: Moisés prohibió en el *Deuteronomio* a los adivinos y agoreros invocarlas para conocer el futuro; San Ireneo afirma que las almas no sólo sobreviven a los cuerpos que animaban, sino que conservan su apariencia, y Tertuliano que las almas poseen cuerpo, aunque de consistencia y color aéreo. Resume Calmet que no puede asegurarse que los ángeles y las almas sean materiales, visibles o dotados de cuerpo lumínico o vaporoso, si bien puede afirmarse que no se manifiestan como cuerpos palpables, groseros y terrestres, ya que sólo las ven aquellos a quienes Dios los envía. Así, sólo la burra de Balaam vio al ángel y, al no querer atropellarlo, Dios le concedió la palabra para reprender al profeta que la estaba azotando.

Y nadie debe tampoco dudar de que los fenómenos sobrenaturales pueden parecerlo por efecto de una concatenación de causas extraordinarias, aunque naturales, por ilusión o sugestión, o bien por artería maliciosa de quien quiere fingirlos. Calmet está, de hecho, anticipando las tres categorías de fenómenos maravillosos que utilizará la literatura desde *El castillo de Ótranto* a las narraciones de Edgar Allan Poe y E. T. A. Hoffmann, según las definió Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970): lo maravilloso sobrenatural, lo maravilloso psicológico y lo maravilloso razonable.

La segunda parte del tratado de Calmet trata de lo que su título promete, en terreno narrativo y ya no doctrinal. Reconoce la existencia, en Europa Central, de una verdadera plaga de casos de vampirismo desde fines del siglo XVII; describe el estado corporal de los vampiros, una vez desenterrados para practicarles las manipulaciones y mutilaciones necesarias para destruirlos, y lo hace con tal lujo de detalles que revela bien la asistencia a dichas ceremonias, bien la lectura de informes médicos, policiales y judiciales. Explica por el proceso de putrefacción los fenómenos que la superstición interpreta como síntomas de la vida intermitente de los vampiros y de su actuación sobre los vivos, además de considerar que algunos fenómenos supuestamente

sobrenaturales han podido deberse al entierro prematuro de personas afectadas de muerte aparente, asunto este sobre el que tiene en cuenta la innovadora *Dissertation sur l'incertitude des signes de la mort et l'abus des enterremens et embaumemens précipités*, del anatomista y médico danés Jacob Benignus Winsløw, traducida al francés en 1742.

Por nuestra parte, podemos preguntarnos qué fenómenos naturales dieron lugar a la creencia en el vampirismo. Los entierros prematuros explican que algunos cadáveres, al ser exhumados, se encontraran en posiciones reveladoras de que fueron enterrados vivos, despertaron en la tumba e intentaron salir de ella. Las fases iniciales del proceso de putrefacción coinciden con la descripción del estado en que los supuestos vampiros aparecían, y por el que eran identificados. La sangre se detiene y se ennegrece, a menos que la baja temperatura cause una coloración rojiza de la piel, cuya capa superficial se cuartea y cae, apareciendo la inferior rosada. Un fluido de aspecto sanguinoso se vierte por la boca a través de la tráquea, debido a la descomposición de intestinos y pulmones y a la presión de los gases acumulados en el abdomen. La retracción de la piel que rodea dientes y uñas sugiere que han crecido después de la muerte. Si la descomposición es acelerada por el aire, la humedad, los microorganismos, la alta temperatura y los insectos, la preservación se debe a la ausencia de oxígeno, el frío, la extrema sequedad, la composición antibiótica del suelo y, a la larga, a la momificación y la saponificación. Cuando quienes desenterraron a los supuestos vampiros dijeron que no se habían descompuesto, estaban de hecho describiendo el proceso de descomposición, aunque mal interpretado.

El vampiro de la ficción tiene poco en común con el del folclore: chupa la sangre del cuello, suele ser alto, pálido y delgado, es un aristócrata y vive en un castillo. El del folclore muerde en el pecho, cerca del corazón, es un lugareño vulgar, rollizo y rubicundo, y vive en su sepultura del cementerio. En la mutación confluyeron la perversidad y truculencia del antihéroe literario que llamamos «villano gótico» y la del vampiro de la tradición folclórica, dando al conjunto una insuperable dimensión de horror y sobrenaturalidad.

Fue Byron, por su crueldad e indignidad con las mujeres, quien, a pesar suyo, dio fundamento a la síntesis de villano gótico y vampiro que debemos a su secretario y médico, William Polidori. Primero éste trazó un villano cortesano y galante dándole la personalidad y el nombre, Lord Ruthven, que llevaba su señor en *Glenarvon* (1816), novela satírica escrita por una amante despechada, Lady Caroline *née* Ponsonby, esposa de William Lamb, vizconde Melbourne. Segundo, Polidori añadió a su personaje el último grado de la villanía como depredador de la inocencia femenina, el vampirismo, y, así, su novela *The Vampyre* apareció en abril de 1819 en la revista *New Monthly Magazine*, por cierto -carambola, semijusticia y paradoja del destino- atribuida a Byron.

* * *

En la ladera sombría del siglo XVIII brotan, como flores malsanas, la llamada «novela gótica» y su siniestro y antiheroico protagonista. Esa corriente narrativa arranca en Inglaterra de *El castillo de Ótranto* (1764) de Horace Walpole, y en su trayectoria se

sitúa, como fruto tardío y dotado de variantes propias, *Drácula* de Bram Stoker. Antes de ese momento, el goticismo ha producido *Los misterios de Udolfo* de Ann Radcliffe (1794), *El monje* de Matthew Gregory Lewis (1796) o *Melmoth el vagabundo* de Charles Maturin (1820). Ciertos ingredientes de la tradición gótica han teñido algunas notables novelas en lengua inglesa, antes y después de Stoker: *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, *Cumbres borrascosas* (1847 también) de su hermana Emily, *La mujer de blanco* (1860) de William Wilkie Collins, o *Rebecca* (1938) de Daphne du Maurier.

El concepto de Sublimidad, fundamento de la estética y la psicología del Romanticismo, se acuña en 1757 en la *Indagación filosófica del origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* de Edmund Burke. Una de las provincias de la Sublimidad, el goticismo, nos interesa aquí. Hasta mediados del siglo XIX se considera en términos de Estética un mismo período, de casi un milenio, el que se inicia a fines del Imperio romano, y se lo desprecia en contraste con el Neoclasicismo que arranca del Renacimiento; así, la palabra «gótico» equivale a tosquedad, barbarie, extravagancia y hasta barroquismo (esto último por el flamígero y el toscano). Los primeros definidores del adjetivo «gótico» (explícitamente derivado de «godo», con sus connotaciones de salvajismo e ignorancia) fueron los antepasados del Neoclasicismo dieciochesco, es decir, los tratadistas de Arquitectura y los historiadores de arte del Renacimiento, como Giorgio Vasari. En su estela, François de Salignac de La Motte Fénelon, en su *Carta a la Academia Francesa*, de 1714, compara la simplicidad de la arquitectura griega con la gótica, y asigna a la segunda el diseño inarmónico y estrafalario y la ornamentación exagerada. Para Montesquieu, que escribió un *Ensayo sobre el estilo gótico* y un *Ensayo sobre el gusto*, «gótico» equivale a ignorante de las reglas del arte, bárbaro e, incluso, partidario del adorno excesivo y extravagante. Charles de Brosses, en su *Viaje a Italia*, para rematar su disgusto ante la catedral de Milán, escribe lisa y llanamente que «es de estilo gótico». En España, el término tuvo asimismo un marcado significado despectivo. Quevedo calificaba a una mujer de «tarasca, muy gótica de narices» en el *Libro de todas las cosas*. Leandro Moratín, en su *Viaje de Italia*, identificaba «el goticismo, la presunción y la ignorancia». Manuel José Quintana llamaba «gótica» a la Teología Escolástica, y Bartolomé José Gallardo, a la monarquía absoluta. En la Europa del siglo XVIII se consideraban «prejuicios góticos» las ideas tradicionales y reaccionarias.

El vampiro de la ficción chupa la sangre del cuello, suele ser alto, pálido y delgado, es un aristócrata y vive en un castillo. El del folclore muerde en el pecho, es un lugareño vulgar, rollizo y rubicundo

De todo ello se deduce que «gótico» fue, en el Siglo de las Luces, sinónimo de bárbaro, primitivo, estrafalario y carente de las características propias de la belleza, la razón, la educación y los buenos modales. El desprecio del siglo XVIII por el Gótico se extendía, naturalmente, a la Edad Media como época «oscura», de ignorancia, barbarie y violencia, y de sumisión al feudalismo.

De la novela «gótica» nos interesa especialmente el representante de lo terrorífico moral, el «villano gótico»: es cruel y lujurioso y ejerce sin límites su poder. Se deleita en el asesinato, la tortura y los abusos sexuales. Su espacio geográfico suele ser un territorio o país lejano, misterioso, primitivo y exótico. La víctima predilecta de su vesania y su deseo es una mujer candorosa, encerrada en un lugar aislado, desconocido

e inaccesible, amenazada por la muerte, la tortura y toda clase de violencia, incluso la sexual, aterrorizada por fantasmas, cadáveres y misterios, o por rayos y truenos, errante y sepultada en laberintos, pasadizos, mazmorras, osarios o criptas, huyendo a través de espesos bosques o senderos estrechísimos al borde de torrentes o precipicios. Lo terrorífico natural está representado por cavernas, despeñaderos, animales feroces, fuerzas desencadenadas de la Naturaleza; lo arquitectónico, por castillos, conventos, ruinas, laberintos, cementerios, habitaciones encantadas; un espacio que captura y digiere a sus víctimas en lugar deshabitado, edificado a gran altura, aislado por precipicios, torrentes o ríos no vadeables.

Bram Stoker escribió una «novela gótica» situada en época contemporánea, construyendo un protagonista heredero del «villano gótico», convertido en un vampiro seductor y sexualmente activo y atractivo, y proyectado sobre Vlad Tepes de Valaquia. Hemos de preguntarnos por la construcción de ese personaje, y por las fuentes y propósitos de su creador.

La novela de Polidori se ambienta en Londres, en cuyos salones aparece Lord Ruthven, bello pero de rostro cadavérico, cuya penetrante mirada hiela la sangre. El rico y joven Aubrey lo conoce y emprende con él el *grand tour*. En Roma, Aubrey previene a una condesa de que Ruthven intenta seducir a su inocente hija, por lo cual ambos se enemistan y separan. Aubrey llega a Atenas, donde conoce a una muchacha angelical que le habla de los vampiros, cuya descripción coincide con Lord Ruthven. El nombre de la muchacha, Ianthe, es el de la hija que Shelley tuvo de su primera esposa, Harriet Westbrook. Aubrey sale de excursión y, al regreso, lo sorprenden la noche y la tormenta; se refugia en una cabaña, en la que encuentra a Ianthe con las venas del cuello perforadas. Cuando, posteriormente, Lord Ruthven es herido por bandidos y muere, lo trasladan, como había pedido, a la cima de un monte para exponerlo a los rayos de la Luna, y entonces su cadáver se desvanece. El examen de su equipaje confirma que mató a Ianthe. Aubrey vuelve a Londres, y en la puesta de largo de su hermana aparece Ruthven resucitado. Aubrey pierde la razón, su hermana se promete a Ruthven y es su víctima; con la frase «Aubrey's sister had glutted the thirst of a Vampire!» concluye la novela, en la que el aristocrático villano gótico, el Byron de Caroline Lamb, se ha convertido en un vampiro, antecedente del conde de Stoker. Polidori añade a su vampiro un toque erótico, ya que prolonga su vida chupando no cualquier sangre humana, sino la de mujeres hermosas. Es tan destructor en la vida real, por su depravación, egoísmo y falta de escrúpulos, como en la sobrenatural como vampiro, y la historia se ha situado en la época y el entorno de sus lectores.

Charles Nodier puso en escena *Le vampire* en 1820, y *Le monstre et le magicien* en 1826: la primera, adaptación de la novela de Polidori, la segunda, de *Frankenstein* de Mary Shelley; tuvieron gran éxito al incorporar música y danza, según la fórmula del melodrama. *Le vampire*, con música de Alexandre Piccini, se estrenó en el teatro de la Porte-Saint-Martin de París el 13 de junio de 1820. Al alzarse el telón, la escena, en semioscuridad, descubría una gruta y multitud de ruinas y sepulcros, sobre uno de los cuales estaba tendida Miss Aubrey; un diálogo entre Ituriel, el Ángel de la Luna, y Óscar, el Genio del Matrimonio, describe las costumbres de los vampiros, entre ellas la de saciar su sed de sangre humana «sur la couche virginale et sur le berceau». Podríamos seguir con un *Vampire* de Eugène Scribe, estrenado asimismo en 1820; *Infernaliana* (1822) del mismo Nodier; *La Guzla, selección de poemas líricos recogidos*

en *Dalmacia, Bosnia, Croacia y Herzegovina* de Prosper Mérimée (1827), sin olvidar a los vampiros femeninos: *La novia de Corinto* (1797) de Goethe, cuya «volupté funèbre» reprobó Madame de Staël en *De L'Allemagne* (1810); *Lamia* (1819) de John Keats; *La morte amoureuse* (1836) de Théophile Gautier; *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu. La frase más célebre de *Drácula*, «Los muertos viajan deprisa», procede del poema *Lenore* (1773) de Gottfried Bürger.

Tanta o más notoriedad que la obra de Polidori y sus adaptaciones tuvo *Varney el vampiro o la fiesta de la sangre*, de James Malcolm Rymer y Thomas Preckett Prest, extensísimo folletón aparecido en la quinta década del siglo XIX. Varney mantiene y magnifica las características introducidas por Polidori, pero sus creadores dieron una vuelta más a la tuerca del erotismo al sugerir que el contacto con el vampiro es la iniciación sexual de sus víctimas femeninas, brillante idea que recogerá y ampliará Stoker.

Por otra parte, desde el siglo XVII los ingleses tenían noticia de Vlad Tepes en la *Historia de los turcos* (1603) de Richard Knolles, refundida en el *Informe sobre los principados de Valaquia y Moldavia* (1820) de William Wilkinson, cónsul británico en Bucarest, fuente directa de Stoker, que conocía también las principales novelas góticas y las de Lady Lamb, Polidori y Rymer y Prest. ¿Qué más pudo inducirlo a fundir a Ruthven y Varney con Vlad Tepes? Tuvo acceso a obras que trataban de la historia y el folclore balcánico, como *The land beyond the forest* (1888) de Emily Gérard. Conoció a Sir Richard Francis Burton, traductor de *Las mil y una noches*, donde hay un cuento de vampiros, y de *Vikram y el vampiro. Cuentos de brujería hindú* (1870); también al erudito, orientalista y turcólogo húngaro Arminius Vámbéry, que parece haber sido el modelo de Abraham Van Helsing. La British Library poseía un incunable de 1491 sobre Vlad Tepes, recién adquirido, que Stoker pudo leer. Pero no tenemos explicación fehaciente de la identificación del voivoda con el antihéroe de la novela.

* * *

Además de configurar como vampiro al villano gótico y de proyectarlo sobre Vlad Tepes, dándonos así una novela gótica situada en la época del lector, pero también dotada, como corresponde al género, de los atractivos de la ambientación exótica, misteriosa y terrorífica en la oscura Edad Media balcánica, Stoker nos ofreció en *Drácula* un mensaje moral acerca de la naturaleza y el rol de la mujer en el acto final, social e ideológicamente movido, de la época victoriana. El vampiro es la piedra de toque de ese diagnóstico, teniendo en cuenta que su ser y su actividad son una transparente metáfora de la sexualidad (que, en pureza, como sexualidad genital, está ausente en la novela), representada por la succión de sangre; y por referencia al conde se define la entidad de la mujer y su relación con el hombre. El Drácula de Stoker simboliza la sexualidad misma, irresistible e indiferenciada, incompatible con la estabilidad social y que debe, en consecuencia, ser destruida.

En el mundo trazado por Stoker hay tres tipos de mujer: las tres vampiras del castillo de Transilvania, Lucy Westenra y Mina Harker (Murray de soltera). Las primeras asaltan sexualmente a Jonathan a su llegada, y él se encuentra ante una contradicción insalvable, ya que las desea tanto como las desprecia y teme: al representar la

iniciativa sexual femenina, invierten la relación entre hombre y mujer y ponen en peligro una masculinidad basada en la iniciativa, el control y la supremacía. Esas mujeres son la antítesis del ideal femenino de Stoker: como luego Lucy, rebosan sexualidad y carecen de instinto maternal. El conde les entrega un niño para que lo desangren y devoren, en buscada inversión de lo que la maternidad es: dar la vida y amamantar. Representan, igual que el conde, la sexualidad químicamente pura, sin reglas, trabas ni límites y, así, acaban destruidas como él al final de la historia. Son ejemplos del miedo a la mujer que sintió la época, y que documenta abundantemente la historia del arte: *La vampira* de Philip Burne-Jones (1897), *El salto de la muerte* (1902) de Alfred Kubin, o *Ella* (1905) de Gustav Adolf Mossa. Buena parte de ese miedo lo es a la sífilis: *El pecado* (1893) de Franz von Stuck, o *La herencia* (1899) de Edvard Munch. Hasta los mascarones terroríficos de las dos mujeres de la derecha, en *Las señoritas de Aviñón* (1907) de Picasso, pueden aludir a la sífilis, si el cuadro representa, como parece, una escena de burdel.

Lucy tiene mucho en común con las vampiras del castillo, y por eso acaba siendo su semejante. Antes de su encuentro con el conde es ostensiblemente coqueta, siente gran curiosidad por el sexo y se confiesa poliándrica. El conde, al atizar y magnificar su innata sexualidad, la convierte en la antítesis de la mujer victoriana. Una vez convertida en no muerta, une también a la hipersexualidad la carencia de sentimiento maternal: es sorprendida saliendo de la tumba para raptar niños de los que alimentarse. Sexualmente activa, insumisa y promiscua, Lucy se convierte en una imagen esperpéntica del miedo a la liberación y modernización de la mujer. Accede inmediatamente a los deseos de Drácula, y termina destruida por los mismos hombres que se interesaron en vida por ella, uno de los cuales, el que la atraviesa con una estaca, iba a ser su esposo.

Mina es la calculada antítesis de Lucy. Es una figura femenina novedosa y progresista, tiene cultura (ha leído a Césare Lombroso y Max Nordau), una actividad remunerada (la de institutriz) y otras habilidades profesionales, precisamente las que en su tiempo iban a permitir el acceso de la mujer, todavía limitado y vicario, al mundo laboral: taquigrafía y mecanografía. A pesar de ello, Mina no pone en peligro los roles tradicionales: en su carta a Lucy de 9 de mayo dice que, si ha aprendido mecanografía y taquigrafía, es para poder ayudar en su trabajo a su futuro esposo, Jonathan, y no rechaza el matrimonio y la maternidad. Une, escribe Stoker, un corazón femenino a un cerebro masculino. Aunque es atacada por el conde, lucha contra su atractivo y ayuda a destruirlo. Si la sexualidad de Lucy es inequívoca desde el primer momento, y así su castigo obvio e inevitable, Mina es inicialmente pura e inocente. Cuando es atacada por el vampiro se considera manchada, y pide a los hombres que la rodean que la destruyan en el caso de que el vampiro logre apoderarse de ella. Stoker es, pues, ambivalente en cuanto a la nueva mujer (la acepta en lo intelectual y lo profesional, pero no en la liberación sexual), y Mina es su opción: una premeditada y moderada síntesis de la mujer tradicional y la nueva.

* * *

La biografía personal y literaria de Stoker es terreno goloso, en la medida en que vayan

apareciendo nuevos datos que aclaren el proceso creativo de *Drácula* y, subsidiariamente, el del resto de la obra de su autor, o los conocidos sean reinterpretados desde perspectivas novedosas o iluminadoras. Durante muchos años fue hito de obligada referencia *Bram Stoker. A Biography of the Author of Dracula* de Barbara Belford (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1996), que no se tradujo al español, que yo sepa. Ahora viene en su relevo *Algo en la sangre. La biografía secreta de Bram Stoker, el hombre que escribió Drácula* de David J. Skal, aparecida a fines de 2017, un año después de su original neoyorquino. Skal fue coeditor, junto a Nina Auerbach, de la edición crítica de *Dracula* publicada por Norton & Co. en 1997. Esta nueva biografía es una obra extensa y de gran calado, con gran acopio documental, y que mejora e incrementa la tradición erudita y crítica acerca de Stoker. Por ejemplo, está largamente estudiada su estancia en el Trinity College de Dublín, cuya biblioteca pudo servirle de inspiración al contener las *Disertaciones* de Calmet y *El libro de los hombres-lobo* (1865) de Sabine Baring-Gould.

Pero algunas de las grandes incógnitas acerca de Stoker siguen en pie. Las notas para *Drácula*, publicadas en facsímil en 2008, no demuestran que conociera al Vlad Tepes histórico; la novela fue entregada al editor con el título de *El no muerto*, sin que sepamos cuándo y por qué se produjo el afortunado cambio que dio nombre a un personaje al que se han propuesto, además de las muchas fuentes que hemos visto, varios posibles modelos en el entorno de Stoker. Acaso Jack el Destripador, cuyas hazañas se inician en 1888; acaso los actores Richard Mansfield (intérprete de la versión teatral de *Doctor Jekyll y Mister Hyde* de Robert Louis Stevenson), Henry Irving y Jacques Damala, el mujeriego y morfinómano esposo de la necrófila Sarah Bernhardt. Irving hubo de dejar una huella indeleble en Stoker, que fue su secretario y biógrafo, por su encarnación de Mefistófeles, Macbeth y otros personajes distinguidos por su carga de tensión y dramatismo y su toque de supernaturalidad, sin descartar las escenografías técnicamente avanzadas y altamente llamativas que acompañaban sus interpretaciones: audaces efectos de luminotecnia, llamas azules, humo y niebla, e incluso espadas electrificadas que despedían chispas al cruzarse. Ellen Terry, primera actriz en la compañía de Irving, madre del escenógrafo Edward Gordon Craig, en su momento compañero de Isadora Duncan, pudo ser el modelo de Lucy.

En cuanto a las fuentes secundarias de Stoker, Skal llama la atención sobre un macabro episodio cuyo protagonista fue Dante Gabriel Rossetti, que en 1862 hizo enterrar a su esposa, Elizabeth Siddal, con un libro de poemas inédito, que luego recuperó haciéndola exhumar. Los presentes contaron que el cabello rubio de ella había seguido creciendo después de muerta hasta llenar por completo el ataúd, imagen que Stoker aplicó al cabello de Lucy cuando los cazavampiros abren su sepulcro, y luego a su cuento *El secreto del oro creciente*. No veo, en cambio, qué inspiración pudo aportar a Stoker el físico de Oscar Wilde, ni el hecho de que *El retrato de Dorian Gray* se interpretara como una alegoría de los efectos de la sífilis, o la condena de su autor se produjera en 1895, dos años antes de *Drácula*.

La traducción resulta en ocasiones desconcertante, impropia y chusca. En página 30 se dice de la costa de Clontarf, lugar donde nació Stoker, que «debido a la preocupación originada por la acumulación de aguas fecales, la primera línea de costa quedó completamente enterrada». Me pregunto quienes pudieron ser los campeones irlandeses de la telequinesis capaces, aun contando con la inspiración y la ayuda de las

aguas fecales del lugar, de modificar la línea costera moviendo, con su preocupación, toneladas de sedimentos marinos. En la página 39 se habla de «la vida fungosa», que debe de ser la naturaleza y acción de los hongos parásitos de los cereales. ¿Qué será «una moderativa (equivalente a una licenciatura) en Literatura»? (p. 66). La expresión «parar quieto» (p. 234) es una redundancia coloquial extraña a la lengua escrita, mala traducción sin duda de «stay put» (quedarse o estarse quieto). «Un par de testículos colganderos» (p. 443) deben de ser dos inofensivos testículos colgantes. «Stoker se lo habría pasado pipa» (p. 532) es un vulgarismo impropio en una obra seria como esta, y también lo es llamar al faraón Tutankamón «rey Tut» (p. 544), como en un cómic. Además, expresiones como «a un nivel puramente de desarrollo» (p. 65), «atractivo para los hombres a numerosos niveles» (p. 80) o «caminar sonámbula a más de un nivel» (p. 289) me recuerdan lo que habría dicho Fernando Lázaro Carreter de la palabra *nivel*: úsese sólo como los agrimensores, los ingenieros de caminos y los arquitectos.

Guillermo Carnero es poeta y profesor honorario de la Universidad de Valencia. Sus últimos libros son *Fuente de Médicis* (Madrid, Visor, 2006), *Poéticas y entrevistas (1970-2007)* (Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2007), *Cuatro noches romanas* (Barcelona, Tusquets, 2009), *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009), *Una máscara veneciana* (Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2014) y *Regiones devastadas* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017).

[1] Sigo en este punto la obra de Matei Cazacu, *L'Histoire du prince Dracula en Europe centrale et orientale (XVe siècle)*, Ginebra, Droz y París, Champion, 1988, 2ª ed., 1996.

[2] Sobre estos asuntos recomiendo al lector la síntesis de Paul Barber, *Vampires, Burial and Death. Folklore and Reality*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1988; 2ª ed. 2010.